

ИРИНА МАШИНСКАЯ



ИРИНА МАШИНСКАЯ КНИГА ОТРАЖЕНИЙ

КНИГА
ОТРАЖЕНИЙ

кабинетный ученый
[kʌbɪn'etnyɪ utʃ'ɔ:nyɪ]
armchair-scientist.ru

Irina Mashinski

BOOK OF REFLECTIONS

Thirteen Postcards
and a Letter

Armchair Scientist
Ekaterinburg — Moscow
2021

Ирина Машинская

КНИГА ОТРАЖЕНИЙ

Тринадцать открыток
и одно письмо

Кабинетный ученый
Москва — Екатеринбург
2021

Машинская И.

М38 Книга отражений. Тринадцать открыток и одно письмо / И. Машинская. — Екатеринбург ; М. : Кабинетный ученый, 2021. — 98 с.

ISBN 978-5-7584-0594-9

В книгу поэта и эссеиста, главного редактора проекта «СтоСвет» Ирины Машинской, вошли отклики на современные поэтические тексты, написанные в жанре «открыток» автору, и связанное с ними эссе «Желание текста». Сквозные темы книги: стихотворение в силовом поле между читателем и текстом; поверхность и текстура стихотворения, его внутреннее пространство, мгновенный и тотальный «смысл», «непонимание» и «голограмма»; «рельеф» читательского восприятия, память, ритм, дыхание; вариационная природа чтения; стихотворение как акт взаимного обладания. Книга адресована читателям поэзии и всем интересующимся феноменологией чтения.

Автор благодарит журнал «Интерпоэзия» за предоставленную возможность в течение двух лет писать и посылать *Открытки с берега*.

16+

ISBN 978-5-7584-0594-9

© Ирина Машинская, 2021
© Кабинетный ученый, 2021

Михаилу Ямпольскому

ЧАСТЬ 1. ОТКРЫТКИ С БЕРЕГА. ОПЫТ ОТВЕТНОГО ЧТЕНИЯ

*Так бы и сказала, — заметил Мартовский Заяц.
— Нужно всегда говорить то, что думаешь.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эти краткие отклики, «открытки» — не критика. Прежде всего, потому что они обращены не к условной читательской публике, не к коллегам, не к редакторам и координаторам премий, а к самому автору, и даже — к самому тексту.

Вторая особенность этих записок связана с отсутствием временных рамок. Уже сам термин «литературный процесс» предполагает некое линейное календарное движение (от того так важна для редакторов дата издания рецензируемой книги). Сегодняшние новенькие книжки уже через год оказываются перекрытыми последующими слоями, как бы уже и не существуют.

Однако если допустить другую, нелинейную картину — скажем, бесконечную плоскость, и на ней круг чтения, с читателем в той или иной точке, то определителем целесообразности становится не дата издания, а радиус, зависящий исключительно от гравитации между текстом и читателем («мною»), от интенсивности этой второй — сразу выпавшей из всех процессов и длительностей — жизни книги, если считать первой время ее написания и всего того, что ему предшествовало и в нее вошло.

«Открытки» субъективны по определению. Их автор не только не претендует на абсолютность своего восприятия и понимания, но и не соотносит свое высказывание с современным литературным и общекультурным контекстом. По крайней мере, волен его не учитывать. Это означает свободу от необходимости реагировать на аллюзии, аффекты, тренды, тематику (и ее температуру) и прочие навигационные направляющие текста. Это всего лишь короткие записки — от нашедшего бутылку с посланием, книгой стихов — ее автору. Ведь и у самой книги, если она живая, рожденная не по заказу или замыслу, тоже нет определенного адресата. Нашедший эти стихи нашел их (не)случайно.

Открытка первая

ДЕНИСУ ОСОКИНУ

Все началось с «Овсянок» — в 2011-м Мишель Берди прислала для журнала свой, как потом оказалось, отличный перевод — но вначале я посмотрела фильм. С первых кадров — а потом (так и получилось, что по-английски) страниц, — все было и чужое, каким чужим кажется поначалу любой миф, и мое: пятнистый бетон нескончаемого моста, болотца, странная, бледно-зеленая, неестественно широкая пойма. Тлеющие, но не гаснущие головешки жизней. Это все попало прямо в меня: пепел родного человека, только недавно опущенный в реку за мостом — вот так же быстро входя в нее с тяжелым пакетом в руках, и так же потом выходила, волоча ноги в зачем-то закатанных вот так же штанах, сквозь кружащийся вокруг меня, сразу готовый начать путь к устью человеческий прах, в воде вдруг приобретающий субстанцию, его зерна и хлопья.

Легко писать о том, что любишь. На всякий случай: это не разбор стихов и книг, в которые они вошли, а то, чем наполняются благодаря им воображение и память. Потому что чтение стихов так или иначе связано с памятью и на ней основано. Именно на памяти, а не на воспоминании. Я читаю эти Ваши «книжки» — то есть просто циклы, файлы .doc — и у них разные авторы — не псевдонимы, а, скорее, гетеронимы — но не как у Кьеркегора, спорящие сами с собой, а, скорее, как у Пессоа, разноголосье и разновзглядье: Валентин Кислицын, Аист Сергеев, Денис Осокин. Но при этом — ни одной цитаты! Даже сидение у окна автобуса и жевание бутерброда рядом со своим же отражением — многократно проигранный в литературе образ, ну разве что без бутерброда, — чудесным образом новое и свое, как будто никто никогда не писал об этом качающемся и двоящемся, наслаивающемся на зимнюю законную городскую темноту отражении (куртка, вязаная

шапочка с ободком). Больше: как будто автор и сам только что научился читать и писать. Я как раз и люблю вот именно такое: естественность, самостоятельность и чистоту (я поэтому, в частности, люблю Шпаликова — и у него тоже даже хорей, самый невыигрышный для лирики размер, оказывается эффективнее любой тяжелой ямбической или верлибровой многозначительности — помните? — «Обожал я снегопад / разговоры невпопад...»). Будто на экране (Вы просили читать на большом, не в гаджетах — ради графики, и конечно, это важно) — на моих глазах складывающийся поэтический опыт, пустое пространство его — ждущий развития молодой пепельно-охряно-зеленый ландшафт со своей непознаваемой сложностью, эту сложность прячущую — всего-то и есть, что какие-то болотца, какие-то утки-рябины, люди с невыразительными лицами, «словно сырые оладьи», больше молчащие, чем разговаривающие — на луговом марийском, на эрзя-мордовском, на мокша, на русском, новый, но будто знакомый мне мир, где разговоры зовутся «дымом», и «если что-то должно исчезнуть, то так тому и быть».

Очень странно то, что, когда я слушала Ваше чтение в Казани, я еще до перевода как будто понимала эти лесенки стихов, легко поднималась по ним; лесенка — как одна и та же песенка, как все птицы у Вас сливаются в неприметных овсянок, птиц-проводников, а «небесные жены» в одну, с именами на «О» (подзорная труба в ничто). Не «лирика», а то, о чем так точно сказала Сьюзен Зонтаг, тот самый “archive of longings” — не просто желание, тяга, а жалость, и нежность, и тоска — какими бы разными эти стихи и “книжки” ни казались — в них одна и та же нота: *сейчас* (вот такое, к примеру, или вот еще такое — а по сути одно) — *сейчас*, тоскующее по продолжению, которого, конечно, не будет, потому что оно немедленно снова становится *сейчас*; начало, которое тронулось века назад, но все еще тянется день первый от сотворения мира, мифа.

Я не к месту вспоминаю почему-то Галапагосы — вот такие же молодые, голые, пепельно-серые вулканы — поднимающиеся из океана острова, очень медленно, миллионами лет исполняющиеся жизнью, которая сразу и становится смертной.

Любовь, которую никак не избыть и не вычерпать, не выпить, тоска по человеку, даже если он рядом или вот-вот приедет — но никак не насытить это сосущее чувство, ключицы сразу наполняются любовной тоской, как след в пойме. (А вот и еще совпадение: и мне тоже всегда, с детства ключицы казались самой красивой частью в человеке — и мучительнее всего тоска именно по ним). Так бесконечно наполняется Река под мостом — очень похожая на мой Делавер Нея-река, в которой самому топиться — *«слишком по-русски»*, нескромно, *«как мчатся в рай, обгоняя всех»*, в которую — в серо-зеленую, в бессмертье ее — уходит тот, кому повезет утонуть.

И еще в Ваших книгах родное мне чувство времени — не линейного, а времени как перетекания форм (и тело-плоть-прах-аллювий — лишь одно из таких перетеканий), где человеческое сердце есть лишь часть и возможность, хоть и не такая важная, как торфяное болотце, настоящее, как говорят географы, сердце ландшафта, его центр. Речная пойма без границ, как будто в мире вообще более ничего и никогда нет; миф, заполняющий мир до краев; небо, которое все знает и не судит — именно потому что другого ничего и не бывает, будто и не спасались в шестнадцатом веке сюда от крещения, на Волгу и Каму — к этим — нашим, советским, к примеру, и пост- мостам и паромам.

Открытка вторая

О ПОСЛЕДНЕЙ КНИГЕ ГРИГОРИЯ ДАШЕВСКОГО ¹

Эти заметки — автору вослед, но так получилось, что не смотря на то, что у нас столько общих друзей и знакомых, в жизни мы разминулись, и оттого я не чувствую в себе права обратиться напрямую. Мне досталась одна из 300 книжечек, собранных самим Дашевским и бесшумно напечатанных в последние дни его жизни. И хотя благодаря усилиям друзей уже вышла книга², вобравшая в себя и ее, и еще три предыдущие, сейчас я говорю об этой — 16-страничной, невесомой, которую читаю в поезде, ношу в кармане куртки (и боюсь память варежкой, но уже помяла и промочила снегом), беру в кафе, — я ее берегу и не берегу, как не берегут самое родное. О длине ее: это идеальная длина для книги стихов: 16 страниц, с содержанием выходит 18. 18 = «хай» = «жизнь» (ивр.) Это то, что остается от стихов, от их необходимости для другого, когда пылает *огнь живой поядающий* — всех.

Но это — текст, и он состоит из слов, и хотя среди них нет ни одного для меня *нового*, да и скрепляющий их ритм — даже такой свободный, естественный — тоже не совсем *нов*, скреплены они единственно и неповторимо, и оставляют головокружительное впечатление новизны: это не «лучшие слова в лучшем порядке», а *именно эти слова* именно *в этом порядке* — уже впечатавшийся в мою память *inscape*³ каждой из 16 страниц. Светлое (пустое) ночное небо отражается в темной глубине ручья. Мир распался на элементы и был снова собран — тем, кто уходил, но потом возвращался, словно что-то забыл. Потому

¹ Дашевский Г. Несколько стихотворений и переводов. М.: Каспар Хаузер, 2014.

² Дашевский Г. Стихотворения и переводы. М.: Новое издательство, 2015.

³ *Inscape, instress* — понятия, введенные Дж. М. Хопкинсом.

что если это чистый Закон, мир без человека — то как так получается, что и у меня внутри делается горячо и тесно? Кто же тогда это сложил, слепил, если пишущего, горячего, говорящего в момент сложения и лепки тоже нет. *Я квасит тесто косное.* Нет никакого привычного стихам «я», а только слепок, единичный, самому себе неведомый, потому что то, что понято (хотя бы и в себе) и освоено взглядом, уже не нужно. И эти несколько текстов — стусившийся в маленькие стихотворения эпос.

Что же касается переводов (или их осколков), или, если угодно, вариаций, транскрипций, инвенций — они вовсе не двухголосны, и уж точно не внегласны, как часто бывает в переводах, где хорошо, если есть *хоть чей-то* голос: они одновременно и интенсивно свои (того самого, нового «я»), и — *channeling*. И промелькнувшая мысль о Хопкинсе потому неслучайна.

Хочется думать об этом пространстве, прорехах словесной ткани, огромных расстояниях между словом и словом, смыслом и смыслом, строкой и строкой — они не бесконечны, они только кажутся такими на фоне современного мелко прописанного подробного стихописания, а на самом деле каждый из этих двенадцати текстов — отдельная точная планетарная модель, стянутая слабой, но непреодолимой гравитацией — речевой G. Вот в этом для меня — самое интересное, скачок в развитии поэзии, явленной так, как будто никакой поэзии и не было. Стихи после центонов, концептов, знаков, символов, после голосов вещей и голосов в отсутствии вещей — *как будто ты уже отсутствуешь*. Каждое стихотворение — раковина или (те, что подлиннее) влажный древесный ствол поутру, его ощущаешь физически, и с каждым прочтением происходит движение формы — то так свет упадет, то эдак, но кажется, что за ночь оно уже изменилось, отлилось в другую раковину или выросла в нем новая ветвь. В таких стихах мир нельзя увидеть или описать — картиной или умственной моделью. Нащупать строку, все ее пупырышки: *sculpting, forging*.

И вот еще: совсем нет усталости, присущей почти всем современным стихам — ни исторической, ни личной.

Находишь то, чего не ожидаешь найти в русском стихотворении в 2018 году — не тесное пространство данной судьбой страны, данного судьбой отрезка времени с его частным рисунком и особенным языком и шумом, а как раз их вечно-меняющееся неизменное — во мне и вовне, живое — под ногами в траве или на другой, похожей, планете.

Открытка третья
БОРИСУ ИЛЬИНУ¹

Это то, что читатель сразу видит, открыв книгу (где вместо издательства написано: Самопальное издание. г. Бруклин) — как ты симпатично стебаешься. «Борис Ильин живет в Нью-Йорке, родившись в 1974-м году. В 2014-м году Борис Ильин написал и издал эту книгу, приложив к ее публикации собственные усилия и усилия жены. В книгу входят стихотворения (ты пропустил запятую — И.М.) написанные преимущественно в 2013—14 гг. Книга посвящается жене». И то же самое — во второй, чуть более ранней книге, «Сон», где еще много рифм и полновесных строф. Там есть это стихотворение, «Вратарь»: *Стоит он в бутсах против игроков / Они в штрафной ослабившись противно / Удар и промах полюбить врагов / Как ближних незачем и неспортивно*. Они — вещи, кожа, свет, вещество — у тебя все всё терпят, и ты терпишь. Так можно терпеть только во сне. Сон (понятие) — такая предательская поэтическая фишка, и нужна огромная смелость, чтоб в таком количестве натаскать его в книгу. И сколько же там, в твоём «Сне», свечения! (*так / свечение / небольшое вечернее*), и оно прямо-таки перетекает в следующую книгу (*здесь гуще / бледнее везде*). И вот это — как это хорошо: *Беспокойный с холодными пальцами / посягнувший на мир и на дом / засыпай под палящими пальцами / под волнующим взор полотном!* Вот человек спит, как стоит (как вратарь, как часовой — где поставили, лежит — где постелено) — спит, как ждет, всё скупое, одни интервалы между двухтрехстишиями — вроде бы один воздух, но все уже дано, названо и стремительно идет вниз страницы, и ничего и впрямь больше не нужно — резкий, точный рисунок непресохшей

¹ Ильин Б. Сон. Бруклин, 2014

Ильин Б. Где постелено. Бруклин, 2016

яркой тушью, вниз по дуге, без всяких там растушевок: воз-
дух, пауза, гештальт (твой читатель сам заполнит). Ни тени
намеренности, замысла, все вроде бы случайно — но ты го-
воришь именно то, что хочешь (стихотворение хочет) сказать.
Я знаю, ты музыкант в прошлом, но в стихах ты прежде всего
рисовальщик (так что, может, именно потому). Точная, сме-
лая, мужская рука. И еще мне важно, что это такая мужествен-
ная книга и полная достоинства (обе, но особенно «Где по-
стелено», где уже пришло *то самое время года*). В этой пусто-
те можно жить — как ждать, будто хранить себя для кого-то
или чего-то. Стоять в воротах и посмеиваться. (Но твои сти-
хи не стоят на месте, они изменяются с каждым прочтени-
ем — еще один знак живой поэзии). И при этом проговари-
вать — все вроде выговаривать до конца (дань дневным твоим
трудам?) — а слов для такого проговаривания нужно совсем
мало. *Жаловаться нужно / обязательно проговаривать / рот ки-
пящей обидой обваривать*. Может, поэтому мы и занимаемся
этим смешным делом, что вот вроде *здесь нет такого челове-
ка* — нет вообще никакого человека — одно дерево, один сон
человека, след на песке, но пока такой поэт, как ты, это все
проговаривает, след наполняется стоическим свечением жиз-
ни, и появляется — проявляется — человек. Вот это я и пыта-
лась тебе сказать — но не так хорошо, как ты, — в посвящен-
ном тебе стихотворении «Вратарь», когда почти два года на-
зад получила эти книги. В том смысле, что «...защитою все-
му / как внутри ему велено / а где — а где постелено // какие
сны выдали — те и будем смотреть / где выпало — там и будем
стоять // кто молод — тому / сидеть на лавочке / солдатиком /
стоять на воротах / лети слово в перчатку / слово-словечко //
смотреть в небо там / пускай не серебро — / давно олово / оло-
во олово / зато наше олово».

Открытка четвертая

ВЛАДИМИРУ ГАНДЕЛЬСМАНУ ¹

* * *

Пространства свежее пальто,
расстегнутая мгла
летит в окно ночным ничто,
и хлопает пола,

и вдруг покой волосяной,
и поезд, с ночью слит,
как перед истиной самой,
перед огромной синевой
как вкопанный стоит,

тогда, дремоту отслонив,
в очнувшейся тиши,
ты будешь подлинностью жив
сырых лесов, и сонных нив,
и собственной души,

воды живые животы,
дымки ноздрей земли,
подробный ландыш темноты,
в разруб зари замри,
не зная, чей вбирая взгляд,
на чей приникнув зов,

пока не тронулся назад —
полуразбег-полураспад —
грустнейший из миров

в разруб подробного замри
живых ноздрей воды
дымком и ландышем земли
зарей из темноты

¹ Гандельсман В. Вечерней почтой. СПб.: Феникс, 1995.

