

Сергей МОРЕЙНО

ОДИССЕЙ НЕ ВОЗВРАТИЛСЯ

Покинув корабль, натрудивший в морях полотно...
Осип Мандельштам

Дивана не было.
А. и Б. Стругацкие

...Остаются открытые вопросы. Например: в какой мере текст порождает автора? Если добавить «а не наоборот», получится уровень [мета]реальности, на котором писали Ролан Барт («Смерть автора») или Мишель Фуко («Что такое автор?»). У них речь так или иначе шла о сотнесенности смыслов с людьми, языка с читателем, процесса письма с его результатом – не о тексте как медиуме. Но как раз это – а еще читатель, *наблюдатель как улавливающий контур* (Наталья Майорова) – заставляет меня множить нижеприведенные соображения. В рамках топика *Shakespeare or not Shakespeare* Фуко справедливо замечал: «Имя собственное и имя автора находятся между этими двумя полюсами описания и обозначения...» Дальнейшее, правда, парижская ловкость рук: рассуждая о Шекспире, Фуко избегает словосочетания «имя Шекспира», говоря «имя автора», и что оно зависит от того, писал Шекспир свои сонеты или не писал, писал «Органон» Бэкона или не писал, но кто тогда – «Шекспир»? Писал ли он старый «Органон» Аристотеля? Шекспир есть наименование комплекса фактов и связей, как Нил Армстронг есть имя мифа «Америка на Луне» независимо от того, ступала нога американца на лунный грунт или нет.

Подобный фокус, еще более изящный, веселый, прекрасный даже: рассказ Хорхе Луиса Борхеса о Пьере Менаре, авторе «Дон Кихота». Некто Пьер Менар пишет «Дон Кихота» Сервантеса – не переписывает, а именно пишет, теми же самыми словами. Слова эти в его исполнении обретают новое значение, ведь одно и то же, сказанное сегодня или позавчера, по факту не одно и то же. Но мне кажется: та особая геометрия «Дон Кихота», то фанданго мест, мыслей, персонажей, которое можно рассматривать как «геометрию», должно быть инвариантно относительно трансформаций автора, хотя сам мир, с которым «нас» связывает «Дон Кихот», – изменчив во времени. В рассказе «Бессмертный» Борхес находит, теряет автора «Илиады», вновь находит. «Свидетельства <...> полны смысла, – говорит он. – Они не таковы в устах римлянина Фламиния Руфа. Но таковы в устах Гомера», – однако «Илиада» в целом, похоже, остается неколебима.

Логос изменил одного мужчину, который не изменил мир, – логос не изменил мир (Шамшад Абдуллаев).

Кафедральный собор Кенигсберга в Калининграде, орденский замок Мариенбург в Мальборке восстановлены практически из руин, но стоит перешагнуть порог, как тот, кто читает их «текст», оказывается в настолько мощном поле, что вопрос об аутентичности не актуален более. Помню, как меня «повело» на берегах Вислы – всучи мне копье и усади меня в седло, я тотчас рванул бы туда, куда повелят братья. Для объяснения эффекта привлекаются категории «намоленности», «места силы», «статуса», хотя единственной категории «чуда» достаточно. Пробую вернуть эту категорию в разговор о текстах не из одних кирпичей, но и букв тоже.

Один, только один из – способов смотреть на.

У меня нет теорий, касающихся этого. Но есть предчувствия, ощущения, догадки. Раньше я допускал ошибку, описывая их чересчур репрессивно, из-за чего – уже в личном

общении – нередко слышал: «согласно твоей теории», «вопреки твоей теории»... То есть согласно/вопреки моей т. Выложу ряд обрывков этих своих все ж таки «не т.», не связывая концы с концами. Да и нечем.

Монтень, епта.

1. Иосиф и его братья

Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei – у всего есть конец, только у колбасы их два. Зато начинаться колбаса может в любом своем месте. Мой товарищ, левша, первый рез всегда делал на расстоянии $\frac{2}{5}$ ее длины от левого конца (или $\frac{3}{5}$ – от правого). Одно из начал этой неистории приходится на 2006 год. Солнечным утром Аманда Айзпуриете и я сидели за рюмочкой в «Буфете Гауя», который в том году все еще располагался на улице Тербатас (Тартуская, бывш. П. Стучки), и она рассказала, что «Даугава» хочет переиздать «Процесс» Франца Кафки в ее переводе. Первый перевод вышел в 1999 году, а теперь она многое в нем переделала – и вот. Буфет, между прочим, славился горячими бутербродами с сыром. Так мы и сидели прямо на улице, на Тербатас, за столиком, стоявшем, кстати, на ветхом социалистическом асфальте, не на капиталистической плитке «кирпич», будто не в Риге, а в ее отражении, полном листвы, доброжелательности, пения птиц, где нас заметил проходивший мимо «желтый почтальон» Ингус Баушкениек (а может, он заметил Аманду из какого-нибудь окна напротив, поскольку тогда уже проживал на той самой Тербатас). Мне нравились картины его отца, Аусеклиса Баушкениека, особенно та, что называлась в моей памяти «Такси». Там была нарисована красиво одетая женщина, и не то на шляпке, не то на плаще у нее были шашечки. В интернете я не смог найти такой картины, альбом давно потерял, и я не знаю, где именно были шашечки – даже не уверен в том, что вообще были. Аманда походила на птицу, прорвавшаяся через лесную паутину, Ингус выглядел как птиц, пролетевший над солончаком.

