

Ирина МАШИНСКАЯ

AN ELIZABETH: МЕТОД, ОСТРОВ, АРХИПЕЛАГ

В 1961 году пятидесятилетняя Элизабет Бишоп закончила эссе «Деревенская мышь» подробным воспоминанием об эпизоде, случившемся 43 года назад, но через десять лет вернулась к нему в стихотворении «В приемной» (“In the Waiting Room”). Это событие: первое в жизни осознание своего отдельного, и в то же время подобного другим, и в некотором роде неотличимого от них, «я» – скорее не мысль, а мышлеощущение «я – это я», – его ни описать и ни с чем, по определению, не сравнить – лишь предположить, что другие чувствуют то же (без последнего стихотворение вообще было бы невозможно).

Сравнение эссе в прозе – и прозаического по тону и последовательной «непоэтичности» стихотворения позволяет точнее понять особенности ее метода, поведения авторского «я» именно в стихах.

Меня прежде всего интересуют два аспекта. Во-первых, конечно, передача в тексте вот этого парадоксального ощущения уникальности и единственности своего «я» – и неотличимости его от «я» другого. Во-вторых, передача, в определённом смысле – исследование (осуществляемое не поэтом, а самим текстом) неопределённости положения *self* в пространстве: ведь как только мы фокусируемся на нем, оно не только, подобно частице в микромире, изменяет свои свойства, но и мгновенно перемещается в другого человека, или даже в тот или иной предмет.

В стихотворении происходит именно это перемещение: едва подумав: «“я” это “я”», протагонист, девочка Элизабет, *та самая*, которой через три дня будет семь лет, становится “*an Elizabeth*”, то есть *какой-то*, или *одной из* Элизабет (в стихотворении); *одной из них* (людей – в эссе). Тогда «я» на несколько мгновений становится вполне определённой в своем местоположении, но сюрреалистически размноженной и смещенной по сравнению с обычным «облаком» точкой. «Я» перемещается самопроизвольно, независимо от воли девочки, но очень определенно: в тётю Консуэло за дверью кабинета дантиста или в пугающую африканскую женщину с перекрученной веревкой шеей на фотографии в *National Geographic*.

Имя *Elizabeth* – распространенное. Но не в этом дело. Верно и обратное: все эти люди в приемной являются в каком-то смысле воплощением девочки, в каждом из них «я» помещено в капсулу *self*. *Self* отзывается *cell*: тюремной камерой, заточением.

Как и Бишоп, я ношу распространенное имя, я – *an Irina*, и в детстве меня тоже удивлял и даже мучил парадокс, противоречие уже знакомого чувства, что «я» – это «я», и того странного факта, что, например, мою лучшую подругу Иру Г. зовут (и в прямом смысле – зовут из окна) так же.

Неоплатоническая диалектика метафизического «Одного» и физического «многого» – сквозная тема в истории человечества, но у Бишоп, как и все у нее – уникальная, своя. Ближе всего оно к пониманию Джералда Мэнли Хопкинса, чрезвычайно важного в ее мире поэта. Мотив *self* – один из основных мотивов Хопкинса, в свою очередь развивавшего поэтические положения Дунса Скота и, конечно, Платона¹. Хопкинс видел *self* двояко: и как некий центр, иррадирующий качества индивидуального, узел энергии, которая в одно и то же время и творит, и являет собой деятельность существа, и как сдвинутое эксцентрично ядро, подобно тому, как круг может быть и кругом, и эллипсом в одно и то же время, или, как в некоторых гештальт-диаграммах, одна фигура может быть на самом деле сразу двумя, и ни одна из них не владеет вниманием наблюдателя в полной мере. Понимание Хопкинсом “я” как не находящегося в одной точке в один и тот же момент, как не *univocal* (не однозначного) центра, иллюстрируется, в частности, его

большим и сложным пассажем о «Духовных упражнениях Св. Игнатия», в котором он видит *self* как состоящий одновременно из точки и некоего облака вокруг, концентрически расходящегося поля, вбирающего в себя *вещь-мир*². По Хопкинсу, сам по себе текст (любой – в том числе и этот пассаж, который, как и многие тексты Хопкинса, напоминает лабиринт и сам по себе воплощает ту самую децентрализацию и деконструкцию, которые постулирует) – любой настоящий (оригинальный) текст работает на деконструкцию *self* как точки, вбирает часть материального мира вокруг, и это поле становится частью *self* – подобно тому, как ей становится оболочка человеческого тела. Так, в нашем стихотворении приёмная дантиста, все попадающие в поле зрения ребенка объекты, в которые мгновенно перелетает ее «я»: предметы и люди, журнал, лампы, куртки и сапоги, – одновременно являются его частью: даже если Бишоп не была знакома с этой конкретной медитацией Хопкинса, это следует из всех абсолютно его текстов³.