летит и хлопает пола
ночным в окно ничто
пространства рвущаяся мгла
распахнуто пальто

Это стихотворение меня сразу заворожило. Может, я его и раньше читала, но забыла. И я рада, что забыла. Захватило сначала движение, стремительность его и особенно — физически ощущаемое чувство свежести в груди (это то, что я особенно люблю в стихах и кино — когда вдыхаешь запахи, воздух, поверхности, пространства — их сухость или влажность, их температуру и форму). Захватила обратная скорость неостановимо рвущегося передо мной, разорванного мира, как если бы я была машинистом того поезда, и вот этот поразительный образ *раструба* его — огромного пальто, *растегнутого, распахнутого*, отшатывающегося — не параллельно, а узким треугольником с отсеченной несущейся вершиной, его коричневые с исподу земляные хлопающие полы. Здесь две вещи, которые я так у тебя люблю: мужество стихотворения, договоренного до конца, то есть до целого, и образ разомкнутого бесконечного множасьего мира, каким-то образом помещенного целиком внутрь конечного стихотворения, под его отчетливый замкнутый свод. Мне захотелось сказать тебе об этом, о том, как оно хватает меня и несет, каким наполняет счастьем жизни. Тогда, чтобы определить свое ощущение точнее, я стала вглядываться, и то, что поначалу было смазанным вихрем, толстым воздушным раструбом — трехмерным полотном с огромными водянистыми пятнами и прочерченным на нем тонким рисунком (там, в сердцевине текста — разрезанной ландышем светлой темноты и прорезей ночного леса, его абриса на нескончаемой полосе неба в окне) — все это вдруг оказалось, при ближайшем рассмотрении, немного другим. Как всегда с опозданием, я поняла сюжет: как он несется, этот метафорический поезд, и вдруг, во второй уже строфе, замирает на одной из этих необъяснимых ночных остановок в поле, когда просыпается спящий и пробуждается из своих мыслей не умеющий спать — и видит так ясно себя и все вокруг как обращенный именно к нему огромный глаз,

отчетливый зов. Смазанное становится тонким волосяным рисунком на влажных мерцающих пятнах «эль» между этими, очень твоими «ж» и «ш», их тишиной, тоже очень твоей. Рисунки — и плоскости, сквозь него просвечивающие, эти чуть вздымающиеся *живые животы* воды. Вообще, вся вода этого текста, во всех ее обличьях и фазах, кроме твердой, *животы* в 4-й и *ноздри* в 6-й строфе. И таинственный — грубым топором остановленной скорости — *разруб зарю*, это увеличенное подобие разреза ландыша (земли), настойчивое постоянство «з», сближающего зарю и землю, сводящего их в одну дымчатую голограмму. Вдруг — вздрог в 5-й:

пока не тронулся назад —
полуразбег-полураспад —
грустнейший из миров

Эта знакомая всем пауза, пред тем, как состав, чуть подпрыгнув и толкнув, тронется, и неостановимо и бесповоротно двинется назад изученная тобой картина мира. И сразу — короткий финал: вот он снова летит (вид сбоку) *ночным в окно ничто*, и это *ничто* — как хлопающая пола пальто (неслышного, но не тихого²) или хлопающий почтовый ящик, откуда уже вынуты все письма, отведенные человеку на жизнь. Но он продолжает *лететь* и жадно вбирать распахнутый послеполуночный — то есть, предрассветный — мир.

Повторение начала не замыкает, а освобождает, размывает пространство, снова собирает его, не дающееся ни распаду, ни полу-. Идеальная трехчастная соната: *allegro-adagio-scherzo*. Идеальное стихотворение.

² Гандельсман В. Тихое пальто. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.

Открытка пятая

ЕВГЕНИИ РИЦ¹

* * *

Огонь отбрасывает тень,
И у тени костра
Неслышно человек и тень
Болтают до утра.
И этот влажный разговор
Болотных языков
Услышит изнутри костер
И, тоже на язык остер,
Сухих подкинет слов.
Сухих подкинет дров рыбак,
Поворошит в котле,
А тень его поворожит
Ногами по земле.
Рука от дыма трет глаза,
Но дым не так и прост,
Внутрь забирается и за
Глазами строит мост.
Пойдем, товарищ, по мосту,
Закинем вниз с моста
Паленых веток густоту
До палого листа,
Хвоеных веток бересту
До красного клеста,
Копченых меток за версту
Цепляется верста.

Стихотворение оставляет ощущение — а не только образ — упругого, туго сплетенного, самогó графически похожего на косичку огня, пульсирующего — несмотря на кажущуюся простоту регулярного ямбического метра и довольно ровного, спокойного ритма — текста. Фуга всегда сильнее

¹ *Риц Е.* Состояние вещества. Литература. 2021. № 182. URL: <https://bit.ly/3onyBss>.

отдельных тем. Но тут ощущение теплого (не тепленького) излучения — безошибочный для меня признак живого стихотворения. Но кому, скажут мне, интересны мои *ощущения*? Откуда я знаю, что и они — настоящие?

Так или иначе, Ваше стихотворение я сразу, следуя этому интуитивному впечатлению, добавила в серию #чудеснаяколлекция. Но не сразу разобралась.

При перечитывании обнаружили слои. Вот такие линии стяжения, такие темы (см. картинки). При наложении и получается костер, увиденный мною вначале.

Огонь отбрасывает тень,
И у теней костра
Неслышно человек и тень
Болтают до утра.
И этот влажный разговор
Болотных языков
Услышит изнутри костёр
И, тоже на язык оскёт,
Сухих подкинет слов.
Сухих подкинет дров рыбак.
Поворошит в котле.
А тень его поворожит
Ногами по земле.
Рука от дыма трет глаза,
Но дыма не так и просто.
Внутрь забирается пуха
Глазами строит мосты,
Пойдём, товарищ, по мосту,
Закинем вниз с моста
Палёный веток густоту
До палого листа,
Хвоёных веток бересту
До красного клеста,
Копчёных меток заперсту
Цепляется берста.

Огонь - Тень
Огонь -
Копчёный мост,
Его метки

Их можно совмещать в разной последовательности, и возникают варианты — на первый план выходит то одно, то другое, как в джазе, и об этом я еще скажу чуть дальше. Этому посланию придется располагаться на нескольких открытках — ведь и Вы получали такие — сразу пачечку пронумерованных карточек.

В первой половине текста — тени вещей, а не сами вещи: тень костра и тень человека, языки костра и человеческий язык, и болотная болтовня (опять же, тени и призраки). Там нет ни запахов, ни тактильных ощущений — лишь символы и понятия — невидимые, вернее видимые лишь как хорошо знакомые слова и буквы родного языка: вообще тени, вообще огонь, (лесной) костер, вообще языки пламени, вообще болото. Это — тени мира на стенах платоновской пещеры. Ибо разговор *на языке* возможен только между тенями — когда на сцену выходят понятия и пропадает сама вещь. Вот как сейчас тень моего прочтения говорит с тенью Вашего, Женя, текста.

Разговор костра с человеком, и человека с человеком, и костра внутри себя с самим собой происходит в освещенном кругу с ясно очерченной черной лохматой границей — это может представить любой хоть раз сидевший в лесу у костра, и хотя в нем происходят все эти мелкие движения, *ворошения* и *ворожба*, сам круг как система замкнут и неподвижен, ибо все движения компенсируют и сводят друг друга к нулю. Но откуда тогда берется эта энергия, *интенсивности*, эта ясно ощущаемая читателем (конечно, склонным к такому восприятию текста) *интелехия* — становление, устремленность — аристотелева «душа» текста? Для этих интенсивностей и сил, а с ними и ощущения живой жизни в стихотворении — и вообще в произведении искусства, — требуется разность потенциалов, осмысленное или интуитивно, но безошибочно найденное сближение далеких, но не случайных друг другу вещей, резкая асимметрия. Так в метеорологии для возникновения ветра требуется градиент — сгущение изобар и изотерм: возникает крутой склон, по которому ветер текста сам скользит вниз.

Все это присутствует уже и внутри («изнутри») первой, понятийной и бесплотной — папиросной, кальковой — части

Огонь отбрасывает тень,
И у теней костра
Неслышно человек и тень
Болтают до утра.
И этот важный разговор
Болезни языков
Услышит изнутри костёр
И, тоже на язык остёр,
Сухих подкинет слов.
Сухих подкинет дров рыбак,
Поворожит в котле,
А тень его поворожит
Ногами по земле.
Рука от дыма трёт глаза,
Но дым не так и прост,
Внутрь забирается и за
Глазами строит мост.
Пойдём, товарищ, по мосту,
Закинем вниз с моста
Палёных веток густоту
До палого листа,
Хвоёных веток бересту
До красного куста,
Копчёных меток за версту
Цепляется верста.

человек
говорит с тенью
человек -
и сам тень
Тень (языки) костра
говорит с
Тенью человека

пустота -
изолитни,
хвоё и береста
хвоёная береста
палёная
пустота
изолитни
палёное и палое

стихотворения: сухое и влажное, острое (слова и сухие ветки) и бесформенное (болото). Это разность потенциалов, так сказать, первого порядка. Но есть и второй — между двумя частями стихотворения, на границе между понятийным (платоновская пещера, тут оказавшаяся *снаружи*) и чувственным (оказавшимся в голове читателя, «за глазами»). Живому дыму в кругу символов нет места, и он просачивается из пещеры вовне — то есть тут как раз *внутри* зрочка — и там, внутри, все оживает и становится «внешним миром».

Так, парадоксальным образом, оказывается, что все в этом стихотворении вывернуто наизнанку и переставлено местами. «Сам мир», сами вещи как они есть, хопкинсовские “*abrupt selves*”² — внутри, а та пещера — снаружи. Костер, вопреки Аристотелю, переворачивается вверх тормашками, искры его устремлены вниз (стихотворения): все знаковое — экран с тенями, подвешенная простыня сознания, вообще все это неустойчивое болотное основание — оказываются вверху; в конце текста, там, куда просочился дым, — вот там свобода.

В финале стихотворения все оживает — пахнет, и трещит, и звенит: и земля, ветки, и конкретные клесты, и листва палая и паленая — постоянно возрождающаяся *паленая густота мира*. Возвращаются законы физики, в частности третий закон Ньютона — возникают действие и противодействие, напряжение (пружинащий мост, трение подошв), и нет *еще* — или нет *уже* — никаких разговоров и никаких языков, ни человеческих, ни огненных, а только прямое восприятие мира. Там все — *еще* или *уже* — спалено, опалено живым ветром жизни. Слова обретают конкретность цвета, запахов, плотность — и способность сгорать и опалиться; даются в ощущении события и состояния, а с ними возникает время, отсутствующее в неподвижной первой, теневой половине и, следовательно, движение: верста (времени) цепляется за версту.

Ничего этого в начале еще нет, несмотря на многократно повторенные огневые слова: «пламя», «костер», «огонь»,

² *Abrupt self*, а также упоминаемые ниже *this-ness*, *instress*, *inscape* — понятия, введенные Дж. М. Хопкинсом, разрабатывавшим (вслед за Дунсом Скотом) и бесконечно варьирувавшем в своих текстах тему не выразимой никак иначе, как в самом действии, уникальности сущностей и существ.

«языки» и т. д. Это не настоящий огонь, а как будто нарисованный на стене или спроецированный на нее. Слова-призраки, слова-тени. Этих теней-элементов в стихотворении немного — каждый, кто, повторюсь, хоть однажды сидел у лесного костра, видел, как мало остается элементов в темноте: человек; рука, что *поворошит*; нога что *поворожит*, — и все непропорционально возрастает, деформируется, налезает на пятнистые от света пламени стволы.

В связи с наложением «калек» я подумала и о созвездиях — условном сочетании и сближении далеких друг от друга небесных тел, а точнее, их световых изображений — «теней», а на фотографиях в звездном атласе — теней уже второго порядка, теней теней, складывающихся в смысловые символические фигуры и символы, такие очевидные, что порождают мифы и даже астрологические напутствия. Вот так и далекие друг от друга события жизни человека, ее вспышки, сплетаются в нашем воображении в подобие памяти, истории или семейного мифа, в условный образ знакомого человека. Неряшливо раскиданные по жизни обстоятельства — темы и разговоры, *люди и положения* — сплетаются в тугую косичку, как вот эта косичка рыбацкого и, в общем-то, туристического костра ежедневности, если смотреть на него в упор. Но едва это сплетение соблазнит подобием образа или значения, как вдруг отброшенная искра или откатившаяся головешка все меняют, и вот уже все сплетается в другой — и тоже кажущийся единственным и «очевидным» — смысл.

А на самом-то деле нет никакого протяженного, вытянутого вверх огня, лишь отдельные языки пламени, и даже костер не может сам с собой договориться. Болотная болтовня ежесекундно меняется, колеблется — безостановочно изменяются и переставляются темы и тени, как безостановочно на протяжении веков движутся символы на стенах человеческого сознания — тени даже не вещей, а лишь их фрагментов, видимых из-за дополнительной перегородки кукольника, описанной в модели Платона.

В этой модели один из узников получает потенциальную возможность покинуть пещеру и почувствовать мир как он есть, а потом вернуться и вывести на свободу в «реальный

Огонь отбрасывает тень,
И утней костра
Неслышно человек и тень
Болтают до утра.
И этот влажный разговор
Болотных языков
Услышит изнутри костёр
И, тоже на язык остёр,
Сухих подкинет слов.
Сухих подкинет дробь рыбака
Поворошит в котле,
А тень его поворожит
Ногами по земле.
Рычат дима трёт глаза,
Но дым не так и прост,
Внутри забирается и за
Глазами строит мост.
Пойдём товарищ, по мосту
Закинем вниз с моста
Палёных веток густоту
До палого листа,
Хвоёных веток бересту
До красного клетта,
Копчёных меток за версту
Цепляется верста.

Тень
на стенах
пещерки
(проекция, —
освещённый
огромный круг)

↑
↓ мембрана
← мост →

"метки" мира,
действие,
in stress
густота опале "шот"
шот

"он пошёл масла густоту —
его жайкшееся лето"

мир» бывших сокамерников. Неслучайно этот диалог входит в книгу «Государство». Поэтому удивившее меня вначале слово «товарищ» оказывается естественным. Протагонист дает руку и выводит в финал текста по мосту — надземному ходу наружу. Да и сам «символ» ведь тоже этимологически — уже (потенциально) мостик, бросок (вот и «...закинем вниз с моста...»). Стена пещеры, мембрана между миром теней и миром-миром, оказывается тонкой, пористой, доступной осмосу и к нему побуждающая. Благодаря этой мембране стихотворение не нуждается в метафорах, оно само перелезает в живой мир ощущений.

Получается, что пещера и мир, «старое» и «новое» при перечитывании, разглядывании текста, скольжении вдоль него вверх и вниз бесконечно меняются местами. В этом смысле перед нами стихотворение-палиндром, а точнее — бустрофедон. «Старое» (символы, такие же бесплотные, как, скажем слова-описания — «девушка в белом платье») наполняется за счет плотной материи второй части стихотворения, ее текстуры, и становится — именно в ощущении — самим собой, то есть снова «новым» и как будто увиденным впервые. Я тут говорю не об остранении, а о непосредственном ощущении человека, воспринимающего (важно, что в данный конкретный момент) этот текст — или любое другое живое стихотворение. Читательском ощущении, которое обыкновенно понимается как нечто вторичное, малозначимое и в любом случае непродуктивное в разговоре — в силу хотя бы уже своей субъективности.

Думая об этом, я вдруг вспомнила и перечитала Борхеса, и, в частности, то крошечное эссе «Эпидвар» из книги «Атлас», где он пишет о посещении новой постановки «Прометей прикованного». О том, как, глядя на сцену, он обдумывает сюжет мифа; пытается вспомнить испанские переводы, что читал когда-то, и разобрать то одно, то другое слово неизвестного ему языка; думает о Гюго, о Шелли, «о какой-то гравюре прикованного к скале титана». И вдруг: «...Неожиданно и вопреки всему, меня захватила двойная музыка оркестра и языка, чьего смысла я не понимал, но чью древнюю страсть почувствовал. Независимо от стихов (актеры их, кажется, даже

Огонь отбрасывает тень,
И у тени костра
Неслышны человек и тень
Болтают до утра.
И этот влажный разговор
Болотных языков
Услышит изнутри костёр
И, тоже на язык осёр,
Сухих подкинет слов.
Сухих подкинет дров рыбака,
Поворошит в котле,
А тень его поворожит
Ногами по земле.
Рука из дыма трёт глаза,
Но дыма не так и прост
Внутри забирается и за
Глазами строит мост.
Пойдем, товарищ, по мосту,
Закинем вниз с моста
Паленых веток тустоту
До палого листа,
Хвостных веток бересту
До красного клеста,
Копченых меток за версту
Цепляется верста.

не скандировали), независимо от прославленного сюжета, та глубокая река той глубокой ночью стала моей»³. Непосредственно за этим эссе в «Атласе» идет другое, «Мой последний тигр», построенное на удивление сходным образом — вначале перечисляются все тигры (которых у Борхеса много, вспомним, например, «Синих тигров»), в любви и интересе к которым он тут в очередной раз признается, все *тени* «реального тигра», детские книжки и т. д.; в том числе, он вспоминает и «волнистого тигра, вычерченного кисточкой какого-то китайского художника, никогда не видевшего другого тигра, но, без сомнения, видевшего его вечный прообраз». А в конце текста он встречается с самим тигром, но не с ощущением, как в той реке оркестра и речи, а с живым, настоящим, в зоологическом саду Куттини, где звери ходят на свободе. «Этот последний тигр — из плоти и крови, — пишет Борхес. — С явной и пугающей радостью приблизился я к этому тигру, язык которого лизнул меня в лицо, лапа которого равнодушно или ласково легла мне на голову и который, в отличие от своих предшественников, был пахнувшим и тяжелым». И тут же добавляет: «Не могу сказать, что этот ужаснувший меня тигр более реален, чем те другие...» Как интересно, что этот «реальный» тигр вызывает у него сомнение в истинной реальности, какого не вызывала река музыки и речи.

Так может быть, я права, — подумала я, ободренная словами одного из любимых своих союзников, его убежденностью, совпадающей и с моим пониманием искусства стихотворения, с самым интересным и привычным для меня с детства способом чтения стихов: энергетическим, чувственным откликом, моим читательским *modus operandi*, в котором я стала было сомневаться.

Так думала я несколько дней, и *носила с собой* Ваше стихотворение, и знала его *назубок*.

И тут, проснувшись ночью и вспомнив его, я увидела этот вечно меняющийся теневой костер, его бледное пламя, и подумала о бесконечной изменчивости своего — и любого читателя — восприятия, изменчивости, в которой давно увере-

³ *Хорхе Луис Борхес*. Тайнопись. СПб.: Амфора, 2001.

на и о которой уже писала. О множественности восприятия одного текста постоянно находящимся в движении сознанием и, следовательно, о множественности его ипостасей даже в одной голове; о включенности в каждое свое такое прочтение всех будущих и всех прошлых его превращений, в этом смысле делающим его единым. О том, что сталкиваются не только я, ежесекундно новая, но и ежесекундно — уж точно, что ежедневно — изменяющийся текст (свет лампы, под другим углом осветивший страницу; ветвящиеся события дней, подкидывающие, как тот рыбак, новые «сухие ветки» происходящего — истории, если угодно; новшества и метаморфозы языка и т. д.). О джазе, о бесконечном накоплении мелодических фраз, тут же становящихся старыми тенями для новых неповторяющихся сплетений. И тогда я поняла, что любая моя брошенная в море открытка, беспечно пытающаяся эти ощущения передать, — это, конечно, тоже тень тени⁴.