Немного посидев с нами и выпив, наверное, чашечку кофе, Ингус ушел. Аманда, группа «Желтые почтальоны», «Гауя» – все это знаковые люди, знаковые места, много света, может, поэтому я хорошо запомнил, что она в тот раз сказала. Кафка почти всегда использует ровно один глагол речи: sagen = сказать/говорить, в случае вопроса употребляя fragen = спросить/спрашивать. В старой версии Аманда поправляла Кафку, разнообразя текст синонимами. В русском варианте это выглядит так. Начальное общение фигур (до выхода Йозефа К. из комнаты), то есть сочетание 1*fragen + 8*sagen, в советском переводе обогащено словами «ответил, заявил, высказывать». Думаю, «бедный» перевод сочли бы в 1965 году косноязычным. Можно сказать, на тот момент перевод был точен. Фантазия постсоветского (2020) переводчика пошла много дальше: бросил, сообщил, возмутился, излагать, заметил. Она же, Аманда, редактируя свой перевод, вернула на место «сказал, говорить, сказал».

Интересно, как сам Кафка дважды в одном куске обходится без «говорения».

*...ohne daß man sich darüber klar wurde...
Der Mann aber ging über die Frage hinweg...*

Новый перевод – надо сказать – фишку ловит: «хотя и неясно», «пропустил вопрос мимо ушей». Старый – пропускает, хотя он, конечно, текстуально прекрасен и не слащав, в отличие от новейших переводов Кафки.

*...хотя трудно было сразу сказать...
Но тот ничего не ответил...*

При этом Кафкой я особо не увлекался. Если Eintritt (вход) был nicht für jedermann, как в записках Гарри Галлера, то мне, видимо, не хватило особого рода сумасшествия.

Запомнил – а спустя много лет захотелось проверить, не таково ли вообще свойство немецкоязычных текстов первой трети прошлого века, межвоенщины. «Процесс» написан в 1914–1916-м, издан в 1925-м, посмертно, «Волшебная гора» Томаса Манна – задумана в 1912-м, издана в 1924-м. С 7-го абзаца у Манна пошла интенсивная коммуникация: *lachte und sagte... fragte... erwiderte... äußerte... bemerkte...* Зато с «Замком» (1922/1926) Кафки дело обстояло похожим образом: *sagte, sagte, sagte, fragte, war die Antwort* [был ответ], *fragte, sagte...* У Германа Гессе «Степной волк» (1927) тоже долго на минималках, и у Соломона Апта – разумеется – «спросил, сказал», ну а потом действие раскошегаривается, диалоги порой разыгрываются вообще без авторской речи, без прищелкивания указкой.

Я тогда переводил на латышский Бруно Шульца, рассказы из обоих сборников. Перевести Шульца было моей мечтой – как и перевести Андрея Платонова. Но куда же я мог его перевести? А Шульца бы – да; но кто хотел, тот уже успел прочесть два полных русских перевода, разубеждать и убеждать его заново не имело смысла. Оказалось, что латышский язык Шульца практически не ведал. Не ведал язык и Платонова, но оказался идеально приспособленным для перевода как Шульца, так и Платонова. И русское, и немецкое, и польское влияние в нем имело место, а кроме того – при значительном для малого узуса разнообразии лексем и форм он, по ощущениям, хранил девственную податливость свежей почвы, на которой можно выращивать что душа желает. Я начал с «Августа», затем перешел к «Коричным лавкам». Там, в «Лавках», которые назывались «коричными» по цвету деревянных панелей в интерьере, всюду цвел перформанс типа лемовского «Соляриса» или Зоны из «Пикника на обочине» Стругацких. Мальчик, будучи внезапно отослан из театра домой, предотвращать возможный конфликт интересов между якобы забытым бумажником отца и служанкой-домоправительницей, по пути к дому, куда он так и не заходит, попадает в мир волшебных преобразений, в зал под звездным небом: о чем подумаешь, то и покажут; магия рассыпана под ногами – нагнись, подбери. Тени, свечи, дрожки, дыхание коня, превращающегося в деревянную лошадку. Магия, как ей и полагается, тревожная, обоюдоострая, но Иосиф – так по счастливому совпадению зовут мальчика – обходится с ней умело. После «Августа» сделалось явным то, что не вытекало из русских переводов: мальчику тысяча лет. (Один перевод немного грубее оригинала, другой – слегка подеревяннее; в «Августе» русский мальчик, словно бы из космоса осмысливающий темы сексуальности и безумия, выглядит плохо вытесанным, доверия не вызывает.)