Self у Хопкинса, и как и у его предшественников, есть одновременно воля и подчинение: с одной стороны, это способность к волевому усилию (благодаря качеству – почти органу, которое Хопкинс называет *arbitrium*): с другой, это усилие ограничено противоположным действием, как в третьем законе Ньютона, других *selves*, и, в случае Хопкинса, конечно – самого Бога. У Бишоп – и именно в стихотворении, а не в эссе – создается это напряженное мышлеощущение почти физически данного взаимодействия⁴.

Стихотворение «В приемной» не случайно открывает последнюю книгу Бишоп. Не случайны змеиное (хопкинсовское “*coiling*”): продвижение к центру – и в то же время эксцентричность этого центра, напоминающие и о жизни самой Бишоп в Бразилии, и жизни и литературном поведении близких ей людей – например, эксцентричной Маризэн Мор в своем Бруклине, вдали от «литературного процесса» и “*big boys*” тогдашней поэзии⁵.

«Я это я. Но кто я?» – этими словами заканчивает Бишоп «Деревенскую мышь», эссе о детстве в поселке Большая Деревня в Новой Шотландии. Через 10 лет, в стихотворении, снижая температуру даже по сравнению с достаточно нейтральным тоном эссе, она берет это «я», основное слово лирической поэзии, и проворачивает, разглядывая его со всех сторон, и подвергает сомнению. Совсем не удивительно, что в конце жизни Бишоп вернулась к этому эпизоду. Необычно (для любого другого автора, но не для Бишоп), что между этими воспоминанием и преобразованием их в стихах прошло столько лет – похожее произошло и со стихотворением «Лосиха»⁶. Но самое замечательное состоит в том, насколько по-разному – не только тонально, но и по сути, передается это воспоминание в двух текстах.

В эссе много подробностей, не нужных стихотворению: мы узнаем, что тетя Дженни (на самом деле ее звали иначе, не Дженни и не Консуэло), уходя в кабинет, сама дала ей журнал (стихотворению это помешало бы, потому что лишило бы читателя ощущения единственности *вот этого* выпуска, почти судьбоносной неслучайности его); что темнело все еще рано (причем *past continuous* – в описании ранних сумерек в эссе: *It was still getting dark early, and the room had grown very dark* в стихотворении сменится резким *simple past*: *It was winter. It got dark*). Но самое интересное – это то, что в образ «я» в стихотворении не «зеркальный», как в жизни, где мы видим себя не так, как нас видят другие, на фотографии или наяву, а как мы сами видим себя в зеркале: в стихотворении, в отличие от эссе, собственный образ (“*I was one of them too, inside my scabby body and wheezing lungs*”) не учитывается. Далее цитирую по тексту:

«The black letters said: FEBRUARY 1918. A feeling of absolute and utter desolation came over me. I felt...*myself*. In a few days it would be my seventh birthday. I felt *I, I, I*, and looked at the three strangers in panic. I was *one* of them too, inside my scabby body and wheezing lungs. “You’re in for it now,” something said. How had I got tricked into such a false position? I would be like that woman opposite who smiled at me so falsely once in a while. The awful sensation passed, then it came back again. You are you,” something said. “How strange you are, inside looking out. You are not Beppo, or the chestnut tree, or Emma, you are *you* and you are going to be *you* forever.” It was like coasting downhill, this thought, only much worse, and it quickly smashed into a tree. *Why* was I a human being?»