Я упомянула Хопкинса, с его настойчивой темой пестроты мира — самости вещей, рвущейся сквозь имена и клички. Например (в “As Kingfishers Catch Fire”):

Each mortal thing does one thing and the same:
Deals out that being indoors each one dwells;
Selves — goes itself; myself it speaks and spells,
Crying *Whát I dó is me: for that I came*⁵.

⁴ В этой связи нужно сказать и о других вариантах прочтения стихотворения и содержащихся в нем символов-указателей. Например, по предположению М. Ямпольского, упоминание болотных языков можно увидеть и как тему болотных огней, душ умерших, и вообще тему смерти, а дымного моста в таком случае — как уводящего не в мир-феникс, как я это представила, а как раз в мир окончательно загробный, и в этом смысле упоминание хвои и кле-ста, а также (погребального) дыма приобретает совершенно конкретный и сакральный характер. Если это так, то переворачивание верха и низа в пространстве этого текста, о котором я писала, получает неожиданное подтверждение и важный дополнительный смысл. Но вообще существование таких альтернативных прочтений само по себе есть свойство живого многослойного текста.

⁵ Одним, одним все заняты созданья:

«Есмь что творю», — кричат, являя лик

В себе носимой сути; всяк проник

В себя, себя твердя сухой гортанью.

«Сгоранье зимородков, стрекоз сверканье...», пер. Д. Манина.

Или в сонете, прославляющем Перселла, о его разворачивающемся “pelted plumage under/Wings”⁶. Этот сонет и этот образ, в свою очередь, вызывали в памяти слова Скота Эриугены о бесконечности значений (Библии), которые он сравнил *с переливами разворачивающегося павлиньего хвоста*. Верста цепляется за версту.

⁶ Подкрыльно-пестрый покров (пер. Д. Манина).

Открытка шестая

АЛЕКСЕЮ ЧИПИГЕ¹

Вначале кажется: так пишут на чужом языке, осторожно ходя по нему, как по стеклу. Знаете ли Вы Генри Парланда, Алексей? Финский модернист, родом из России (полунемец, полуангличанин из Выборга), писал на шведском — складывал столбики из найденных кубиков чужого языка. Это сто лет назад (1908—1930: умер в 22, от скарлатины). В тех стихах — потому что был еще роман, кстати, со стеклянным названием, «Вдребезги» — в стихах у него там все, что любил: алые авто, реклама, мода, кинематограф. А Вы вот любите само слово: «автомобиль». Но удивительно как похоже, я подумала — чем? Тем, что это тоже атомарные стихи: расщепление языка и вновь собирание. Последняя жизнь стихотворений, сложенных из образов-знаков, слов-знаков, последнее их рождение. И Вы очень смелы (как и Парланд), только он — от одного отчаяния, от своей эмигрантской чужеродности, в том числе языковой, а Вы от какого-то другого. Вот Вы можете сказать в стихах: *внешний вид* — без иронии — и это здорово, бьюсь об заклад, этого ни в одном русском стихотворении еще не было. Вместо раннемодернистских эlegantостей у Вас — жалость, но без тоски, очарованность — без тоски. Ничего ноющего, поднывающего — такая удивительно здоровая печаль. Жалость к (двум купленным на рынке) апельсинам. Мир, несомненно, привлекательный своей честностью, но смазанный, как будто сквозь слезы, и в другом случае меня бы это быстро раздражило и я бы закрыла книгу, а тут все светится и даже ничего не понимая (не всегда, но, простите, очень часто), я сочувствую этому голосу. Больше: во мне растет благодарность — вот, например, за «вишневый снег» (но зачем Вам этот Пьеро?) За этого совсем для меня непонятого филина, который «спит *о мне*», за футболистов,

¹ Чипига А. Кто-то небо приводит в окно. Ridero, 2017.

выбежавших просить прощения у стрижей, и за строчку «Жук земли затвердел под ногами».

Что остается, когда закрываешь файл? Ощущение света, омытости, переизбытка (явно сознательного) сравнений-метафор-метонимий. Остается несомненный, запоминающийся голос — и вот за него и цепляешься. То есть мне уже даже неважно, что он говорит, мне важен тон, сердце — и мое к нему полное, абсолютное доверие. И все-таки этого недостаточно. Мне кажется, что вот этот голос — он, как часы в Вашем стихотворении (совершенно парландовском), *парализован красотой*, и мне хочется уже чего-то другого, свободнее и грубее, но чтоб мое доверие к голосу осталось, осталось вот это растерянное ощущение мира до любви, как Вы говорите. И такое уже постепенно проявляется: *О, Боже, люди узнаны в прохожих, / А не в прохожих всё тусклей «лови». // А что ж, не человек ты? Боже, Боже, / Не дай мне быть на мысль мою похожим, / По крайней мере, эту, до любви.* И вот это, из присланного в «Стороны света»: *Товарищ по плечу ушел. / Остался меж ночей / Товарищ по ручью. И вот это странное, тревожащее — но мне уже ясно: Нищий / Выменивает тело свое / Сквозь которое он проходит / На небеса // И ему шепчет женщина милостыня / О единстве.* Можете так?

Открытка седьмая

ГЕННАДИЮ КАНЕВСКОМУ¹

Как-то я уже писала немного про одну из книг, вошедших в это избранное, — о том, как сжимается в ней пространство истории (и не случайно название той книги: «Подземный флот», хотя там были и летчики, и вообще много неба и полетов и очень знакомого нахождения себя одновременно и в воздухе, и внизу) — как оно сжимается, когда, как ты говоришь, *вода не хочет а земля не может*: «Всё, что осталось от истории, после 1984 и до 451, распавшись на элементы, тяготеет к двум полюсам, легко помещаясь в створе между летчиками и землеройками. <...> Это оставшееся пространство, этот быстро снижающийся мир, где всё больше — “мелкие клерки, городские кроты” <...> Настоящее в этих стихах — летящее. <...> Настоящее не жалуется и не выбирает. Человек, помещенный в это пространство, уязвим, у него, может, один и остался собственный адрес: IP, да и тот — прозрачен»².

С «Сеансом» сложнее, потому что там — про *всё* (возможно, как и пристало избранному) — про *всё*, кроме не вошедшего в кадр или выброшенного при монтаже. Вообще, твое зрение совершенно обратно моему. Мое — медленное, ленивое, мне лучше живется, когда всего поменьше. Например, вот такое у тебя ближе всего: *Где ночью в вагонное смотришь окно — / И видишь другое окно. И все!* Поэтому мне (именно мне) легче было существовать в тех твоих книжках, где много воздуха, может, потому что воздух — почти пустой (хотя есть там стихотворение о давке в вагоне метро, пуговица к пуговице, когда считаешь минуты до своей станции — но это так здорово написано, что получается так же разреженно и пусто, как будто читатель — не пассажир, а одинокий дирижабль). Но обычно твои стихи перенаселены и перенасыщены, в том

¹ Каневский Г. Сеанс. М.: ТГ Иван-чай, 2016.

² Машинская И. Рецензии. Эмигрантская лира, № 4 (8), 2014.

числе и совсем незнакомыми мне вещами, всякими *цветными камушками*, и у других для меня это создает трудность, а то и вызывает скуку — а у тебя почему-то все — или почти все — мне становится интересно. И ты почти нигде, как ты сегодня сказал по другому поводу в Фейсбуке, не «спрямляешь» — надо возвращаться и ходить по своим же следам, и даже когда ты (часто) говоришь о смерти, и даже когда заканчиваешь стихотворение словом «Аид» (стихотворение поразительное и поражающее простотой — той протяни-руку-простотой — естественной и очевидной — будто это ты сам мог бы так сказать и почему-то не сказал: *может быть за каждым приходит смерть / как из школы родители забирают*).

Чувство стиснутой в дайджест «истории» осталось и тут, а в ней несколько важных для тебя узлов, которыми ты и занят, — собственно вся «история» сжалась и связалась в эти узлы, и два из них совсем рядом, впритык: вполне конкретный нацизм и условный сср. Странно, что вся эта настойчиво являющаяся то тут, то там палеонтология, какие-то трилобиты в глубоководной тьме: затонувшие сталинские проспекты — вот-вот проплывут строгие юноши с плавниками, те самые, вечные *люди с алюминиевыми глазами (как солдатские ложки)* — эта палеонтология вдруг приближена и укрупнена каждым стихотворением, как линзой (в царапинах от долгого и привычного употребления), и притащенный в эти мутные глубины за ногу читатель — даже и против своей воли притащенный — вдруг убеждается в том, что окремнившиеся и обызвесткованные эти берии подозрительно и противно подвижны, просто потому что они несомненно живы для человека, писавшего эти стихи, а может, и живы вообще. Недаром ведь в конце книги все меньше моих небо-летчиков и все больше Сиракуз, где куда ни ткнишь — *колокольная музыка по заявкам НКВД*.

Я что-то расписалась, а мне еще надо с благодарностью сказать об одной очень важной для меня теме, но о ней, видимо, надо будет когда-нибудь поговорить отдельно: как я вдруг поняла, что ты все время напоминаешь мне о моем еврействе. Не то чтобы я о нем не помнила, но после почти 30 лет на Западе, когда перестаешь быть парией, это ощущение себя

парией — размывается. А у тебя это такая настойчивая тема, тревожный молоточек, как сказал Смоктуновский о Моцарте, а я бы сказала так: сидит в симфоническом оркестре неряшливо одетый скрипач и то и дело дергает смычком струну, против тона и против такта, все время наперекос, под углом, и портит всем этот дивертисмент. А я как раз сейчас читаю одну книжку³ — о евреях-одиночках, и, в частности, о Ханне Арендт и ее статье 1944-го года, о *париях* и *парвеню*, и евреях как париях в квадрате, ибо никому не принадлежат, в том числе и еврейству. Сколько же я могла бы привести цитат на эту тему (из этой твоей книги), да хоть эту веселую девочку, что *антисемитится*, но ты сам знаешь, о чем я, а кто захочет — прочтет. А самое, может, в точку — вот этот *обмылок*, хотя вроде бы и не об *этом*, но ведь еврей-пария всюду, где есть это «между»: *между собакой и волком, / между светом и тьмой, / между зимней осенью и осенней зимой, / на окраине мира, где хлеб пекут, / на беру всей жизни на пять секунд, / когда падал — и не дали упасть. / когда засыпал — и не дали заснуть. / когда начинал — и не дали начать. / застывает обмылок / нежной плоти земной.*

Р. С. И еще я забыла сказать, что я то и дело останавливаюсь, чтобы восхищенно повторить и проверить для себя твою рифму — какие они у тебя чудесные — элегантные и живые одновременно, такие естественные (а это такая редкость)! Но и об этом, о твоей рифмовке — это ведь такая важная и опасная вещь — надо писать отдельно.

³ Ямпольский М. Сообщество одиночек: Арендт, Бенямин, Шолем, Кафка / РГГУ. М. : Изд-во Ипполитова, 2004.

Открытка восьмая

ЕЛЕНЕ СУНЦОВОЙ¹

Книга производит впечатление предельной слитности. Не книга, не строение (постройка), а сплошняк, пласт. Не песчаник, а песок, живой, движущийся, все время меняющийся, бесконечно тянущийся песчаный пляж. Если есть в ней композиция, определить ее невозможно, потому что все время утыкаешься во фрагмент, в крупный план, в одно, другое сжимающееся-расплывающееся зерно. Не разделенное на главки, непомерное оглавление вообще не нужно, потому что в какую точку этого полотна уткнуться — в каждом мазке она вся. Пуантилизм наоборот.

Эти полупрозрачные, неловкие (и так, чтоб читать было немного неловко), твердые на ощупь, угловатые фрагменты только на вид — и, особенно, слух (метр) — сходны: обманчивая песенка, пристрастие к уменьшительным (единственное, что мне здесь надо преодолевать) и каждое особенно своим особым сколом и собственной картинкой внутри. Конечно же то, что книга не разделена на главы, — неслучайно. Мне всегда нравилось такое строение книги стихов, косичка немногих тем — их биение (пульсация), этот сплетающийся пунктир — от начала до конца: молчание — пауза — *пробоина*. И при этом сквозное прислушивание — звериное-животное, прислушивание внутрь — но не к звуку, а к температуре внутри (если к температуре можно прислушиваться). Как обнюхивает себя зверь — или человек после соития и расставания. (За)главная тема, явленная в самой композиции *сплошняка* — моно-диалог: только эти двое и прочтут двоих. И это совсем не «девочкины» стихи. *Каждая ласка с моей стороны / Выглядит будто начало войны*. А еще (и это очень странно, потому что этот мир совсем на мой не похож) то и дело рико-

¹ Сунцова Е. Несбылотник. N. Y.: Ailuros Publishing, 2016.

шетом попадание в меня, в мое — июль, январь, кирпичики, матросы, обсидианы. И все эти чудесные слова и вещи, например *поливальные челки* (привет, Москва 60-х, «Июльский дождь» какой-нибудь), вообще вся эта ошалевшая от встречи Москва, включая закодированное в рифмах: московское «Г» произносимое как «х»: *книг-двоих* (я и сама это люблю и сама иногда так рифмую)... *летяга-маечка*... *лукавица* (в которой поначалу увидела, послушно опустив за автором глаза в землю — *луковицу*) — и *трамвай на завтрак*.

Это, конечно же, *Сбылотник*, потому что сам в себе (и сам себе) сбылся, все удалось и сказалось — именно так, как сбывается живое и несовершенное, которому — потому что и пока еще живое — ну никак не вывернуться нежной смолстой изнанкой наружу: живое сбывается только поверхностью кожи, поблескиванием древесных стволов, случайностью капель на них — туман ли, дождь — нам не дано не только предугадать, но и просто разглядеть как следует выдохнутое и сконденсировавшееся на холодной коре — по крайней мере, до следующей нашей книги.

Открытка девятая

МАРИНЕ ГАРБЕР¹

Ты написала мне, что из той книги остались для тебя самой только три-четыре стихотворения, так что я пошла по при- сланным тобой более поздним ссылкам, и вдруг прояснилось, какая это, собственно, традиция — ведь я ее видела и раньше (именно: видела, а не слышала, потому что звук у тебя немного другой, чем в этой традиции, свой), но никак не могла осознать. И тут вдруг в одной твоей подборке, в “Номо Legens”, мелькнуло имя Нагибина и подтвердило догадку, а там уж и само имя — да, конечно же, вот оно. И теперь уже из этих стихов документально знаю, что и для тебя неслучайно и осознано ахмадулинское письмо (метод) — тех ее, что плотнее и интереснее прочих, тарусских циклов, подробных, умных и умно устроенных стихов, где боль — или усталость, разочарование, раздражение — выписаны крупно и ярко, в каждой строфе, как снегирь. Но тут же и поняла, что для тебя это все-таки скорее *оммаж*, что это всего лишь одна из твоих многочисленных возможностей, и скорее всего, тоже уже пройденный этап — так что я и сама не знаю, почему я с этого начала свою открытку.

А в книге я почти сразу нашла себе отвесное снежное счастье: *От верхушки той до того куста / Лепит счастье отвесное* — не случайно, конечно (и это говорит о твоей пронизательности, о которой знаю не только по стихам, но и по откликам, в том числе на мои же книжки), — потому что эти две строчки как раз из одного из тех двух посвященных мне стихотворений, на которые я неожиданно (потому что ты тактично меня не предупредила), наткнулась. Читатель стихов все-таки ищет себе родное (по чувству или по жизни разума), уж так все тут, в поэзии, устроено, но мне в твоём тексте не так легко это родное найти — не так, то есть, легко, как

¹ Гарбер М. Каждый в своем раю. Стихотворения. М.: Водолей, 2015.

в тебе самой. И это при том, что мне все внятно (и я испытываю благодарность за эту несовременную внятность) и все-все пронзительно узнаваемо, потому что ты, конечно, настоящий *наблюдатель*, а никакой не соглядатай. (P.S. Я написала эту фразу, а уж потом с удивлением наткнулась на твою подборку, так и названную: «Соглядатай» — нет-нет, эти стихи писал именно наблюдатель, напряженный, как на посту, на маяке, на границе — *«человек без будущего»*, *«человек без прошлого»*, и неважно, что *«простой советский эмигрант»*. Чудесное, кстати, стихотворение, может, как раз из-за улыбки его, неожиданной интонации).

Вот эта напряженность, серьезность взгляда, зашкаливающая подробность его — миллионы пикселей на книгу, тысячи на стихотворение, сотни на строфу и даже на титульном листе, и, кажется, в зрачках прекрасной во всех смыслах твоей фотографии работы Геннадия Михеева — яркие точки, и даже над задумчивой буквой «ё» в заглавии они не пропущены — как будто страшно в мире что-то пропустить, не заметить и не провести сквозь себя, свое, через опыт, который у тебя всегда свой, даже если совсем чужой. Так сжимаются фотографии (тысячи их) в айфоне, когда смотришь не по отдельности, а календарно — сжатые в год, и каждая — чудо четкости.

Эта неулыбчивая напряженность, эта погоня за тем, о чем *уже* знаешь. Это смотрит солдат с вышки или кошка с подоконника — и главное, что солдат (идея его) или кошка (идея ее) — живучи, и в живучести этой, настойчивости, ритмическом интонационном раздражении сплошных мужских ямбических рифм (и может, именно потому, что сама бы так — не писала) как раз и есть самое родное мне: стоицизм. Как правило, прямо не заявленный (*«мы этот мир спасем и сохраним»* — такое у тебя редкость) — но и тут, несмотря на некоторую лозунговую, обычно не свойственную тебе звонкость, я слышу подспудный, точный ток: стоическое сознание, без жалоб (какое же это редкое в поэзии и бесценное свойство!). Даже когда из этих стихов не очевидно, надо ли вообще этот мир сохранять и не начать ли снова на новом месте, с новой мебелью и новым пейзажем, и даже: стоит ли начинать снова вообще.

И только такое подумаешь — ап! — мимолетное узнавание, причем не твоего киевского, а моего московского — но какое же забавное совпадение: пролитый на выдавшее виды пальто ликёр — в моем случае пролитый в 80-е «Охотничий бальзам» из магазина «Балатон» — на тоже вечное, навечное, похожее на твое пальто-шинель. Оно потом так и пахло до конца жизни своей теми горькими травами и алкоголем. А то еще вдруг — и конечно опять из тех двух *отвесных* стихотворений — мои «угольки». Вообще всё ловлю в этих стихах, что есть *угольки*. Но остаюсь не с ними: зола эта, и эта лодка, и этот куст — они и так, что сурок, всегда со мною. Остаюсь я с чувством, почти физическим, тяжести (веса) твоего дара, который тебе нести и нести. И еще с благодарностью за все это, за совершенно лишенный нарциссизма взгляд, развернутый к миру — то есть, от себя.

Открытка десятая

ОЛЕГУ ВУЛФУ¹

* * *

Страшно свету без имени
полыхать в полынью.
Ты любить полюби меня,
я тебя люблю.

Мир, не помнящий времени,
переменится весь
Лишь на веру прими меня,
потому что я есть.