Читателю эссе все понятно: «я буду, как они, как вот та женщина с фальшивой улыбкой». Отчаяние объяснимо такой унылой перспективой. В стихотворении все более неопределенно, подвижно, тревожно. И само противопоставление *внутри* и *снаружи*, и перемещение *self* вовне усложняются, даются как двустороннее движение сознания. В эссе «я» одиночно и уникально: крик принадлежит ей. Она – это она, *Элизабет*, «не тетя, не пес Беппо и не дерево каштан». В эссе оказывается, что в приемной, кроме девочки, на самом деле находилось только трое: «двое очень тепло одетых мужчин и одна упитанная тетка». Описан стол (1), с журналами, люстра (1) и большая желтая лампа (тоже одна) – а в стихотворении их *много*, как бывает, когда смотришь на отражение в темном стекле, и в самой этой размноженности «я» есть ощущение морока.

Взгляд девочки – сразу вслед за внезапным ощущением расщепленного «я» – горизонтальный – она не может посмотреть выше не потому, что мала ростом, а потому, что ей что-то мешает, она искоса разглядывает приемную и в поле ее зрения попадают не лица, а руки, теплые куртки и сапоги – *другие*. Взрослыми мы забываем, как пристально мы разглядывали вещи в детстве, изучали их. Вещи, больше, чем лица, привлекали наше внимание. Каждая из них была *self*. В стихотворении именно вещи, а не лица означают *другого*⁷.

Приемная – это промежуточное, лиминальное пространство, напоминающее описанные Виктором Тернером в «Символе и ритуале». Посреди напрочь лишенного метафор текста стихотворения загадочна строчка «о большой черной волне», *под* которой перемещается приемная. С ней, несомая волной, девочка покидает устойчивое пространство городка, улицы и дома, и потом с той же волной возвращается в него. Тернер пишет, что в лиминальном существовании человеку дается и «миг во времени и вне его». Эта неопределенность пространственного и временного положения соответствует главной метаморфозе стихотворения – девочка вдруг обнаруживает себя в состоянии перехода. По Тернеру, переход состоит из трех фаз: разделения (*separation*), грани (*margo, limen* – порог) и восстановления (*reaggregation*). Второй, пороговой, соответствуют черты двойственности, «ни здесь ни там, ни то ни се»⁸. Амбивалентные свойства лиминального существа отсылают к ряду образов, среди которых Тернер помещает образ пустыни (вспомним слово *desolation*, которым Бишоп определяет состояние девочки в эссе). Размытое, размноженное, и в то же время остро сфокусированное в одну точку состояние девочки, мыслеоощущение, длящееся несколько мгновений, напоминает именно это – вторую фазу: перехода и порога. А описанное внезапное чувство общности со всем человечеством, глубинный опыт, когда одна личность переживает во всей полноте существование другой, также отсылает к введенному Тернером понятию «общины общин», *коммунитас*.

Как же получается, что мыслеоощущение, которое в принципе невозможно адекватно передать, сообщается читателю? Событие ума дается поэтом не как опус, а как опыт, и несмотря на отсутствие метафор, стихотворение именно на уровне целого, как событие становится событием-метафорой. Событие это дается подчеркнуто незмоционально и не «поэтически» (читая это стихотворение вслух, Бишоп последовательно отказывалась от ямбического ритма и разбивки на строки, читала как прозу, *matter-of-factly*). Как часто это бывает в стихах Бишоп, сначала у читателя создается впечатление, что ничего интересного произойти не может – и вдруг тот самый нейтральный тон, тот, перефразируя Бродского, *ряд утверждений*, который сначала усыпил бдительность читателя, этот же тон незаметно растревоживает его, помещает его в дотоле ему неизвестное, неустойчивое, непредсказуемое пространство.

Характерно, что в стихотворении нет того слова из эссе, *desolation*. Оно означает и опустошенность, и острое одиночество (как в пустыне), и отчаяние. В стихотворении это ощущение должно возникнуть у читателя само по себе. То, что в эссе *описывается*, в стихотворении *дается* структурой и синтаксисом, внезапностью вопросов, кажущихся незначительными ремарками и уточнениями. Все это создает эффект странного, необъяснимого смещения. Например, интересно данное в скобках «Я <уже> умела читать». Умела – большую часть слов, но

не все. Это подразумевает лакуны – непонятные слова заполняются смыслом знакомых, как бы их заместителями. Так и тетя – «глупенькая и робкая» – как пустота, лакуна, которую в момент стона боли девочка заполняет собой.