2004

Чтение начинается с неопределенной, но внятной тревоги. Еще ничего не встало на свои места, — а когда встанет — то сразу сдвинется, как в известном чаепитии: в таких стихах слова никогда не становятся на свои места навсегда. Но уже внятен — во всей своей первоначальной неопределенности, непонятности — очень определенный звук.

Это необычное и для тебя стихотворение сходно с другими твоими текстами именно этой пошевеливающей стих тревогой. Но характер этого заговаривания, этой нетвердости — иной. Обычно в стихах ты передвигаешься слегка неуверенно, как бы пошатываясь — и вещи тоже пошатываются, стоят непрочно, на одном ребре. Как будто язык немного заплетается — *ты любить полюби меня* — так заплетаются струи не знающего льда ручья. Собственно, как у тебя всегда — так не исполняют произведение, так подбирают мелодию, подсев бочком к случайно подвернувшемуся инструменту, как ты тогда на фестивале в Мейне.

Вот текст. Он открывается, как сияние, как зияние — а еще полыхание знамен родительного падежа.

¹ Вулф О. Весной мы увидим Соснова. N. Y.: StoSvet Press, 2010.

Страшно свету без имени
полюхать в полынью.

И полынья — тоннель в стенках п и л, со скоростью звука тут же пересылает в пастернаковское: *Обыкновенно свет без пламени* — и т. д.

Пламя, знамя — то есть, движение, *полюхающие* знамена: крупными волнами листвы идущий осенний, многоцветный, как огонь, мир — предстает в читательском сознании, сдвигая образы обоих стихотворений, — как «знаменье», как неподвижные в своем движении: пристальная осень, синий ясный экран.

В твоём стихотворении свет-пламя — как топка паровоза, но это и *свет-без-имени* — и, как и у Пастернака, он исходит, то есть нисходит (я всегда забываю, какой там глагол) — то есть устремляется — вниз:

Страшно свету без имени
полюхать в полынью.

Что *видит* человек при слове «свет»? Огромное, заполнившее, застилающее? — Нет. Пронзительно компактное, размера не имеющее — бесконечно большую массу? Ни то, ни другое: только само слово. Читатель видит слово *свет* и видит слово СВЕТ.

Вот он, насквозь пройдя все космические и атмосферные слои — озоновая дыра, труба — полюхает прямо в грудь человека, дыра в дыру. В окончании ю гудение топки утоньшается, устремляясь в *полынью*. Это одинокий голос, такой, каким мы его слышим не в баса Иисуса, а в теноре Евангелиста.

Ты любить полюби меня,
я тебя полюблю.

Рифма, одно из самых сильных смысловых орудий стихотворения. Светубезимени — любитьполюбименя. Рифмуются не просто *без имени* — *любименя*, но и осколки предыдущих слов: *свет* и двойное *любить*. Безымянная — в обе стороны — любовь. Еще интереснее: *полюблю* — *полынью*. Во-первых, глубина рифмовки, тот самый тоннель п-л, круг в сечении: буква о (только графически, ибо на слух о слышится как

а, а сама рифма как повтор-ослышка: полынью? — Да нет, люблю). Во-вторых, температура. Полынья вызывает ощущение льда, *обжигающего* — и **полыхание** в **полыню** потому не оксюморон, световое полыхание — сильный, синий, как у сварщика, оплавливающий края полыньи огонь без тепла, любовь без тепла. Космос — какое там «горячо»? А *полюблю* — наоборот, прохладное, спокойное, земное слово, в значении и в звучании, без космических страстей. Та же топка, но уже, как земное птичье пенье, узкий ее звук.

И тут вдруг — резкое передергивание затвора (кадра) п-м-н.

Мир, не помнящий времени,
переменится весь.

Полыханье (*знамя, время, пламя*) уже не топки, а знамён — знамёнья листвы и уже безлистного осеннего света: **мир** — не **помнящий** — **переменится** — **времени** — **прими-меня-потому** — что. Мир времени не знает, не помнит, ибо лишь перемена его, мира, и определяет время. Недаром в другом пастернаковском стихотворении: в зените зимы, дня, человеческой жизни — нет и не может быть перемены — *и кажется, что время стало*. Мир не помнит времени, потому что мир в это мгновение другой, чем был долю секунды назад, и *этот* мир *того* мира не знает, не помнит. И в этих переменах уже слышен шорох материи, ее складки и волны — просто потому, что «я есть».

Лишь на веру прими меня,
потому что я есть.

Это человек с земли полыхает *вверх*, в *страшную*, единственную трубу, соединяющую его с пространством (без времени), дыра в дыру, назад, сквозь все атмосферные и космические слои, без посредников. Он — «я» — и есть тот *свет без имени*, небольшое пламя — от искры, оброненной из беспорядочного вороха космической корзины, с ничего не значащей меткой рожденья.

Стихотворение переливается, как песок в песочных часах, бесконечно переворачивается. И в нем может быть только столько строф, сколько их у тебя: две.

Вот так я тогда все поняла, пока через год ты не объяснил мне получше.

ПЕРЕВОДЫ И ТРАНСКРИПЦИИ

Открытка одиннадцатая

АРКАДИЮ ШТЫПЕЛЮ О ПЕРЕВОДЕ СОНЕТА ШЕКСПИРА

135

К чему вилять, перед тобой твой Вилл,
И Вилл другой, и третий Вилл вдогон,
Хватило б, чтоб один я Виллом был,
Был пылом посреди твоих пламен.
Твой пыл велик, так отчего ж не влить
Мой пыл в твоё пыланье? Почему
Ты привечаешь прочих, но остыть
Повелеваешь Виллу одному?
Вот океан — глубок и полон сил —
Все ливни он приемлет в толщу вод;
Так пусть еще один вольется Вилл,
Всем пылом к бездне прынет и прильнет.
Пусть каждый Вилл тебе пребудет мил,
Но я один твоим всем Виллам Вилл.

William Shakespeare
Sonet 135

Whoever hath her wish, thou hast thy Will,
And Will to boot, and Will in overplus;
More than enough am I that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.
Wilt thou, whose will is large and spacious,
Not once vouchsafe to hide my will in thine?
Shall will in others seem right gracious,
And in my will no fair acceptance shine?
The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store;
So thou being rich in Will add to thy Will
One will of mine, to make thy large Will more.
Let no unkind, no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one Will.

Этот перевод 135-го сонета Шекспира я обнаружила случайно, наткнувшись на него в файле длинного списка премии «Поэзия». Он мне так понравился, что я даже написала о нем в Фейсбуке, чего раньше никогда не делала. В этой открытке я тот свой сентябрьский пост немного перепису и допишу, обращаясь к Вам, Аркадий, уже напрямую. Причина моих восторгов простая — Ваш перевод читать так радостно и увлекательно и столько там всего спрятано, что читателю разворачивать одно удовольствие. 135-й вообще довольно загадочный сонет, с *suspense* в заключительном двестишии и слиянием, как минимум, четырех уровней понимания: очевидного эротического, но и не менее очевидных квазилитургического (включая «волю»); идиоматического («географического» — «все реки вольются» и т. д.); и, как это встречается в других «Вилловых» сонетах, где Шекспир играет со своим именем, «денежного» — тема «завещания». Вы очень разумно, на мой взгляд, жертвуете одним из уровней (а именно счетно-завещательным), хотя эта тема только напрямую обозначается целых пять раз (*overplus, addition, addeth, abundance* и просто *rich*), не говоря уже о косвенных касаниях. Но Вы ее опускаете, и оттого еще ярче проявляется доминирующая тема — весело-эротическая, причем как будто сами собой находятся увлекательные, естественные для русского уха, мгновенно запоминающиеся решения. Сразу, конечно, слышно — и видно — постоянство мотива «Вилла». Это не только мотив, но и важный для шекспировских сонетов формообразующий элемент — я называю его «слово-сигнал»: слово, явленное как минимум по разу в каждом катрене, особенно в первых двух, но иногда и в развязке двестишия — напрямую или скрыто, как часть других слов или как анаграмма. Но 135-й этим «словом-сигналом» просто захлебывается — и Ваш перевод это захлебывание передает очень здорово. *Will* в разных своих значениях повторяется несчетное и, как и в оригинале, *нечетное* число раз — как в музыке (например, барокко) проходят темы — нотные монограммы. Впрочем, в оригинале присутствовал еще и антипод *will: still* (дважды упомянутый) — и как гирька-противовес, и как неподвижная ипостась воли — прямая противоположность прямо-таки льющемся, текущему и разливающемуся

словьем слову-имени — одно упрямство пошло на другое с вилами наперевес — и в переводе это передается — если не лексически, то как минимум тонически: уверенностью интонации.

Второй очевидный элемент шекспировских сонетов — это, конечно, двустрочная развязка в финале — или, можно сказать, *завязка*: все темы туго завязываются этими двумя строчками, как ботинки конькобежца шнурками — там, где заканчиваются уже дырочки и начинаются последние блестящие крючки, и где главное — это стянуть крепко, но чтоб нога все же могла двигаться. В одних сонетах *слово-сигнал* в завязке-развязке двустушия явлено в последний раз как таковое, в других — лишь в скрытой (фонетической или анаграмматической) форме, как часть других слов, а в иных и вовсе отсутствует — и так явно, что само по себе отсутствие, выпадение ожидаемого несет в себе отдельный смысл. В оригинале нашего 135-го «Вилл» появляется в двустушии только один раз, но дважды еще употреблено слово “one”: one + one = 2. И в переводе Вашем тоже три раза: каждый Вилл, вообще все Виллы и наш единственный Вилл. Это очень удачно и здорово.

Но вообще с переводом двустушия я не согласна, особенно с последней — как мне кажется, и в целом неудачной, чужеродной строчкой, где наш Вилл, только что умолявший приемлющую столь многих (как минимум еще одного) любовников принять (снова?) и его, вдруг начинает зачем-то расталкивать локтями других поклонников. Слишком существенна для всего сонета эта главная, несущая идея — веселая готовность стать *ещё одной частью целого*: объект пылания ставится выше общепринятой морали, выше, в частности, общепринятых в лирике исключительных (исключающих других) взаимоотношений и взаимообожаний. Уж если на то пошло, в оригинале — и в переводе! — явно чувствуется возбуждение Вилла, происходящее именно от такой возможности. Но уважаю Ваше право на поворот темы — уж очень хорош остальной текст.

Как, например, чудесно выбраны — из огромного арсенала русских возможностей — рифмы трех четверостиший! Одно *полон сил* чего стоит (распространяется ведь не только на *океан*, но и на него, Вилла!) И это *остыть* (пылу), отсылающее

и к русскому *остановить*, — остроумное решение противопоставленных в оригинале уже упомянутого двойного *still* — и одиночного заключительного *kill*. Я теперь точно знаю, что в моей голове навсегда останется эта первая строчка: «К чему вилять, перед тобой твой Вилл». Но главная удача, мне кажется, — даже не стремительность и элегантность, и даже не остроумные звуковые (и семантические) решения (все эти *пыл* и *пламен*, и *вилять* и *вливать*, и это *прянет* и *прильнет* — все это, конечно, много больше и интереснее, чем просто какая-то там «аллитерация»). Самая большая, на мой взгляд, удача — абсолютная точность (верность оригиналу) основного тона, ведь это в переводе — самое важное.

В общем — bravo!

Открытка двенадцатая

МАРИИ СТЕПАНОВОЙ
О ПЕРЕВОДАХ ИЗ СТИВИ СМИТ¹

Дорогая Маша, это будет всего лишь открытка, записка вослед уже написанному письму², даже двум: каждому (об) лику — английскому, русскому — по посланию — но вот никак не оторваться от двуликой Стиви, такой и для меня новой, и хотя раньше вроде бы мне знакомой, но, кажется, до этой Вашей книги еще по-настоящему не увиденной. В тех текстах я не успела сказать о еще одной поразившей — и для меня вообще чрезвычайно важной особенности. Сейчас объясню.

Статью о самой Стиви Смит³, в которой я пыталась разобраться в природе странного волнения, вызываемого этими стихами, и характерной для Смит двуликости, загадочности, парадоксальности смыслов, я закончила «гипотезой № 2»: «А можно увидеть и так: вот оно, высказывание — у вас на виду, это и есть разгадка сюжета, и нет за ней никакого другого, кроме очевидного, смысла, как ни пытайтесь вы по усвоенной читательской привычке искать его. Но уже в самом этом жесте — свой — другой — смысл и метод. Тогда эта «простота» и пустота (гулкость) — одно из промежуточных состояний в трансформации на пути поиска новой парадигмы — смерть самой поэзии, ее априорной догмы примеривается, как и смерть автора».

Если я лежу в кровати, это происходит где-то. / Если я лежу в могиле, там меня (возможно) нету.

Так вот об этой гулкости. Если все же допустить возможность более привычной трактовки стихов — ее и Ваших, за нее написанных, — то есть путь свойственного поэзии не-прямого

¹ Степанова М. За Стиви Смит. М.: Новое издательство, 2020.

² Машинская И. Поэзия без «поэзии». Что происходит в стихотворении Стиви Смит и в книге Марии Степановой. // TextOnly. № 1 (50), 2020.

³ Машинская И. О Стиви Смит. Prosodia. №13, 2020.

высказывания, если допустить, что русские эти стихотворения, как и те, что Вы так точно называете «исходники», то есть не просто «оригиналы», а такие, что даже не исходят и не отходят, а отскакивают — и от традиции стихописания, и от традиции (любой) потенциально в них заложенной трансформации — с непредсказуемостью полового целлулоидного мячика, небольшого легкого предмета, от которого не ожидаешь такой силы и скорости; если допустить, что тексты эти написаны в поэтике, главным свойством которых является *отсутствие*, то увидишь тогда стихотворение как полупустое гулкое пространство, и поразит прыть, с которой оно само собой летит к выходу, ни на чем не задерживаясь, ни от чего не отражаясь, ни от каких поверхностей и деталей, не тормозясь никаким веществом, — и почти мгновенно оканчивается у выхода — вывернутым наизнанку.

У нас ни мамы нет, ни папы нет, ни друга. / Нас очень часто принимают друг за друга. // На что мы смотрим, сидя на стене? / Мы ни на что особенное не

Так сидят в пальто в комнате, еще привычной, и вдруг ставшей гулкой — комнате, из которой вынесены все вещи, и вдруг обнажились и стали отражать друг друга стены — их зеркальная симметрия; в комнате, где внутри пусто и сильно, как во сне. Новое ограданное нежилое пространство, уже неузнаваемое, странное и на все способное. Годо, который вот-вот не войдет: выйдет.

Так ведут себя неоновые буквы на западающих клавишах вывесок — еще утром было, когда проходил мимо, все на месте: и *ф*, и *р*, привычные пыльные, цельные слова-вещи, которых и не замечаешь. А к ночи загорится — свяжется вдруг поверх погасших западаний и превратившейся в магические зазоры темноты — выстроится в горящие свербящие дикие смыслы — не столько неоновых знаков, сколько таинственных провалов между.

Мне вообще давно кажется, что все стихи на свете можно различить не столько по характеру того, что *есть* (черного шрифта на том или ином языке), сколько по свечению того, чего *нет*, — по свечению зазоров между словами, этой белой тьмы — как в японской культуре ваби-саби именно щербинки и зазубрины определяют вещь единственно и вневременно.

И когда в Москве, в самом конце прошлого года, разжившись желтой книжечкой в уже полуразобранном для переезда «Фаланстере», я раскрывала ее ночами, под очень московской, очень яркой ночной лампой, то сразу именно это и светилось: расщелины и зазоры и целые зияния внутри текста, и так же горели перекинутые через них странные смыслы, на редкость прочные перемычки между узловыми точками — внутри отдельных текстов, внутри книги в целом. И всегда неожиданным был в конце перевертыш простодушно названного вначале (да еще непонятно когда успевший вывернуться наизнанку, как в тех плоских головоломных изображениях трехмерной фигуры, которую видишь то так, то эдак), и странно волновали притворяющиеся несерьезными маленькие тексты, сильно толкали непонятно откуда взявшимся волнением, никакими аффектами, или тропами, или, тем более, никакой такой лирической эмоциональной заряженностью не объяснимым, и никак было не отыскать в себе точку его отсчета.

Открытка тринадцатая

ОБ ОДНОМ ПЕРЕВОДЕ
ГРИГОРИЯ ДАШЕВСКОГО ИЗ ФРОСТА¹

Григорий Дашевский
Из Роберта Фроста (Возвратный сон)

Не знала, каким темным именем звать
темную ель, наугад
пытавшуюся отомкнуть окно
в комнате, где они спят.
Дерево с каждым касаньем пустым
неутомимых неловких лап
делалось малым, как воробей,
перед загадкой стекла.
В комнату ни разу оно не вошло.
Из спящих двоих лишь она
боялась того, что оно натворит,
внутри возвратного сна.

май 2013

Robert Frost
The Oft-Repeated Dream

She had no saying dark enough
.For the dark pine that kept
Forever trying the window-latch
.Of the room where they slept.
The tireless but ineffectual hands
.That with every futile pass
Made the great tree seem as a little bird
.Before the mystery of glass!
It never had been inside the room,
.And only one of the two
Was afraid in an oft-repeated dream
.Of what the tree might do.

¹ Дашевский Г. Стихотворения и переводы. М.: Новое издательство, 2015.

«Возвратный сон» — четвертая часть пятичастного стихотворения-драмы Фроста “The Hill Wife”. Григорий Дашевский перевел и включил в последний свой маленький сборник, составленный за недели до смерти, лишь один его фрагмент. В отличие от первой и третьей части, написанных от лица жены — той, что живет на холме, — «Возвратный сон», как и два других фрагмента, — это голос хора. У мужа своих фрагментов нет — мы знаем о его присутствии, но не слышим его. Как это часто бывает с переводами Дашевского, из всего длинного стихотворения переведен один заинтересовавший его отрывок — осуществленное другим приближение к заведомо невозможной полноте чем-то важного для него высказывания.

Вообще, переводить Фроста, по крайней мере на русский, — задача неблагодарная и практически невыполнимая. Опасностей, ожидающих переводчика, — едва ли не больше, чем возможностей. Прежде всего, это тон. Тон Фроста стоический, по-своему твердый, но без металла в голосе — этой соблазнительной интонации, обманывающей русское ухо в авторском чтении. Я сама дважды потерпела поражение, пытаясь передать эту кажущуюся отрывистость, внезапность фростовской дикции. Еще более распространен другой соблазн: переводить приятным баритоном — возникает по-русски такой трудолюбивый и ясный, как времена года, фермер. Есть и третий: передать обманчивую внятность Фроста ладным русским стихом, то есть эластично, по-пастернаковски ловко и свежо облечь русской речью (см., например, у В. Топорова: «Спешит земную наготу / облечь коричневой перчаткой»). Пойдешь по пути ясности и приятности — и получишь неопределенного среднестатистически разумного мужского английского поэта. Пойдешь по пути мужества и металла — получишь Киплинга. А переводя диалоги, легко попасться на удочку белого стиха, этого универсального пружинистого ритмизированного потока, будто бы воспроизводящего эффект Броунинга и Шекспира, — белый стих такого рода, как товарный поезд, способен перевезти что угодно и в каком угодно количестве, но не стоит грузить в него сбивчивого, намеренно ритмически нерегу-

лярного Фроста². И это еще не все. Во Фросте много и других обманок: якобы мудрость, якобы ясность. Как передать скорбь и разум без скорби и без особого разума? И, наконец, как передать страх — страх потери контроля, потери воли? Страх перед силой и зависимость от нее. Неловкость, уязвимость³. (Обнаружив эти качества стихов Фроста, вдруг понимаешь, почему он промолчал всю встречу с Ахматовой.) Эти опасности открывают интересные возможности, но ни Кашкин, ни Бетаки, ни Зенкевич (у которого и получился Киплинг) ими не воспользовались.