Стихотворение движется, как это чаще всего бывает в нарративах Бишоп, незаметными толчками, интерференцией этой отстраненности и не могущего быть обозначенным ужаса. Первый такой толчок – стон тети. Но от мышлеощущения девочки, что стон тети исходит из ее собственного рта (даже: «в ее рту») – один шаг к выводу, что она – не тетя.

Центральное событие происходит как маленький взрыв. Но что является его триггером? Удивительным образом это не чудные или пугающие иллюстрации в журнале, и не подписи к ним, не стон тетки, а месяц выпуска: февраль 1918⁹. Добросовестно изучив журнал от корки до корки, девочка смотрит на обложку: перед нами знакомая желтая рамка *National Geographic*, на ней дата. Триггер – слово «февраль», месяц рождения девочки¹⁰. И то, что примерно 1/12 человечества разделяет его с ней, неважно: для каждого из нас, независимо от того, как трепетно или равнодушно мы относимся ко дню своего появления на свет, месяц его – это *наш месяц*, даже если и только подсознательно.

Переводя это стихотворение, я следовала за Бишоп вплотную, стараясь не отходить от нее ни на шаг, переводя каждое слово, даже предлоги, максимально точно. Во-первых, этого требовал сам настойчиво непоэтический, отстраненный, замедленный, как бы выбирающий слова, текст. Во-вторых, меня сдерживало то, что я уже знала об отношении Бишоп к конкретности всякого слова. Например, известный мне анекдот о несколько раз возникающем, на разных поворотах текста, слове *inside*: он не оставлял никакого права на двоякость. Анекдот этот такой: был такой замечательный критик Дэвид Кэлстоун (Kalstone), кстати, автор отличной книги о Бишоп. Как-то он высказал предположение, что в строчках “Suddenly, from inside, / came an *oh!* of pain” слово “inside” имеет двоякий смысл и означает и «внутри кабинета дантиста», и «внутри головы ребенка». Прочитав это, Бишоп пришла в такое негодование, что немедленно позвонила ему (по междугородной связи, уточняет Кэлстоун) и сказала раздраженно и резко (скорее всего, была пьяна, уточняет Колм Тойбин): «внутри» означает именно «внутри» (кабинета дантиста), а не «снаружи» (в приемной). И если Кэлстоун будет настаивать на двояком понимании, она заменит слово.

На другом повороте стихотворения *inside* трансформируется: движение происходит и по отношению к приемной: из нутра приемной и назад (я снова была *в ней*). В английском слове есть еще один оттенок – тюремный: находиться в заключении. У Бишоп есть странный, несколько кафкианский рассказ, «В тюрьме» (1937), где протагонист, находясь *снаружи* (outside), тем не менее не может избежать – и по сути уже находится в тюремной одиночке, *cell. Self*.

Первую книгу Бишоп открывало стихотворение «Мар» («Карта»)¹¹, последнюю, *География. Часть III* – «В приемной», а за ним следом шло стихотворение «Крузо в Англии», одно из самых моих любимых у Бишоп, и именно поэтому я скажу о нем кратко.

Одно из самых привлекательных свойств «Крузо» – легкий, совсем не драматический тон, и даже словесная игра («ведь у меня было довольно времени, чтобы играть в имена»). Описание острова, кажется, голого, неуютного, и, в конце концов, вынужденного пространства – насмешливо: в качестве единственной породы деревьев – как будто *опаленный* куст, весь в саже – не дерево, а «штука»; “came Friday” по-английски означает и «настала Пятница», и «явился Пятница»; а вулкан называется Mont d’Espoir – Mount Despair: Гора Надежды звучит по-английски как Гора Отчаяние.

Самым трудным словом оказалось слово *pretty*. “He had a pretty body”, сказано о Пятнице. Я провозилась с этим дольше, чем даже с цитатой из Вордсворта (которую по нескольким соображениям решила в конце концов оставить по-английски – прежде всего потому, что речь тут идет о мнемонике, о застрявшем в памяти обломке известнейшего стихотворения). Тело юноши *прелестно* – но *pretty* традиционно обозначает женскую прелесть. Во взгляде, которым Робинзон

смотрит на Пятницу, помимо открытого сожаления о том, что Пятница – не женщина и он не может оставить потомства – и очевидное эротическое притяжение, создающее неожиданное напряжение текста, «волну». Пятница – вне пола, *другой* – причем в каком-то смысле включенный в «я» Робинзона, слившийся с ним.