Читать все стихотворение целиком или читать один осколок, вне контекста целого, вне, в конце концов, его сюжета — два разных опыта. “The Hill Wife” (я перевожу это название как «Живущая на холме») — драматичное и загадочное (темное) в своем драматизме стихотворение, а в «Возвратном сне» темнот достаточно даже на самом простом, событийном уровне: кто там, к примеру, в конце стихотворения видит эти ужасы? Он или она? Глаголы в английском не маркированы грамматическим родом. Вначале мне казалось — это он, муж: так было интереснее, менее очевидно и менее определено. Но нет, Дашевский прав, это, конечно, *она*, живущая на холме жена. Страх растворен во всем стихотворении: одиночество, тень темной ветки (не самой по себе, а того, что она может натворить внутри дома и внутри бессонницы), улыбка бродяги, скрывшегося в лесу, — и сам лес, продолжающий смотреть на нее его, бродяги, глазами (фрагмент третий, “The Smile”) — все отзывается им. Страх не разделенного с ближним страха — страшнее, чем страх, страшнее, чем даже страх близости и чем тоска по ней. Страх вдвоем *перейти границу* дома, открыть дверь, вернувшись из странствия (опять замо́к — или защелка, или щеколда: фрагменты “Loneliness” и “House Fear”) — страшнее прямого одиночества.

² “There are the very regular preestablished accent and measure of blank verse; and there are the very irregular accent and measure of speaking intonation. I am never more pleased than when I can get these into strained relation. I like to drag and break the intonation across the meter as waves first comb and then break stumbling on the shingle.” (Selected Letters of Robert Frost, Ed. by L. Thompson, N. Y., 1964, p. 128).

³ Spare the rod and spoil the child (пошади палку — испортишь ребенка), — говаривал отец Фроста, физически его наказывавший.

Сила переводов Дашевского в том, что любая его вариация на тему другого поэта каким-то чудесным образом немедленно становится его собственным стихотворением и наполняется живым воздухом — таков ритм его стиха, ритм сбивчивого живого дыхания. Вот так и тут, естественно и в своей ненастойчивой вариационности единственно, он передает сложную загадочность, неясность этой, казалось бы, такой ясной речи — самого большого и, возможно, случайного открытия Фроста. Вот так же, как мы видим не все дерево, а только ветвь, теребящую шеколду, так и ясность и, казалось бы, незамутненность зеркала или стекла становится загадкой потому хотя бы, что совершенно непонятно положение этого осколка в пространстве смысла. И хотя Дашевский уточняет и конкретизирует образы — *little bird* в его переводе становится конкретным воробьем, метафорические руки (*hands*) дерева — просто еловыми лапами, а само производимое ими движение (теребить и дергать защелку) дано как конкретное действие и цель (отомкнуть окно), — несмотря на все эти уточнения и определенности, русский текст звучит так же загадочно и шатко, так же уязвимо, как и более склонный к метафоре оригинал. Можно только гадать, как это происходит — например, есть ли это эффект неровного ритма и неожиданного настоящего времени («в комнате, где они спят») — вместо последовательно прошедшего времени в оригинале, или неуверенность, туманность для русского уха созвучий-полурифм, создающих эффект стекла или мембраны: между высказыванием хора — и читателем, между ветвью (страхом снаружи) — и комнатой (страхом внутри), между сном — и глядящим на него извне, вернувшимся из глубин его, уже побывавшим там не раз наблюдателем. В конце концов, эта раздвоенность возможностей — все эти развилки, расслоения и мембраны — постоянная тема у Фроста. Развилка — это всегда «бы», всегда сослагательное наклонение, «загадка стекла». Недаром слово *темным* повторяется (и в оригинале, и в переводе) дважды. *Dark saying* — это не просто отсутствие темноты, ее оттенка и интенсивности, то есть другой темноты, с которой можно было бы сравнить невидимое дерево и полувидимую его часть — ветвь. По какой-то причине Дашевский

не воспользовался вторым, а может, и главным, библейским смыслом — темнóт притч и псалмов: *dark saying* по-английски именно это и означает. Он, конечно же, знал об этом значении, но перевел «темную сосну» просто как русскую «ель», а скрытность, темнóты — просто как отсутствие, или даже невозможность *имени*. Как будто ты вообще еще не научился говорить ни о чем — как эмигрант. И результат получился еще более человечески живой и точный, потому что никакой метафорический, метонимический язык не может до конца передать страх одиночества и холода — его передает лишь ломкость и уязвимость забывшего о предыдущем опыте речи голоса. Именно так это стихотворение и устроено — как стихи самого Дашевского из его последнего маленького сборника: как костер-шалашик из нескольких веток-строк, поставленных на влажном снегу неровно и как будто шатко — и между ними воздух такой движущийся и живой, что загорается с первого прочтения.

ЧАСТЬ 2. ПИСЬМО

МУРАВЕЙ НА РЕЛЬСАХ

О геометрии Олега Вулфа

Прошло почти восемь лет со дня гибели Олега Вулфа, но до сих пор не появилось, насколько мне известно, ни одной аналитической статьи о сделанном им в литературе. Этот текст — попытка приступить к этой задаче, начав с двух кажущихся мне особенно важными аспектов его работ: многократно повторяющегося мотива пересекающихся параллельных и главного авторского метода — *стяжения*. Разумеется, мне трудно писать о книгах Вулфа, и не только потому, что я была свидетелем создания некоторых из них, но и потому, что все они — ранние и поздние — давно стали частью моего читательского опыта. Мне нелегко заставить себя этот опыт забыть, совсем отказаться от него и представить себе, что я впервые раскрываю эти книги, но я все же попробую, причем буду говорить о стихах и поэтической прозе одновременно — слишком они связаны и слишком един воплощенный в них и воплотивший их мир.

Тема поездов прошивает все написанное Вулфом, с юности до окончательных 56, и объединяет центральные идеи его книг: множественность трансформаций человека и обстоятельств, нагромождение времени и его выработка, переселенчество, рельсы, свет-сумерки-темнота, биеение и не-биеение и, наконец, вот эта настойчиво повторяющаяся мысль-образ о параллельных рельсах, пересекающихся не в бесконечности, а вот здесь и сейчас, с муравьем, помещенным в точке пересечения — как это и происходит в ставшем самым важным для него стихотворении «Дождь», переплавлявшемся несколько лет и завершеном за несколько недель до гибели.

С раннего детства в местечке Бельцы в советской Бессарабии, в городке, где было два вокзала — Северный и Западный, Вулф заморожен железной дорогой, этой самостоятельной вселенной, сумеречным, как будто навсегда послевоенным

советским ландшафтом, и вообще любимы, то и дело опровергающими параллельность *рельсами*: трансформациями и переселениями. Время в его текстах основано не на движении, но на ритме стыков, свистков, рывков. Это особенно проявилось в «Бессарабских марках»: несмотря на накопление событий, время стоит в них, как поезд на запасных путях.

В финале «Марок» герои — никогда у Вулфа не прообразы, а неизменно проекции памяти, причем часто одной и той же точки ее, одного и того же сгустившегося опыта — уходят в заброшенную штольню, «нулевой ход», и один за одним исчезают в глине до-сотворения. Вот почему в этой книге столько звезд (это сразу поражает и на иллюстрациях Сергея Самсонова) — персонажи так же подвержены переработке, перерождению, как и звездное вещество.

В последний год своей жизни Вулф увлекся топологией, что не удивительно, ибо ее идеи и положения — деформации, протяженность, конвергенция, многомерность — оказались созвучны и стихотворениям его, и переводимым весной 2011 года на английский язык — то есть, заново осмысливаемым и редактировавшимся автором — «Маркам». Важно и то, что в это же время Вулф увлекся появившейся у него тремя годами раньше, но теперь заново прочитанной популярной книгой физика Лизы Рэндалл об искривленных ходах вселенной¹. Персонажи «Марок» следуют траекториям элементарных частиц, исчезая в одном измерении и появляясь в другом. Для автора «нулевой ход» означал вход *лишь в один* из таких тоннелей — оттого и прописные.

И в стихах его, и в поэтической прозе действие — бытие — переходит из бытия в небытие и назад, как переходят из вагона в вагон движущегося для стороннего наблюдателя поезда, и никакой финал не конечен. Рельсы пересекаются в точке смерти — и продолжают дальше. Муравей переходит на другую траекторию. Множественность рождений и мгновенных перемещений, проживание и прохождение искривленных ходов — прямых в одном измерении, кривых в другом — относится не только к персонажам, но и к самому авто-

¹ Randall L. Warped Passages: Unraveling the Mysteries of the Universe's Hidden Dimensions. New York: Harper Perennial, 2006.

ру. Она не заявлена открыто, но подразумевается — эта ткань слишком тонка, и Вулф был бы не Вулф, а другой писатель, если бы такие вещи вдалбливались им напрямую. Подспудный, может быть, и неосознанный метод его состоит в обращении к внимательному читателю, не могущему не заметить, как трансформируются и заново рождаются в каждой следующей главке не просто жизнь персонажей и ее обстоятельства, но само вещество речи. Тексты Вулфа напоминают метаморфически преобразенную порфириновую породу, даже и по перерождению своем включающую не изменившиеся — вообще неизменные — осколки прежних минералов и куски пород. Ничто не исчезает и не пропадает, все идет в дело — и энергия стихов, и их вещество. Это особенно касается стихотворений, вошедших в сборник «Весной мы увидим Соснова».

На другой особенности, относящейся в первую очередь именно к поэзии Вулфа, следует остановиться подробнее. Этот метод, непосредственно связанный с идеей пересекающихся прямых и их несвободой, я назову стяжением. Любой неспешный читатель сразу заметит, как в одной строфе или даже в одном стихе происходят бесконечные перемещения, кувырки и стягивания двух, а то и трех равно узнаваемых образов и сочетаний. Например: «Ты иди ложись... / честно тяни резину от / одного до сна». В двух строчках — целых два стяжения: «честно тянуть ляжку — и «тянуть резину»; оттяжки и проволочки ночной бессонницы: считать от одного до ста — и считать «до сна», пока счет не прервется засыпанием. Все это стянуто в две строки, причем ни один из стянутых смыслов не доминирует. Или: «Снег по швам» — то есть или вертикально падающий снег «стоит» руки по швам, или трещит — разъезжается по швам проталин. Пешеход в снегу стоит поэтому, как одинокий солдат на плацу — «как перст» — руки по швам.

Есть поэты гласных, и есть поэты согласных. Олег Вулф — поэт согласных, железнодорожных согласных «б» и «д», и еще «п», и «с», и «т». «Есть такая косточка: пусто-пусто...». В своем эссе «О словах» он пишет о принесении слова в жертву связанному смыслу и жизни как сопротивлению этой силе. Такое вчувствование в язык и есть сочувствие — со-чувствие —

языку и, следовательно, тому теплому, неосмысленному, живому, что за ним стоит и за него держится.

Вот, например, обложка книги «Снег в Унгенах», превращенной позднее автором в сборник «Весной мы увидим Со снова»: семья, сметенная сквозным, грубым, линейным порывом, советской историей. Принесенная в жертву этому порыву. Круги и кольца вихрей, циклов, лет — и отчего-то не кажущийся чрезмерным нимб над головой беспомощно раскинувшего руки отца семейства: не для объятья, а в попытке защитить? В попытке удержаться на ногах? В универсальном жесте «сдаюсь»? Небо в жирных бороздах заката, земля в рельсах — исполосованный, иссеченный линиями, уязвимый мир, где нас «добивали из трехлинеек», где «на переходе в ад фонарь горел». «Звездное решето», в которое сливается человеческий остаток; луна — застрявший в решете грубый солдатский жетон, звякнувший жестью униформы и той самой несвободы.

И вот человек выходит из переделки, по-русски утопив завершенный цикл в вине. Пытается свести бессмысленное в подобие смысла. На рисунках Сергея Самсонова, тоже безвременно ушедшего ровесника Вулфа и друга юности, проиллюстрировавшего все его книги, — маленький человек на дне переулка, как на дне стакана. «П», «т», «с», «т»... Стяжения. Стенанья века. «Есть такая косточка: пусто-пусто». К концу века пустота — не просто пустота: она заполнена до отказа вещами и осколками вещей. Многочисленные предметы в этих стихах гремят, стучат, звенят — и громоздятся, как на полотнах кубофутуристов, не оставляя просветов. Но все-таки есть в нас что-то, есть это сопротивление материала, есть предел жертве: пусть раздробленный с хрустом, пусть до предела перемолотый, мир и под прессом истории не сливается в одно. Он поворачивается к читателю то одной, то другой тускло мерцающей гранью: то вокзальной кружкой, то баком.

В американских текстах Вулфа звук и освещение меняются. А ведь это тот же авторский темперамент, то же зрение — а звучание совсем другое, как ни настаивает автор, что «хрипло в городе»: «Джаз на Лексингтон, снежный жжазз»... «Басовая си бордо в достиженьи иссиней до. / Снег мечетей, храмов и синагог»... Легко услышать разницу: тут и «г», и «ж»,

и «з», и легкие дуги «л» — длинная, длинная авеню в восточном Манхэттене. Музыка. Зимний, грязный, теплый Гудзон. Радость языка, ловящего на лету снежные семена.

И все же в стихах его больше проявлен другой пейзаж, тусклые краски другой среды. «Поезд в глухую среду». В среду — сердцевины, глухомань недели, в невидимое, гудящее, глухое ядро времени. И эта среда — повсюду, она одна и есть на свете, и человек один, сколько б имен он ни имел — и *Николай Нидворяша*, и почти поименованный *мужчина видный, мужчиновидный*, и человек бурятский, он же человек каракалпакский (он же *мужской пассажир*) — этот человек, по сути, аноним. Одиночество, которого в стихах Вулфа хлебай — не выхлебаешь, это не изысканное «одиночество поэта в толпе», а одиночество человеческого месива, *стянутого*, сплавленного в одно удивленное существо между землей, похожей на пустые небеса, — и небом, похожим на натруженную, изуродованную землю: на востоке «жарят и жгут резину», а на западе «жирная неба пашет-ся борозда». Поэзия его гремит присловьями, да и вся она, как единое присловье. «Ты не знаешь, как губы грохочут, губы...»

То, что читатель назовет народом, звучит тут не как греческий хор, но как соло: одинокий голос человека по имени Мы. «Мы жили до войны». Время неподвижно идет назад, идет в Освенцим, и хор звучит как одна страдающая душа. «И тогда на барабан предместий / из туннеля накручивался поезд, / и впотьмах живые / пели смутным хором. Как баржу в иле, / стронув речь наутро, пока не спелись». После Освенцима нет ничего потому, что тлеющий Освенцим — всегда, как закат, не перегорающий в рассвет.

Перед нами — миф, замкнутый мир, где длина истории — один миг, включая прошлое и будущее, и «день растянут, как дым в сосуде». Прошлое — это когда «шло на убыль», настоящее — теперь, когда «идет на спад». «Вагоновожатые временца». В этом мире если и есть подобие часового механизма, то это рывки передергивающегося железнодорожного состава, его рычаги и колена. И если есть ритм — это гудки поездов. Мир Вулфа герметически запаян, как стеклянная сфера — из тех, что продают на углу под Рождество. Так запаяно, прозрачно и невскрываемо любое настоящее стихотво-

рение. Напластование, слипание картинок в одну плоскость: стянутые скрепами странного вулфовского синтаксиса образы оказываются неслучайными соседями и сводятся в одну тускло мерцающую голограмму неизменного настоящего, уходящего в глубь перспективы.

Связующая этот миф нота — голос поэта, которого будто нет — уже нет. Как будто это настоящее — *уже* есть воспоминание не вернувшегося Одиссея. Основное действие в стихах Вулфа — вычитание. «Отними от нечетного четное, все равно в итоге нечетное». Но все-таки самое завораживающее в этом мифе — это горестно-прекрасный человеческий ландшафт, поровну поделенный на небо и землю. Полустанок. Еще полустанок. Полстакана неба и полстакана земли (и воды). Переселение. Переселенцы. И все это под открытым небом, и небо — не фон и даже не задник сцены, но просто уходящий вдаль пейзаж, тоже прошитый железным путем. Где начинается с дореми (романтическое «до Рени»), а выходит мифасоль, в котором и Мефистофель, и тот страшный фонарь, и все железнодорожное, российское, товарное — мешки и платформы: уголь, щебень, фасоль.

Пустоты — нет. Читая стихи и прозу Вулфа, привыкаешь к тому, что даже воздух — «ржавый почтовый ящик», и воспринимаешь это без удивления, как единственную реальность. Пошедший за автором читатель проникается убеждением, что на самом деле реален только этот миф, эта голограмма: попробуй выйти из него — и найдешь «то плаху, то пепелище». В лучшем случае ты просто переходишь из вагона в вагон — от небытия к бытию и назад. Буфера безударных слогов сжимаются ударными — грубыми товарными платформами, пульсирует неровный дольник, человек живет на стыках между согласными и согласными, между явью и явью, на переходе в ад горит фонарь.

Когда-то другим поэтом было сказано об этом как о «единственной примете»:

И в этом колыбельном свете,
У мирозданья на краю,
Я по единственной примете
Родную землю узнаю.

И дальше — неостановимо — «есть в рельсах железнодорожных...».

Вот и у Вулфа тоже — российский железнодорожный колыбельный свет, только зеленовато-сизо-серебристый, и происходит он не от фонаря путевого обходчика, как в стихотворении Тарковского, и уж точно не от вечно отсутствующего солнца, а от самой земли, мерцающей лужами, цепями, вокзалами, баками, стрелками и мокрой глиной. Звезды — щебень (и наверняка привокзальный), а дальше рассвет: щебень превращается в щебет.