Вообще в стихотворении происходят постоянные трансформации. Даже постоянная у Бишоп тема *дома*¹², самоочевидная в Робинзонаде, в финале стихотворения переворачивается на голову. Он тоскует по дому, по невозможной подруге, несбывшемуся потомству – но жизнь его на необитаемом острове – наполненная воздухом, живая, настоящая, как и его легкий Пятница. Вернувшись в Англию, Крузо оказывается на острове другого рода, и все те созданные им самим и существовавшие в единственном числе живые вещи становятся артефактами: не случайны слова о «местном музее». На *там*, вулканическом острове Робинзон помещен в свою свободу, для которой рожден, рожден быть *одним*. Он говорит о солнце: “there was one of it/and one of me”. Дома его «я» испытывает давление со стороны других «я», вжимающих его в комнату, в которую он не помещен, а заключен, даже глагол, которым обозначается в стихотворении спасение: *they came and took us off* – «они пришли и нас забрали (взяли)» – по-русски звучит как путь в неволю. И Крузо, и все предметы – нож, например – ушли в себя. Вернувшийся в Англию Робинзон намного более одинок – этот вывод верен, но банален. Ради него не стоило бы писать стихотворение. Намного интереснее другие вещи.

Как и в стихотворении «В приемной», не только положение в пространстве, масштабы, но и течение времени условны. «В приемной» – миг во времени и вне его. В «Крузо» – происходившее на острове (так называемое прошлое), кажется, происходит в настоящем, а «настоящее» кажется сумеречным и очень смутным воспоминанием. На острове Крузо был твердо помещен в центре, но центр этот был экцентричен, на отшибе мира. Так же экцентричен поэт и ее любимые Хопкинс, Лоуэлл, Джарелл, Мор.

И масштабы: в «Крузо» они условны и легко трансформируются – и чудесные строчки: “.. fifty two / miserable, small volcanoes I could climb / with a few slithery strides” отсылают к Гулливеру (и, мне все время слышалось, к «Маленькому принцу»). Точно так же и в стихотворении «Полночный эфир»¹³ вещицы на рабочем столе зловеще вырастают до военных объектов и стратегических форм ландшафта – как части предложения становятся частью речи.

И, наконец, горизонт. То, что присутствует все время – как вода. Тот самый раздвижной, но неотъемлемый горизонт, за который, как муха, зацепляется и застревает народившийся вулканический остров. Вопрос о бесконечности мира уже не стоит – мир так неохватен, что не важно, конечен ли он или нет. Так заблудившегося не волнует вопрос бесконечности тайги – главное, что огромна.

«На острове всего было по одному». И я тут же подумала о Галапагосах – этот архипелаг молодых вулканических островов расположен в тысяче километров от материка: что принесло течением или ветром, то и дало потомство – именно там Дарвину впервые пришла в голову его теория. Образ угольно-серых, монохромных, кажущихся издали совершенно голыми гор, возвышающихся над серым морем, постоянно мерещился мне, когда я переводила, с первых же строк, где на глазах рождается вулканический остров, и моя убежденность в том, что описаны именно Галапагосы, росла – я даже подумала, что, может, Бишоп где-то увидела снимки – например, в том же *National Geographic*. И как-то вечером, читая в кровати ее биографию, я наткнулась на беглое упоминание о совершенном в конце ее жизни, вдвоем с молодой подругой последних лет Элис Метфессел, морском галапагосском путешествии, подобном тому, какое совершила когда-то и я, и в ярком свете ночной лампы архипелаг торжествующе предстал в своей пепельной графической определенности.

Там, на острове, Крузо преследует повторяющийся ночной кошмар, морок: нарождающиеся, размножающиеся, как икра, острова, разбегающиеся к горизонту, и на каждом из них он должен прожить свой срок. Я подумала, что, возможно, широко известная нелюбовь Бишоп к публичным чтениям и, еще более, к записи их, которую она запрещала, была проявлением не только общей

застенчивости, но и отвращения к умножению – слов, сущностей, существований. Всего должно было быть – и было – *по одному*. И тогда не нужно имя.

Остров Крузо имени лишен. Его нельзя ни назвать, ни переименовать. It's an island.