2007—2019

ЧАСТЬ 3. ЖЕЛАНИЕ ТЕКСТА

Эссе

Первая часть эссе является, в каком-то смысле, послесловием к тринадцати «открыткам», обоснованием такого странного способа говорить о стихах: парадигмы, в которой читатель не анонимен и важен «рельеф» его читательского лица, моментальный результат его опыта — локус чтения. В этой, феноменологической, по сути, модели стихотворение видится как светящаяся вещь, а пространство чтения — как силовое поле между полюсами: текстом стихотворения и раздвоенным «я» читателя. Вторая часть выходит за рамки разговора об «открытках». Она — о физике и физиологии чтения стихов, о взаимодействии «поверхностей» читательского рассудка и текста, о мгновенном «смысле», рождающемся в момент контакта, «непонимания», о голограмме стихотворения — сумме гипотез о нем, о текстуре, памяти, ритме, дыхании, об эротике чтения — о чтении стихов как акте взаимного обладания.

В написании этого текста особенно важную роль сыграли две книги, в которых я нашла, прямо или косвенно, подтверждения своим интуитивным догадкам и убеждениям, как мне раньше казалось, вряд ли кем-то еще разделявшимся. Эти книги — «Выражение и смысл» Валерия Подороги и недавно вышедшая «Ловушка для льва» Михаила Ямпольского. В обеих я обнаружила многочисленные и оказавшиеся очень нужными и своевременными указатели. Обе обладают, к тому же, бесценной способностью ускорять и уточнять ответное мышление их читателя. За все это я благодарна их авторам.

ЧАСТЬ I

1. Деревянный кубик

У Збигнева Херберта есть текст «Деревянный кубик». Приведу его полностью.

Деревянный кубик можно описать только снаружи. Мы, таким образом, обречены на вечное невежество по поводу его сути. Даже если разрезать его надвое, то, что внутри, мгновенно становится стенкой, и с быстротой молнии происходит трансформация тайны в кожу.

По этой причине невозможно заложить основы психологии каменного шарика, железного бруска, деревянного кубика.

Так я представляю себе стихотворение. Как ни взглядывайся в него, как ни взрезай, все равно окажешься снаружи. Можно выучить его наизусть, видеть во сне, расщеплять на темы и пытаться их интерпретировать, изучать особенности строфики и звука — суть его остается недосягаема. Мне могут возразить, что в этом стихотворение ничем не отличается от других вещей — например, от табуретки или молотка. На это я скажу, что отличий, как минимум, два: 1) в табуретку мне влезать необязательно; 2) настоящее стихотворение — живое. Второе положение нуждается в пояснении, и я к нему вернусь. Не все стихи настоящие и живые, но речь тут пойдет именно о них.

Я встречаюсь со стихотворением — коротким текстом, производящим на меня впечатление силы, и я хочу его *понять*. Вначале я пытаюсь обойти текст, как вещь, со всех сторон, а потом оказываюсь внутри, я гонюсь за ним, но никогда не настигаю, даже если возвращаюсь к нему снова и снова — каждый раз в руках остается то одно, то другое: обрывки смыслов и прозрачных, как на кальке, накладывающихся друг на друга образов, клочки пространства, ритм, вибрация, тон — но никогда не само стихотворение, не *it* его, не сама его сущность.

Так, снова и снова, отодвигается линия горизонта, оставляя закатное чувство недосягаемости, сожаления и вины, как в знаменитом стихотворении Хаусмана.

Я пытаюсь понять, как стихотворение показывает мне себя и как ускользает, даже если я попадаю в него сразу и под нужным, хотя бы и случайно найденным, углом, как сопротивляется оно мне своей прозрачной твердостью, сколько ни дробь. Последнее забавно, потому что, вообще-то, ведь я и есть судьба стихотворения, его удел.

На обороте

Ответное чтение

«Открытки» начались с осознания невозможности говорить о стихах анонимно, отстраненно. Ведь даже в самом отстранении необходимо присутствие вот этого, глядящего со стороны. Стихотворение являет мне себя, но мое восприятие не пассивно. Стихотворение являет мне себя в той мере, в какой я сама леплю его своим пониманием: своей музыкальностью, чувством композиции, ритма (или отсутствием всего этого), особенностями обоняния, опытом жизни и чтения и т. д. Текст существует в сотрудничестве со мной, в синергии.

Моя погоня, копьё, летящее в его мишень, — моя сознательная и вообще свойственная мне как читателю установка. Такая установка не единственная, конечно, — есть еще та, которую феноменолог назвал бы естественной, а я назову туристической, когда читатель весь находится снаружи: быстрое скольжение, осмотр текста, иногда с критиком-путеводителем (как с тем механическим гидом, что подносит к уху разглядывающий картину в музее старательный посетитель). Я и сама порой бываю таким стиховым туристом, разве что всегда одиночкой, без гида, но это только если — или пока — оно не притянуло меня к себе. Контакт в таком случает происходит с деревянной поверхностью кубика и довольно быстро заканчивается.

В этих заметках я буду говорить лишь об установке № 1 — то есть об установке активного проникновения («понимания»). Как и с линией горизонта, тут неизбежна и даже необходима эффективная дистанция. Слишком далекая

превратится в туризм, и слабая гравитация быстро потеряет читателя, как воздушный шарик. Слишком короткая все схлопнет: чтение стихов не предполагает транс.

Не предполагает оно и медитативного усилия. Если это и медитация, то другого плана. Никак не управляя своим сознанием, а лишь искоса наблюдая за ним, читатель выходит из своего центра и под удачно (и часто случайно) найденным углом входит в текст без всякой пиротехники, как в китайской живописи и каллиграфии *единую линию* можно провести лишь свободным запястьем.

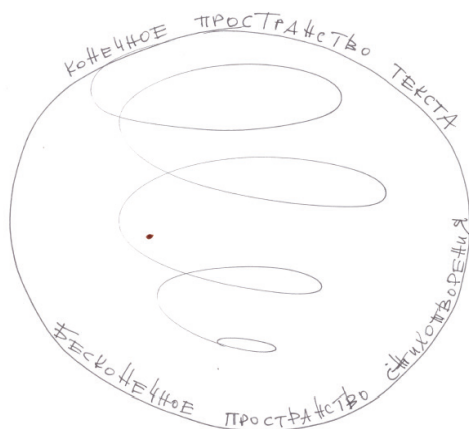
Таково *ответное чтение*. Это опыт, но не систематический. В нем нет алгоритма, как это часто бывает в настоящей критике, нет метода. Каждый раз это однократный риск, авантюра. Это отзвук, разговор-*дым*. Не пути к законам мироздания, а хайдеггеровские «лесные тропы», которыми пробираемся читатель («я») и наблюдающий за чтением мой двойник.

Ответное чтение неустойчиво, как любое познание в науке, и не претендует на долговечность. Оно может измениться или рассеяться при перемене освещения и ситуации читающего, изменении исторического контекста и языка (даже — обоих языков, если они различны: оригинального языка стихотворения, родного языка читателя). Оно может рассыпаться и пересобраться, как атомы в ландшафте. В нем исключены предпосылки — каждый раз ты начинаешь заново.

2. Стеклянная сфера

Представьте себе, что вам 3–4 года и вы стоите поздним вечером на кухне, близко к окну, лишенному занавесок, по которому проходят морщины темноты, ее напряжений и отражений, как если бы оно было сделано из пленки, а не из стекла. Окно обращено в ночь, в еще неизвестный, гипнотизирующий вас яркой, смятой в складки тьмой, но чем-то уже знакомый огромный ночной город. Кухня выходит не на проспект, а во двор, но там, за переулком, как вам известно по дневной жизни, морозное пространство разворачивается, как книжка-раскладка, откидывается — назад, и еще назад — мир огромного полиса, то есть для вас пока просто «мир», ярко-зимне-черный (потому что там переулок, а не освещенный проспект, что с другой стороны квартиры). Этот двор, днем самостоятельный и хорошо вами изученный, ночью становится лишь упавшей вниз прихожей ночного города, угадываемого с пятого этажа. Этот Город, этот Мир, именем которого, вам представляется, и назван Проспект, при всей своей беспредельности, в этот момент соразмерен вам.

Можно представить себе стихотворение как скрытный деревянный кубик, а можно — как прозрачную стеклянную сферу, запаянный шар-голограмму, с картинками и движением внутри, наподобие тех стеклянных, что продаются на Рождество, с елкой и домиком и, если перевернуть — с падающим снегом. Это нескрываемое конечное пространство стихотворения включает в себя бесконечный и бесконечно складывающийся и раскладывающийся мир, но и оно, в свою очередь, оставляет следы во внешней по отношению к нему, вмещающей его сфере — в штрихах и линиях, в словах языка, на котором оно — или очередная его версия, перевод — написаны, и их угадываемом значении, в незримых линиях напряжений, подобных тем, что проходят по яркой черноте морозного окна или по слою стяжения в уходящем в сумерки озере.



На обороте

Поле

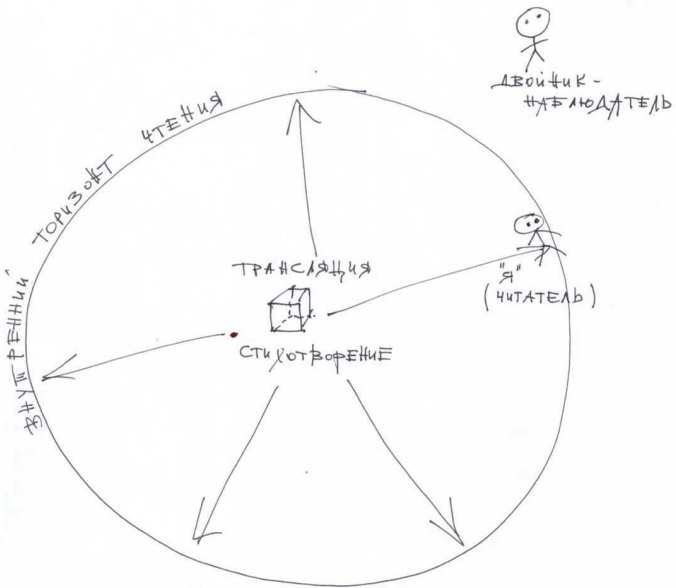
В ответном чтении два полюса: «я» и текст. Мы различаемы, и мы различны во всем. Между нами — силовые линии. Они образуют сиюминутное эмоциональное поле. Как и земные магнитные полюса, мы подвижны и даже меняемся порой местами, дистанция меж нами изменчива, от слишком большой, вплоть до равнодушия, до слишком близкой, когда все размывается и становится мазками, неясным и ненадежным «воспоминанием», аллюзиями и т. п. сопутствующими чтению обрывками сознания. Но иногда расстояние оказывается оптимальным, и тогда это, наше общее с текстом, поле наполняется смыслом — сиюминутным и единственным, одноразовым, готовым к новым метаморфозам. Лишь сам факт чтения остается неизменным и не подлежащим сомнению, как и сам мой ответ тексту, как и само мое неуходящее сомнение.

3. Звезда

Так одна вещь постоянно должна
освещаться другою.

Лукреций

Можно вообразить такую несложную модель чтения стихотворения: наш непроницаемый деревянный кубик или наша стеклянная сфера — как ретрансляционная башня. Или как звезда. Она пульсирует и посылает свет — сигналы — в разные стороны. В одной из точек оказываюсь я (читатель — небольшая планета, астероид), и на меня попадают эти лучи. Это виртуальная жизнь стихотворения. Не потому, что *esse est percipi*, так как текст, конечно, существует и без меня, в том числе материально, например в записи (сложнее с устной традицией, но и там сомнения в реальности его могут существовать только как интеллектуальное упражнение). Она потому еще только виртуальная, что для воплощения его как стихотворения нужна я. Его пространство создано для меня и ждет наполнения.



У пространства стихотворения есть своя внутренняя конструкция, и в живом стихотворении она подвижна. Как и аристотелевский жеребенок, стихотворение развивается, пока не достигает предопределенной (сейчас нам не важно, чем) формы. Но и по достижении взрослости его стареющее тело (форма) не костенеет, непрерывно меняется, и не только вследствие изменения языка и контекста, но и вследствие неоднократного прочтения читателями и даже одним читателем. К этому многообразию стихотворения и множественности его появлений и проявлений я вернусь.

Пространство стихотворения находится за текстом. Шрифт, буквы на бумаге или экране — лишь следы соприкосновения его тотальности с поверхностью. В стихотворном тексте важны не только видимые линии, но и белизна между ними, материя зияния — все эти сложно устроенные *несущие* пустоты — несущие колонны, балки и перекрытия.

Внешняя поверхность, семантическая, звуковая, чувственная и т. п. конфигурация стихотворения — уже есть результат моего взаимодействия с ним, как, например, профиль лица собеседника зависит от моего положения по отношению к нему, а качества его, человеческая «суть» — от характера нашей дружбы. Во всех этих случаях форма задается нашим контактом, его интенсивностью и аспектом.

Один из самых известных опытов в физике, эксперимент Двойной щели, продемонстрировал, как сам по себе процесс наблюдения за частицами меняет их поведение — феномен, выражающийся и в формуле “the observer is the observed” (Дэвид Бом, Кришнамурти). Вот так же активное чтение «сминает» его — каждый раз по-новому — в неповторяющиеся оригами. Контакт стихотворения и читателя в каком-то смысле воспроизводит взаимодействие мира («пейзажа») и поэта при создании текста.

Теперь нужно сделать еще шаг и определить место моей встречи со стихотворением. Разумеется, оно находится вне разума и, следовательно, вне языка. Вне «меня», но и внутри «меня». Это пространство — то, что англосаксы называют *mind*: место, где соединяется чувство (и чувственное) и разум. На обороте — картинка того, что я имею в виду.

На обороте

Поток-голограмма

Итак, силовое поле чтения создается двумя полюсами: стихотворением-излучателем и мной. Это поле — тоже замкнутая сфера наподобие той, о которой я сказала в связи с «запаянностью» стихотворения как целого: эта вторая сфера — тоже конечное пространство, в котором также заключен бесконечный разомкнутый мир наших со стихотворением взаимодействий — прошлых и будущих. Каждая такая встреча — как подход тяжеловеса к штанге. Она подготовлена предыдущими подходами и в то же время независима — по крайней мере, читатель волен начать с нуля. Это — тотальность, включающая всё, и, как и любое «всё», проявляется в каждый момент лишь в одном каком-то ракурсе. Мои однократные прочтения накладываются, как прозрачные спиральные слои кальки, и создают поток-голограмму. Они подобны серии кажущихся случайными моментальными снимков в фотобудке. В каждом из них, пока мы не перевернули страницу или не отвели взгляд — на час или на годы, — реализуется один из аспектов текста: стихотворение показывает мне свой моментальный профиль — и я показываю ему мгновенный свой. Это напоминает длящуюся дружбу двух близких друзей, сквозь годы, с паузами, лакунами в общении, с непрерывным изменением обоих и, соответственно, с изменением оттенков дружбы.

То есть бесконечное (внутри конечного силового поля) пространство чтения изменчиво, оно образует складки смысла, прячется в них, сворачивается и разворачивается множеством накладываются друг на друга фигур. И в незнакомом стихотворении мы видим то, что уже знаем, и это «знание» включает и опыт других читателей этого текста, но индивидуация моего чтения создается именно моим переживанием и определяется именно им. Поле чтения представляется мне похожим на океан Солярис, отвечающий нашему конкретному восприятию: для пилота Бертон одно, для комиссии, заслушивающей его доклад, — другое. В этом смысле оно одновременно обладает и не обладает волей.

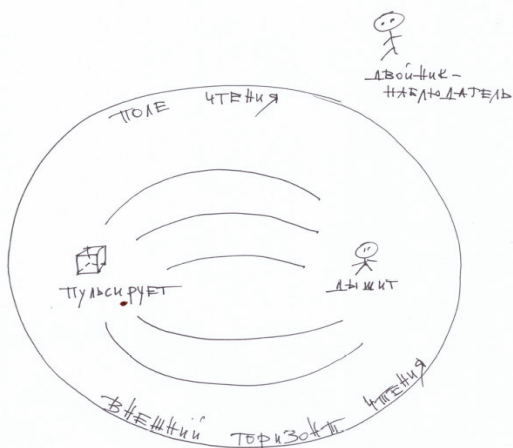
Но кто же наблюдатель? Откуда я знаю, что именно происходит между мною и стихотворением? Необходим третий, третье тело, наблюдатель. Этот Другой — мой двойник. Как читатель я раздваиваюсь на ту, что внутри сферы, и ту, что снаружи. Поэтому ритм чтения усложняется — это уже не двойной маятник, а тройной, и результат его раскачивания оказывается еще менее определенным, чем прогноз погоды на неделю.

Эти заметки — и о том, как видит чтение стихов двойник читателя, наблюдающий за чтением.

В фильме Вуди Аллена «Анни Холл» есть любовная сцена, где Анни отслаивается от себя самой и помещается со скучающим видом на стуле рядом с постелью, заявив, что хочет рисовать. Это не совсем то раздвоение, о котором я говорю. Другая снаружи — это точный двойник той, что внутри сферы, двойник моего опыта обладания. Это та необходимая «архимедова точка опоры» — движущаяся и в то же время неподвижная в каждый момент, как стрела Зенона. Эта точка опоры необходима, чтоб разговор о стихотворении произошел. Короче говоря, «открытку» пишет эта мгновенная Другая из своего «не-места», а поверхность, которую она видит, — это видимый предел чтения.

Читатель и текст заполняют эту сферу до краев. Другой (т. е. Третий) видит штрихи этого взаимодействия, следы касания прозрачной поверхности — как мир в своем дыхании передается линиями и штрихами в китайской живописи. Можно сказать и так: *инь* внутри и *ян* снаружи.

Так наблюдатель становится наблюдаемым. The observer is the observed.



4. Лух и lumen

...Закон звезды и формула цветка.

Марина Цветаева

В детстве Ван Гог сразу стал и долго оставался моим любимым художником, а «Ночное кафе» — одной из любимых картин. Мои воспоминания о первом в жизни посещении Пушкинского музея точечны, и степень абберрации такова, что я не могу с уверенностью что-либо утверждать, и все же мне кажется, что меня привлекли именно световые свойства его полотен, сияние, от них идущее — даже в таких невыигранных в глазах ребенка сюжетах, как «Пейзаж в Овере после дождя». И стихотворение для меня тоже — солнце, сияющая вещь, и каждое мое прочтение ищет и находит то «черное» пятно в залитом солнцем пейзаже», о котором Ван Гог писал Тео.

Потому что стихотворение — это прежде всего такое «световое событие», акт. В этом смысле оно абсолютно и равно себе. Как невозможно без закопченного стеклышка увидеть солнце, как нельзя достать огонь из раскаленной печи — так же невозможно увидеть стихотворение как таковое — нужен посредник, второе тело: я. Тени, как и освещенные зоны,

возникают на мне, когда я читаю. Сияние стихотворения до появления читателя — мир без теней.

В Средневековье различали два вида света: *lux* (божественный источник, сияние) и *lumen* — отраженный или рассеянный свет. Текст транслирует, я принимаю послание. Мой рельеф, как планета или астероид, освещается и ощупывается текстом. Стихотворение светит: *lux*. Мой рассудок, рельеф моего внутреннего лица освещен и проявлен стихотворением: *lumen*. Я — свидетель существования стихотворения, как Луна есть свидетель существования Солнца. Мое свидетельство уникально в том смысле, в каком неповторим мгновенный «рельеф» моего рассудка в процессе чтения, мое воспринимающее текст сознание, его «хребты», «кратеры» и «каналы». Если на пути света — плоская все равномерно отражающая бляшка, то плоским становится и стихотворение

Каждый читатель со своей скоростью, идиосинкразическими особенностями слуха, своим опытом чтения поэзии и чтения вообще — это уникальная воспринимающая и отражающая поверхность. Стихотворение освещает и созерцает читателя, оно производит форму его чтения, а чтение, в свою очередь, «лепит», создает форму стихотворения. В каком-то смысле как читатель я *делаю*, пишу текст

У Збигнева Херберта много стихов о звездах, есть у него и *отсутствующая звезда*. В отсутствии звезды — жизни текста — нет сияния и, конечно, нет акта чтения. Но и в отсутствии астероида — читателя, «меня» — излучение стихотворения, его сияние тоже исчезает. Отсюда следует возможность разных линий осуществления текста. Драма большого (по силе) сложного стихотворения — в одиночестве его. Дело не только в разнице масштабов «звезды» и «астероида», но и в рассеянности сознания, свойственного нашему времени: слишком многое зовет с улицы.

На обороте

Сияющая вещь

У Цветаевой есть позднее стихотворение, которое заканчивается так: «...Закон звезды и формула цветка». Закон звезды соединяется с моим (в данный момент) законом. Стихотво-

рение рождается в точке сплошной, уже заполненной до конца, вселенной, *уже* как лишняя, *еще одна* звезда или цветок.

Многие стихи Цветаевой, с их сильным излучением и сверхэнергетикой, обрушились в себя.

Черная дыра — полуисчезнувшее стихотворение ушедшей эпохи или ушедшего для нас на задний план поэта — все равно действует на нас, даже еще, может быть, более сильным и мистическим образом, «непонятно как» — и действие его незримо. Лучшие из таких стихотворений, подобно черным дырам, вовлекают в себя, растягивают нас удивленным, очарованным чтением — но одновременно и излучают, и этим своим слабым светом проявляют черты нашего внутреннего лица. Стихотворение — даже невидимое, рухнувшее в забвение, в «несвоевременность» и «нерелевантность» — ощупывает меня своими лучами, и я ощупываю его невидимую и таинственную несвоевременную поверхность. Потому что стихотворение — сияющая, но вещь.

5. Переживание и ощущение

Ответное чтение построено на предположении, что чтение стихов происходит не в вакууме моей головы, и вообще не *внутри* нее, а в контексте моего постоянно изменяющегося эмоционального поля, отзывающегося другим изменяющимся полям и контекстам (то есть включенного в разнообразие внешних горизонтов), и моей памяти, вовсе не равной сумме воспоминаний. Необходимость ввести переменные читательского поля — не прихоть, потому что суть настоящего чтения — не «присутствие», а активное и активизирующее текст событие.

В Скандинавии и на севере Русской равнины встречаются удивительные невысокие гряды, очень похожие на железнодорожные насыпи: *озы*. Особенно они поражают не на открытой местности, а в лесу: идешь себе по тропе, и вдруг перед тобой, прямо в лесной чаще — гряда, как будто остатки заброшенной железной дороги, ниоткуда и в никуда. На самом деле происхождение оз самое естественное: они состоят из беспорядочно накопленного аллювия в руслах талых вод на поверхности

ледника. Когда ледник окончательно отступил, выемка стала выпуклостью (как это вообще часто происходит в ландшафте), накопленный конгломерат покрылся почвой и растительностью, но остался отличным от окружающего леса, в чем-то инородным ему. Озы придают ландшафту неповторимость, как ее придает облику человека шрам на лице или событие в жизни. Все, что происходит с лесом: снег, ветер, проникающий солнечный свет, растительное сообщество и его устои, жизнь насекомых и зверей, — все должно теперь считаться с особенностями этой формы. Вот так и стихотворение попадает, как лучи, на внутреннее лицо читателя, его поверхность, и должно согласовываться с ним.

В каком-то смысле мое читательское лицо, его рельеф — это локус моего чтения как акта: локус проекции на меня текста, его энергии и его смыслов, место его явленности мне — а теперь и читателю моей «открытки». Нужен ли, уместен ли в моей реакции на «чужой» текст мой конкретный профиль: читательский и человеческий опыт (вбирающий и читательский), события и ощущения, иначе говоря, нужен ли ему моментальный снимок этой местности? Зачем ему всматриваться в отсветы моей жизни и ее обстоятельств? А затем, что они так же являются неотъемлемой частью моего чтения и даже его темпа, в каком-то смысле, частью уникальной конфигурации текста как она сейчас сложилась в моем рассудке.

Как земной облик есть выражение накопленных событий, так и беспорядочный конгломерат притащенных в мою судьбу жизнью, ее тектоникой, ее оледенениями образов и смыслов создают облик моего внутреннего лица, моего, как сказал бы Хопкинс, *inscape*. И как на закате ложатся длинные сложные тени на горную страну, так и стихотворение, это сияющее тело, его *lux*, выхватывая из темноты мой внутренний профиль, образует моментальную конфигурацию.

На обороте Наполнение

Можно представить себе стихотворение как серию однократных прочтений, «кадров». Такое может быть упражнение, и само по себе оно интересно. Но чтение стихов, как и вся-

кое восприятие, построено на синтезе. Этот синтез возникает вначале как неясная гипотеза о тексте. Так же, как мы видим любой предмет в разных его аспектах и наше сознание создает гипотезу о том, что же это за вещь, — так же мы видим и стихотворение в разных его ракурсах. «Гипотеза» может наполняться и становиться более или менее цельной — и вдруг через годы мы видим в хорошо нам знакомом стихотворении новые графические, физические и даже смысловые аспекты. На устойчивость нашего восприятия влияют и восприятие, впечатления других — работает «принцип дополнения». А иногда наше понимание стихотворения вообще переворачивается.

Множество моих прочтений в разные моменты жизни, образующие поток моментальных ракурсов стихотворения, складываются моим рассудком, *mind*, в один обобщенный, но единственный пространственный образ его в моей читательской памяти, так или иначе остающийся во мне. И так же и разнообразные мои *ощущения* синтезируются моим пониманием, чувственным и интеллектуальным, памятью, в том числе ритмической, образами и событиями жизни, и т. д. в новое, единое и единственное поле восприятия. В нем тоже возникают не только пятна и мазки цвета, но и штрихи, четкие линии смысла — следы соприкосновения моего внутреннего мира, не известного ни другим, ни мне самой, с поверхностью этого только что возникшего нового пространства, сферы, вмещающей нас обоих: меня и читаемое стихотворение.

В своих «Медитациях» Декарт зачем-то сообщает, что он сидит перед очагом в домашнем платье, и даже несколько раз к этому возвращается. Спрашивается, зачем это нам знать, когда речь идет о последовательности чисто интеллектуальных упражнений. Это была, полагаю, дань времени и жанру, но не только: подобные отступления создают отдельный карман в моей памяти и погружают в него смысл прочитываемого.

6. Конек-Горбунок и стеклянный куб

Как понятие противостоит образу, интеллект — интуиции, «переживание» стихотворения противостоит «ощущению». Но «открытки» — это вовсе не отчет о моих ощущениях от стихотворения, как ни физичен на многих уровнях и во многих своих аспектах, как ни интенсивно физиологичен — вплоть до эротичности — акт чтения поэзии, как ни откликается тело читающего и все чувственное в его рассудке на тело стихотворения.

Впечатление — акт стихотворения, направленный на меня, впечатывание его в меня, а восприятие — частичное поглощение и частичное отражение этого действия. Разумеется, это всего лишь одна из возможных парадигм, возможны и другие. Например, фетиш. Фетиш самодостаточен, он не рассчитан на взгляд, в нем нет акта как такового, и в этом его аутентичность (в отличие от подделок, рассчитанных на туристов и зевак, — то, к чему с презрением относился Пикассо). Если такой «аутентичный» текст, не рассчитанный на читателя, существует (наверное, существует), я бы назвала его аутическим текстом.

Но мы говорим о стихах, а стихи предполагают читателя, как картина импрессиониста предполагает зрителя — то отходящего на определенное расстояние, на котором мазки синтезируются восприятием в объемное и осмысленное целое, то разглядывающего тонкости текстуры вблизи. Зритель воспринимает картину в движении как некое колеблющееся, воздымающееся ритмическое пространство, он следует взглядом за линией, и это движение диктуется композицией. Так же разворачивается и стихотворение: в каком-то смысле читатель идет по нему, как по дороге, или обходит его, как скользкий глинистый холм или царапающуюся чашобу.

Создатель вещи имеет в виду — хотя бы интуитивно — оказываемое ею действие. Когда Пушкин сказал: «Над вымыслом слезами обольюсь», — он уже примеривал впечатление на себя как на читателя. Настоящие стихи не могут существовать (как стихи) в одиночку — как запись, узор. Только симулякры равны сами себе и неизменны, они не нуждаются

ни в ком. Это холодный безжизненный объект, даже если «хорошо написан». На другом конце спектра — *великое* стихотворение. Существует об этом согласие — что это великие стихи. Но если начать разбираться, окажется, что восприятие даже опытных читателей совершенно разное. Если бы все читатели стихотворения Мандельштама, включая тех, кто давно умер, и тех, кто еще не родился, сошлись в каком-то немислимом эксперименте и сопоставили свои впечатления, они бы вообще не узнали свое стихотворение в других.

Поэтому, кстати говоря, мне кажется, что цитаты в критических работах уместны только постольку, поскольку принимается в расчет эта разница в восприятии, тем более, вне контекста целого — как положенная под микроскоп ножка плавуна или даже только его колено. Я не слишком доверяю рецензиям, состоящим из цитат более чем на треть.

На обороте

Встань передо мной

Мой собственный нездоровый интерес к стихам начался в 6 лет, когда меня положили в изолятор больницы Дзержинского — так называемый «бокс», стеклянный куб. Одна стена, с дверью, выходила в коридор больницы, в ней было длинное окно. Две другие стены были сплошь стеклянные — за ними были такие же боксы, и я до сих пор помню девочек, там находившихся. С одной я играла через стекло в крестики-нолики. Но в основном я читала книжки, которые мне приносили родители, являвшиеся прямо с улицы, из четвертой стены, или играла на полу с муравьями, которые приходили ко мне через эту же дверь. Во дворе больницы была подвижная июньская листва, а внутри все было одинаково, только в длинном окне время от времени пробегали по коридору врачи. Но я не скучала и, кажется, совсем не страдала. Валяясь в кровати и часами разглядывая эту пыльную беззвучную листву за окном, я прочитала между делом несколько книжек. И тут мне принесли еще охапку, и среди них был еще не знакомый мне «Конек-Горбунок». Вот эти строчки: «Встань передо мной, как лист перед травой», к которым я все возвращалась и перечитывала, пялилась в них, совершали очень странное

ощущение в голове, такой небольшой электрический разряд. Может, это был эффект, производимый ритмом и взрывным сочетанием согласных, а может и неожиданной сменой темпа и текстуры. Не думаю, что это воздействие я могла бы объяснить и сейчас, но память о нем и образ теперь уже сто лет не виденной мной сказки Ершова, вплоть до графики буквиц, остался во мне навсегда. А на днях Лев Оборин написал про «Конька» в Фейсбуке, во флешмобе про главные книги детства. Он очень хорошо написал, и в частности (тоже — поразительное совпадение) про смену темпа, необходимую ребенку. Наши коньки разные, нету одного. Есть Лёвин, и мой, и еще тысячи, тысячи табунов. Все они зависят от нас, и встают перед нами, как те листья перед той травой, такими, какими мы слепили их нашим первым чтением — и какими разворачиваем, вызывая в память.

ЧАСТЬ II

В неоднократно последнее время цитируемой статье «Как читать современную поэзию» Григорий Дашевский пишет: «Ключ к стихам — не то, что человек — правильно или неправильно — думает о поэзии, а то, что человек думает о себе или о своей жизни». Дашевский приводит слова Виктора Ковалю: «Думайте не над смыслом сказанного, а над жизнью услышавшего». На мой взгляд, речь тут идет не просто о читателе стихов, а о взаимодействии, то есть о тех силовых линиях, которые возникают между двумя полюсами чтения и которые возможны лишь внутри этого поля, то есть вне каждого из полюсов, в активном присутствии обоих, текста и читателя («меня»). Стихотворение не просто дано мне, то есть не только есть *данное*, но и *дающее* — и тогда «я» как читатель перестаю быть анонимом.

Эпиграфом к этой, второй части моих заметок может послужить строчка из книги Валерия Подороги: *«Когда я читаю, не я понимаю, а меня понимают»*.

1. Телесность. Желание и обладание

Чтение стихов — акт взаимного обладания читателя и текста. Другой — двойник моего опыта — тоже охвачен тягой обладать и принадлежать.

Физика текста обычно остается за рамками разговора о стихах, и, если и обсуждается, обыкновенно сводится к акустике, например к ритму и некоей условной «музыкальности», присущей стихотворению — а то и самому автору. В более серьезных работах рассматриваются особенности инструментовки; в менее серьезных — аллитерации и другие акустические эффекты. Но, так или иначе, за пределами обсуждения остаются особенности именно читательского слуха.

Я понимаю телесность чтения намного шире, чем просто акустику: она включает и тактильные аспекты, в том числе физическое ощущение не только образов, возникающих за словами (как бы выходящих к читателю из-за спин слов), но и самой графики текста, ощущение трехмерной материальности

буквиц, и, конечно, все эти полуматериальные, но осязаемые вещи: тон, синтаксис, ритм и т. д. А с другой стороны, вот эту самую музыкальность читающего, его слух — или же его недостаточность: чуткость к интонации, мелодике, чувство ритма (и это, как раз, касается верлибра более всего). Говоря о физических особенностях чтения стихов, мы принимаем в расчет и память чтения, вообще — физическую и физиологическую память о событиях, а еще — идиосинкразические особенности читателя, восприятие им запахов, температуры, еды (аюрведические *доши* и тесно связанные с ними особенности темпераментов и характеров), и т. д. Все это кажется совершенно очевидным, но отчего-то в разговоре о стихах мы часто отмахиваемся от своего опыта как от не имеющего отношения к делу.

Тексты Мандельштама — в стихах и в прозе — всегда ощущаешь, как бы ни была сильна метафизическая и смысловая их сторона. В стихотворении Мандельштама «Умывался ночью на дворе...», написанном через несколько дней после казни Гумилева, с самого начала чувствуешь каменный колотый ночной холод тверди, окремнение усеянного звездами пространства, остающегося при этом живым и подвижным — то есть противящегося этому ничем не отменяемому холоду всем телом стихотворения, его живым дыханием. Соединение неповторимого мандельштамовского тепла, легшего «на стекла вечности», — и холодного скола ночного неба потрясает, но и потрясенный читатель почувствует касания холода и дыхание тепла по-своему и каждый раз заново.

На обороте

Текстура, поверхность, ритм

Ракурсы являющихся мне форм и смыслов — штрихи на поверхности текста, его голограммы — меняются при моем передвижении вокруг стихотворения, повторном разглядывании его, движении моего внутреннего горизонта. Эти линии меня интересуют больше, чем пятна чистой эмоции. Но не только: суть стихотворного текста — также и в моей собственной, отвечающей ему, поверхности, ее текстуре, рельефе

моего внутреннего лица, мгновенном снимке моего рассудка. Мы — стихотворение и читающая его «я» — сцепляемся нашими поверхностями, как липучка velcro, где уже не различить, что принадлежит какой стороне и откуда пришло.

В моем взаимодействии со стихотворением столько же необъяснимого, сколько и в загадочной «химии» притяжения, существующей — или отсутствующей — между людьми. Почему одно стихотворение рождает во мне вспышку, электрический разряд; другое — ровное тепло; третье — почтительное уважение? Как возникает при чтении тактильное ощущение поверхности стихотворения, текстуры текста — интенсивное или едва различимое ощущение материальности черных знаков, их шершавой или гладкой, но всегда неровной поверхности — и интервалов, пробелов, зияний между ними, проскоков и запинок, сложных синкоп ритма, звуковых и графических?

Текст дан нам волнами, и физический акт обладания нерасторжимо связан с ритмом и в нем проявлен. Ритм, его телесность рождает смысл, напрямую связанный с памятью, подвременной, подледной аморфной копилкой. Подледные течения ритмически, но непредсказуемо подносят воду из толщи — а то и с самого дна — к нашему взгляду, показывают нам сохраненный ею многослойный образ стихотворения.

Память и ритм напрямую связаны с многообразием, и уже потому неотделимы от чтения текстов вообще и особенно, конечно, стихов. С каждым обладанием мы изменяемся, наше тело — новое в каждом слиянии, и в этом смысле — уже не наше. Эрос множественного заключен в природе чтения так же, как и в музыке, и в жизни.

Читая, мы фантазируем и форму стихотворения, и архитектуру его, и тектонику, и ритм, подобно тому как мы фантазируем друг друга, знаем друг друга через телесность, трехмерно, даже если речь идет о какой-нибудь chat room, условности и изменчивости «ников» в социальных сетях — мы незаметно для себя из имени строим именно человека с руками и ногами, а не льва и не ослицу.

Есть острое пера — оно прочерчивает линию. Так, соскользнув, несется к центру игла и царапает виниловую пластинку. Пунктуация: *punctum*, *pointe*, *Punkt*. Без особенностей

ритма, ею заданного — быстрое глазоочтение молчком — исчезает и текст стихотворения: ритм синтезирует завязанные в нем на память узелки, сводит в один мегаобраз целого. Его фиксация — в моем, читателя, желании, погружении, ввинчивании — обреченном, как и всякое обладание меж людьми.

2. Дыхание

Пространство живого стихотворения наполнено дыханием, и его подвижная в момент чтения форма, в свою очередь, подчинена ритму дыхания читающего. Как в китайском пейзаже, текст, заполняющий пространство стихотворения, мерно раскачивается, как если бы он был «подвешен». Вот это: незримое дыхание и полнота его присутствия в каждой точке стихотворения — и есть в первую очередь свидетельство его жизненных сил.

Но, как и в живописи — китайской, японской или импрессионистической — это пространство дыхания не создается само по себе, а лишь во взаимодействии со взглядом созерцателя. В каком-то смысле, пространство для дыхания формируется им именно в момент чтения, а текст наполняет его. Ритм этого наполнения другой, нежели ритм и, тем более, метр самого стихотворения. Читатель дышит в более медленном, чем обычно, темпе, но никогда не синхронно с текстом, и это взаимодействие, интерференция двух ритмов создает уникальный результирующий сиюминутный ритм.