2022–2023

Примечания

¹ Как и тесно связанный с ним его современник, эссеист и художественный критик Уолтер Пэйттер (Walter Pater, 1839–1894).

² The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins, ed. Christopher Devlin, S.J. London: Oxford University Press, 1955. P. 127.

³ Думаю, однако, что была знакома, в силу не только интереса к Хопкинсу, но и пристального и длительного чтения самих текстов «Духовных упражнений Св. Игнатия» в двух разных точках своей жизни (впервые – сразу после окончания Вассар Колледж, в Нью-Йоркской Публичной Библиотеке).

⁴ Хопкинс понимал и сам акт сочинения как *selving*, производный от *self* глагол из его знаменитого стихотворения о зимородке: *What I do is me*. В письме к своему старшему другу, поэту Ковентри Патмору, он говорит примерно следующее: каждый истинный поэт должен быть оригинален, оригинальность – условие поэтического гения, так что каждый поэт – это как вид в природе и никогда не может повториться. Further Letters of Gerald Manley Hopkins, Including His Correspondence with Coventry Patmore, ed. Claude Collier Abbott, 2nd ed. London: Oxford University Press, 1956. P. 370. *Self* по Хопкинсу – это свобода тона (*pitch*), свобода игры (*play*) и свобода поля (*field*). The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins, ed. Christopher Devlin, S.J. London: Oxford University Press, 1959. P. 147–149.

⁵ Об эксцентричности Мор, чей остров – Бруклин, см. мое эссе о стихотворении «Петухи» в «Новом Журнале», декабрь 2022.

⁶ О стихотворении «Лосиха» я писала в эссе, опубликованном во «Флагах», №13. <https://flagi.media/piece/398>.

⁷ В эссе «Считая до ста: Элизабет Бишоп» Шимус Хини говорит, в связи с ней, о “mysterious otherness of the world” – «загадочной другости мира». Не случаен выбор картинок из журнала (на самом деле, из других выпусков). Heaney, Seamus. “Counting To Hundred: Elizabeth Bishop”. Finders Keepers: Selected Prose, 1971–2001. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

⁸ Виктор Тернер. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 10 и 107.

⁹ Удивительна точность передачи деталей в стихотворении – об американской поэтической школе «правды» середины XX века следовало бы писать отдельный текст. В традиции журнала «Нью-Йоркер», где было опубликовано стихотворение «В приемной», до сих пор существует проверка фактов, даже самых незначительных – и соответственно должность *fact-checkers*. В письме к главному редактору Хауарду Моссу Бишоп писала с некоторым смущением, что, возможно, несколько изменила факты в том, что касалось того самого выпуска NG, как если бы само собой подразумевалось, что в принципе это делать не следует.

¹⁰ Бишоп родилась 8 февраля 1911. Эпизод в приемной, таким образом, происходит за три дня до ее дня рождения, то есть 5 февраля. Совпадение: в феврале 1918 впервые, через 30 лет после смерти Хопкинса, появились его публикации, вызвавшие внезапный и горячий к нему интерес. Ровно за два месяца до этого, 6 декабря 1917 в гавани Галлифакса в результате столкновения норвежского корабля «Imo», везшего гуманитарную помощь для оккупированной Бельгии, и французского парохода «Mont Blanc» с огромным количеством боеприпасов на борту произошел самый ужасный на тот момент за историю человечества взрыв. По всему Галлифаксу выбивало окна – сотни людей потеряли зрение. В психиатрической больнице, в которой уже много лет находилась мать Бишоп, взрывной волной выдавило внутрь стекла. Девочка была разлучена с матерью с 5 лет, и с тех пор уже не видела ее. Тема матери, никак в ее творчестве не обнаруживаемая – ее постоянный ужас. В стихотворении сказано просто: “The War was on”.

¹¹ Моя версия этого стихотворения выйдет в журнале «Интерпоэзия» № 1, 2023.

¹² Тяга домой для нее означала: в Новую Шотландию, в Большую деревню, о которой Бишоп все больше думала в Бразилии. О ней, подспудно – в *Prodigal* («Блудном») и в стихотворении “Questions of Travel”, завершающемся так: “Should we have stayed at home, wherever that may be?”

¹³ Мой перевод этого стихотворения – в журнале «Флаги» № 13, https://flagi.media/page/3/online_issue/21#piece403