Синхронность дыхания текста и читателя так же недостижима, как синхронность между событиями на солнце и ответными реакциями земных оболочек. Это как пытаться попасть в ритм спящего рядом человека: одно сознание этой задачи делает ее невозможной. Но совпадение по фазе и не является задачей чтения, суть которого — не в равновесии и синхронности, а как раз напротив, в дисбалансе, разности сил, в раскачивании между читателем и текстом. Интенсивность создающегося между этими ритмам зазора и есть свидетельство силы стихотворения.

Бобби Макферрин говорит, что, управляя оркестром (часто босиком), стоит близко — чтобы музыканты слышали его

дыхание. Интересно в этой связи и чтение поэтами своих стихов. В том, как осуществляется дополнительная, и в первую очередь дыхательно-ритмическая, инструментовка *читающим* свои (то есть как бы уже не свои) тексты поэтом, содержится важная информация. В этом смысле чтение, например, Бродского заслуживало бы отдельного разговора. Голос — это и есть волновой акт («острие»). Наложение действий голоса и слуха, в том числе слуха самого автора как первого слушателя своего текста, формирует дополнительные инскрипции, смыслы. Поразительно, что в мире любителей виниловых пластинок игла называется не иглой, а “stylus”, *стилом*.

Чтение стихов — раскачивание между возможностью и необходимостью, между «замыслом» и пониманием, между движением от текста к читателю и от читателя к тексту, из «я» текста к «я» читателя — и назад. Это раскачивание между чистым восприятием-созерцанием и восприятием-воспоминанием. Настоящее стихотворение обладает личностью, совершает поступки и шаги. Как в большой симфонии, даже в самом коротком стихотворении есть разрывы, перемены ракурса, а то и тектонические сдвиги, относящиеся и к произношению (то есть собственно тексту, его голосу), и к вслушиванию. Это вслушивание — медленно: оттягивание, «задержка» аффекта, знакомое любителю детектива. Поэтому что хорошее стихотворение — всегда немного детектив.

На обороте Зеркало

Как отделить живое от неживого? Поднося зеркало. Зеркало позволяет увидеть себя в нем, только если мы смотрим прямо в него. Подобно принципу китайской ландшафтной живописи, лицо обратимо в стихотворение, стихотворение обратимо в лицо. Ритм этого отображения остается с нами и после прочтения. Вспоминая важное для нас стихотворение, вызывая его образ, мы превращаем точку в сферу (вдох, наполнение); отворачиваясь от него, позволяем сфере сжаться в точку (выдох) — как в медитации ладоней, «джигам», с расширяющимся при вдохе и сжимающимся при выдохе упругим энергетическим шаром между руками. Так — активно-пассивно —

ведет себя и читатель, в процессе чтения манипулируя в своем дыхании телом стихотворения.

Принцип зеркала и ритм его наполнения неотделимы от способности памяти рождать ощущение повтора, напоминающее узор на обоях: ритм, дискретность его, неповторимость смыслообразующих наложений, сбивок и зияний. Контакт читателя — не столько с глубиной стихотворения, сколько с этой его поверхностью. Как невозможно войти в зеркало, как невозможно войти в дыхание другого, так же невозможно погрузиться полностью в глубины стихотворения, но можно пробудить и смять его своим взглядом.

3. О слонах и львах

Настала пора поговорить о слоне в комнате — о «смысле стихотворения». Как в тексте Збигнева Херберта сопротивляется взгляду деревянный кубик — сколько ни режь, оказываешься снаружи; как неминуемо отодвигается закатный горизонт и тонет *этот* день, и вот *это* сожаление о нем, в известном стихотворении Хаусмана, так же сопротивляется стихотворение попытке извлечь из него идею, корень, или «суть» его.

У Ханса Блуменберга есть книга «Львы». В ней очень много львов, но льва как такового, эмпирического льва, там нет — в каждой маленькой главе этой книги лев оказывается так или иначе отсутствующим, он ускользает, оставляя то картинку, то историю или миф, то просто понятие. Зато присутствует в самом начале книжки и явлен своей массой и ее неоспоримостью — слон. Свидетельство его существования у Блуменберга — сама огромная, пусть «аморфная», масса, ее явленность. В поэзии слон — это само стихотворение, его тело и его масса, его складчатая кожа, его морщинистая поверхность. Может быть, поэтому на нас производят впечатление большие поэтические массивы, циклы и книги стихов; поэтому длительность звука, «как в метрике Гомера», есть уже свидетельство формируемого нами смысла, даже если мы не знаем языка, в котором эти длинноты существуют. «Мы идеализируем слона», — пишет Блуменберг. Мы *идеализируем* смысл.

Смысл всегда ускользает из строки, строфы, вообще из всякой стихотворной формы. В стихах эти следы — штрихи остря, царапины на «стеклянной» сфере стихотворения. Эти следы — не только в графике и семантике (часто тесно как раз с графикой и связанной), но и в линиях стяжения между знаками и узлами, пронизывающих тело стихотворения подобно нервной системе животного или человека.

Как в известном опыте Галена, *свинья кричит*. Но этот крик не есть свинья «вещь в себе», а результат борьбы ножа человека и голосовых и нервных шнуров. Вот так и царапины инскрипций и линии стяжения в стихотворении — тоже суть материя смысла, а не идея, и точно, что не обманчивость «интерпретации», отменяющей эмпирическое тело стихотворения, его складчатую возмущенную поверхность. Не идея льва, а сам лев. Не идея смысла, а сам смысл.

На обороте

Мишень

Смысл живого стихотворения несомненен, как слон, и так же неразличим в темноте космоса, комнаты — но это лишь пока в нем, в ней не появился читатель. Тогда он и сам выхватывается из темноты обратной силой прочтения. Текст и читатель являются друг для друга взаимными мишенями.

Мы гонимся за смыслом, и наша наступающая рефлексия сталкивается с волей и сопротивлением стихотворения — его огромной, как у Гомера, или микроскопической, как хайку, массой. Мы стремимся проникнуть в деревянный кубик, в стеклянную запаянную сферу — в аморфную массу слона, «проткнуть» ее смыслом, проткнуть *в нее* смысл-идею. Но вот так же и читатель, его память и, вообще, его воля сопротивляются стихотворению — это борьба, зачастую *бессмысленная*, но иногда рождающая сложной природы радость. Ради этой радости и читаются стихи.

Смысл — не пленник материи стиха и не производитель ее, а производная, рождающаяся в момент чтения (а не до и не после). Именно тогда, когда длится мгновение *непонимания*. Он самостоятелен и по отношению к переживанию автора, и к его «замыслу», и так же сопротивляется им, как он

сопротивляется интерпретации извне. Можно наметить смыслы и темы стихотворения, но нельзя составить утверждения о его «сути». Поэзия — сплошное торжество теоремы Гёделя.

При этом стихотворение — очень медленно движущаяся мишень. Иногда сознательно тормозящая — например, стихи, построенные на «этимологическом» («дефисном») письме, призванном вовлечь читателя в особую работу со словом. Неспешное письмо подразумевает и неспешное чтение. Пример дефисного этимологического письма — сонеты Дж. М. Хопкинса. С противоположной стороны к этой же точке устремляется метод Франсиса Понжа, обратный Хопкинсу по тону и эстетике, но очень похожим образом (в частности, за счет использования неологизмов, дефисов и резких нарушений синтаксиса) преследующий цель максимально точного описания-самовыражения вещи.

4. Конфигурации, инскрипции, смыслы

Акт чтения ограничен временем чтения. Невозможно читать то, что *уже* понято. Каждый подход к тексту формирует — или, можно сказать, наполняет — один его ракурс, который можно сравнить с позой тела. Один из смыслообразующих ракурсов опустошается, другой наполняется, в то время как мои глаза совершают поступательные челночные или круговые движения по тексту. Царапины на поверхности стихотворения, их меняющийся цвет и характер при перемещении источника света, следы жука-плавунца на поверхности стяжения в озере. Ясность смысла (смыслов) мы ощущаем как ясность и глубину врезания этих сходящихся и расходящихся линий.

Подвижная конфигурация стихотворения есть мгновенная форма, синтезированная из серии моих собственных прочтений. В каждой сиюминутности чтения она явлена в изолированной данности «кадра». Результирующий образ стихотворения, место его события, есть место пересечения моего разновременного потока с другими потоками, накопившимися в истории текста (то есть истории его чтения).

Образ стихотворения подобен скрученному в ленту Мёбиуса ролику фильма, состоящего из кадров, выхваченных одиноч-

ными вспышками сознания. Эти вспышки активизируют весь текст или его зону, подобно тому, как ультрафиолет возбуждает электроны в горной породе, способной к флуоресценции, и вызывает временное ее свечение. Идя дальше вглубь этой метафоры, можно сказать и так: элементы текста подобны электронам, переходящим под возбуждающим светом ультрафиолета на более высокую орбиту с большей энергией — они возбуждаются нашим чтением, его интонацией, его пристальностью, и обретают временную способность светиться. Рассудок читателя — его разум и чувство — предписывает тексту закон свечения.

На обороте

Светлячки, дырочки и складки

Поднимая голову, мы видим звезды («прошлое», *lux*) и луну («настоящее», *lumen*), и они смешиваются в сознании в неповторимую констелляцию. У каждой такой констелляции, как у каждой галактики или у каждой семьи, своя ось смысла, и, складываясь в голограмму, они образуют сферу со множеством осей.

Обычно конфигурация понимается как относящееся к изображенному в живописи, графике — или в тексте. Я же имею в виду проекцию текста на меня, то есть инскрипцию на поверхности моего (читателя) рассудка. Это, разумеется, субъективная видимость, но она так же реальна, как и единична. Эта инскрипция есть результат действия потенциальной энергии, заключенной в живом тексте, способности его, которую Хопкинс и обозначил загадочным понятием *instress*. Но свойственный каждой живой вещи, и в том числе, стихотворению, *instress* не так уж загадочен. Так любая вещь существует в акте, как молоток — в своем молотковании, а существительное — в глаголе, как в китайских идеограммах. Чтение стихотворения тоже — акт проявления того, что оно делает (с читателем, данным читателем).

Можно представить возникновение смысла при чтении как точечные энергетические вихри на поверхности стихотворения, определяющие его волю и поведение и образующие невидимые линии стяжения, конфигурации, так же зависящие от угла восприятия, как созвездия или рой светлячков в кустах, или, например, группировки дырочек от кнопок на поверхности

чертежного стола, с которого сняли ватман. Однако сами силы существуют объективно и являются физически существующим продуктом чтения — как тот слон. Именно эти конфигурации создают реакцию сознания, которую мы определяем про себя как смысл стихотворения. Эти конфигурации, в свою очередь, при перечитывании накладываются на поверхность стихотворения — доопределяют его форму в соответствии с архитектурой смыслов и сообщают тексту ускорение.

Одновременно происходят два движения, они накладываются друг на друга. Глаза читателя, воспитанного на латинице, кириллице или еврейском алфавите, курсируют слева направо или справа налево, как челнок, и «узнают» ранее незнакомую строчку, другую, складки между ними, ложбины и ущелья между строфами, конфигурации и микровихри смыслов. Сканирование текста похоже на сканирование яркими фарами леса по обеим сторонам ночной дороги — леса, однородного вначале, но по мере освещения показывающего путешественнику серию своих сложных текстур и узоров. Лучи фар пробуждают и определяют форму лесного «текста», а лес образует, в зазоре между собой и путешественником и в соответствии с особенностями его личности, свои формы в рамке сужившегося смыслового горизонта.

5. Джаз и эффект бабочки

*... What always matters, is
folding, unfolding, refolding.*

Deleuze

В чтении сходятся два одиночества: читателя и стихотворения. Это одиночество окончательно, его невозможно преодолеть так же, как в фильме «Империя чувств» Нагисы Осимы любовники проталкиваются друг к другу и друг в друга всё дальше и дальше, но настоящего слияния двух человеческих существ не происходит, оно отодвигается тем дальше, чем больше сокращается расстояние между представимым и непредставимым. И всё же, как и между двумя людьми, между стихотворением и читателем то и дело проскакивают искры понимания —

рассудочного или чувственного, неважно, потому что они не так уж и различны. И чем ненамереннее, чем случайней, тем вернее.

Чтение есть акт, действие: работа памяти, вызывающей к поверхности профили стихотворения, и эта работа нетрудна. Вот так же и джаз основан на цитате и самоцитате, то есть на памяти, но в его цитатности нет учености, как и в хорошей поэзии — только уличность, случайность мелькнувшего голоса: слушатель в зале одновременно поддается и сопротивляется потихоньку или враз узнаваемой теме, возвращает ее своим дыханием, своими реакциями, и она летает туда-сюда, как пинг-понговый мячик. Чтение стихов и отзвуки, отсылаемые назад в текст, напоминают и спиричуэлс, вообще службу в негритянском храме. Есть изначальный примат возгласа священника, но через несколько минут уже неясно, кто доминирует на этих качелях — пастор или паства. И, конечно, каждое воскресенье будет происходить что-то новое.

Природа чтения вариационна, в своей множественности эротична, и в этом чтении тоже близко акту восприятия музыки, особенно некоторых ее жанров, очевиднее всего — джаза, эротичного в самой своей основе, джаза, где само по себе многообразие и формирует смысл. Как и секс, исполнение музыки основано на повторяемости и неповторимости каждого события.

Каждый акт чтения единичен, как акт пения. Однажды Йо-Йо Ма отправился в Африку записывать музыку. И вот сидит он на корточках в деревне, а шаман напевает ему ритуальный мотив. Не успев записать все в точности, музыкант просит напеть ему снова — и слышит в ответ совершенно другую мелодию. «Нет-нет, — восклицает Йо-Йо Ма, — мне нужна *та, первая!*» Шаман удивлен: но ведь сейчас все уже другое — в тот раз подул ветер, в этот пробежала антилопа. Можно проснуться ночью и нацарапать быструю запись в блокноте, но невозможно полностью вернуться в тот момент и в ту мелькнувшую фразу или образ¹.

Как система даже из двух маятников никогда не пройдет одну и ту же точку дважды, как теория хаоса метеоролога Лоренца построена на неповторимости атмосферных состояний,

¹ Отсюда же и возможность и невозможность перевода, подобная решению «задачи трех тел» — той, о которой Ньютон жаловавшегося Галлею, что у него от нее «болит голова».

на эффекте бабочки, вот так же невозможно создать и одинаковые условия чтения — они всегда будут хотя бы немного отличаться: внезапным лучом воспоминания, углом лампы, наконец, соматикой читателя: состоянием пищеварения, головной болью, длительностью и глубиной сна прошлой ночью.

И как секс построен на дисбалансе, на сложном ритме дыхания, на волнах, на взмахах двойного непредсказуемого маятника — так же, каждый раз по-новому, движется стихотворение к своей кульминации, неостановимо, как вторая часть 5-го концерта Бетховена без перерыва скользит на санках в третью: две-три затяжные фразы, вырывающиеся в восторг скольжения. И читатель, то есть тот, кто сидит на этих санках, отвечает на скорость, заново раскручивая ее в себе еще пуще или разумно тормозя.

На обороте

Entangled

В физике есть понятие запутанности (*entanglement*): частицы А и Б, даже разведенные за пределы возможного влияния, продолжают оставаться взаимозависимыми, причем даже всего лишь наблюдение, измерение одной из них вызывает перемену в поведении другой. Мне кажется, положения этой области (так называемый «парадокс Эйнштейна-Подольского-Розена»), как и «эксперимент двойной щели», удобны для понимания чтения важного для нас стихотворения — и как одномоментного акта, и как ддящегося мегасобытия.

Мы закрываем книгу или просто отводим взгляд от стихотворения, оно сворачивается в точку, и при повторном взгляде через минуту или через десятилетия мы встречаемся уже с иным аспектом снова развернувшегося перед нами текста, явленного уже в новом ракурсе, и наполняем его своим изменившимся взглядом. Но хотя это уже другой текст и другой, изменившийся взгляд, связь между стихотворением и читателем остается, как остаются связаны навсегда даже и после расставания бывшие любовники или просто близкие люди.

2020

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1. Открытки с берега. Опыт ответного чтения	6
Предисловие.....	7
Стихотворения и книги	
<i>Открытка первая.</i> Денису Осокину	8
<i>Открытка вторая.</i> О последней книге Григория Дашевского	11
<i>Открытка третья.</i> Борису Ильину	14
<i>Открытка четвертая.</i> Владимиру Гандельсману	16
<i>Открытка пятая.</i> Евгении Риц.....	19
<i>Открытка шестая.</i> Алексею Чипиге	31
<i>Открытка седьмая.</i> Геннадию Каневскому	33
<i>Открытка восьмая.</i> Елене Сунцовой	36
<i>Открытка девятая.</i> Марине Гарбер	38
<i>Открытка десятая.</i> Олегу Вулфу	41
Переводы и транскрипции	44
<i>Открытка одиннадцатая.</i> Аркадию Штыпелю о переводе сонета Шекспира	44
<i>Открытка двенадцатая.</i> Марии Степановой о переводах из Стиви Смит.....	48
<i>Открытка тринадцатая.</i> Об одном переводе Григория Дашевского из Фроста	51
Часть 2. Письмо.....	56
Муравей на рельсах. О геометрии Олега Вулфа. Эссе.....	57
Часть 3. Желание текста. Эссе.....	64
Введение.....	65
<i>Часть I</i>	66
1. Деревянный кубик/Ответное чтение	66
2. Стеклянная сфера/Поле	69

3. Звезда/Поток-голограмма.....	71
4. Lux и Lumen/Сияющая вещь.....	75
5. Переживание и ощущение/Наполнение	77
6. Конёк-Горбунок и стеклянный куб/ Встань передо мной	80
<i>Часть II</i>	83
1. Телесность. Желание и обладание/ Текстура, поверхность, ритм.....	83
2. Дыхание/Зеркало	86
3. О слонах и львах/Мишень	88
4. Конфигурации, инскрипции, смыслы/ Светлячки, дырочки и складки	90
6. Джаз и эффект бабочки/Entangled	92

Ирина Машинская

КНИГА ОТРАЖЕНИЙ

Тринадцать открыток

и одно письмо



Кураторы проекта: *Юлия Подлубнова, Наталия Санникова,*
Екатерина Симонова

Оформление серии *Альберта Сайфулина*

Дизайн обложки: *Юлия Думова*

В дизайне обложки использована фотография

Серхио Ларрейна «Арт-бал в Челси»

Верстка *Елизаветы Коптеловой*

Подписано в печать 30.05.2021. Формат 84 × 108/32.
Бумага офсетная. Печать офсетная.

Эта книга – о стихотворении в силовом поле между читателем и текстом; о поверхности и текстуре стихотворения, его внутреннем пространстве, мгновенном и тотальном «смысле», о «непонимании» и «голограмме»; о «рельефе» читательского восприятия; о памяти, ритме, дыхании; о вариационной природе чтения; о стихотворении как акте взаимного обладания.



IN
версия