Иосиф не просто режиссирует спектакль, он еще и зритель титанического «гала». Его труппа, куда он постоянно замешивается как актер, обладает душами, за которые отвечают прежде всего теплые женские персонажи, мать-кузина, служанки-горничные, и физическими качествами – тех материй, которыми торгуют приказчики в магазине отца его, Иакова: мягкостью, плотностью, воздушностью, объемностью. На фоне Шульца легче угадывается режиссура Кафки, театр кукольника. Акт говорения – акт дерганья ниточки, открывание рта, жест, шаг навстречу, поворот головы или тела. Все происходит в голове, а в ней не важно, как произнес: заявил, возразил, крикнул. Даже когда считаешь, что кукла говорит с выражением, трудно передать этот факт эмоционально окрашенным глаголом. «Сказал» у Кафки – отработка прямой речи, указание на говорящую марионетку.

В рассказе Петера Хандке «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» русский перевод (1980) нарушает муравьиную сущность метаний Йозефа Б[лоха] тем, что явно очеловечивает структуру предложения – несмотря на то, что Хандке вроде бы намекал на возможную преемственность. Муравей имеет абсурдную, хаотичную логику – сделайся он человеком, останутся хаос и абсурд, без логики. Поэтому русский текст практичнее читать с конца, если только знать заранее, о чем он. Тогда не считается попытка переводчицы сопереживать бывшему голкиперу, и перевод отыгрывает свойства оригинала, в котором вместо мяча надо наблюдать за вратарем, а война и мир рассказывают о чем-то другом,

как виноград, *что в это время года особенно дешево*, – о старинной битве. Намек тоже обманный. Хандке не дергает за ниточки, своего Йозефа он оставляет метаться по полю 105 на 68 условных единиц, поступая и безжалостнее, и честнее, чем Кафка. Нет причин сомневаться, что переводчица ощущала сдвиги в языке. Однако поверить в беспощадность автора не смогла и упустила геометрию текста. Футбол – безжалостная игра, этим схожая с жизнью. Если в хоккее или баскетболе можно сколько угодно менять состав, то матч футболистов-профи до 1970 года допускал лишь одну замену. Вышли вдесятером на поле и хоть себе убздитесь. Самая дурацкая встреча на дворовой коробке не была разминкой, методичной отработкой подач для наращивания счета. Когда я в третий раз порвал мениск левого колена, то плакал лишь оттого, что больше не смогу свободно извлечь этот звук удара по мячу. Беспорядочно суесящиеся муравьи в сумме затаскивают гусеницу в муравейник. Результатом беспорядочной суеи игроков не обязательно становится гол. В финале игрок с одиннадцатиметровой отметки отправляет мяч в руки вратарю. Триумф голкипера: тупик, символ поражения полевого игрока. Критика характеризует перевод как «передающий стерильный язык Хандке, который подчеркивает болезненное восприятие реальности героем». Штука в том, что сам герой ее никак не воспринимает, поскольку реальности нету. Хандке-болельщик чувствует игру, ему удалось показать, что именно футболист видит с поля: почти ничего, чистую геометрию.

2. Городок в табакерке

Что подобное наблюдение дает для дела перевода? Наверное, строя фразы русского Кафки, не стоит делать акцент на глаголе. А может, и стоит – многое зависит от почерка, характера, восприятия. Всего важнее характер как текстообразующий фактор. Даже если переводчик – сухарь, зануда, склочник, сладкопевец, вообще клинический идиот, лавочка все равно открыта, шестеренки литературного метаболизма как-то крутятся, нанизанные на личность, какой бы та ни была. Разговор о тексте рано или поздно оказывается беседой о переводчике. А фамилий не называю потому, что найти их при желании нетрудно, но не необходимо: трудно дефинируемое т.н. «качество перевода» является «вмешивающейся переменной», влияющей на процесс опосредованно и неочевидно. Наверное, любой, даже самый «мирный» профессиональный переводчик имеет свой черный список безухих, безруких, пафосных идиотов, но они переводчики – не нейросети...

Чтобы пояснить, сравню на пальцах филологию и историю. Думаю, история – так себе наука. Как можно серьезно утверждать, что нечто происходило в Египте 5 тысяч лет назад? Да, есть кафедры истории, понятие – историк, но это ведь фасад. Внутри здания – две науки, эмпирические, классификационные, целиком исчерпывающие задачу истории документировать и реконструировать прошлое. История $\approx$ источниковедение (предмет: записи о событиях) + историография (предмет: модели и концепции среды, в которой эти события происходили). Казалось, бы с филологией картинка схожая, но нет: филология $\neq$ литературоведение + лингвистика. История изучает уже произошедшие события, они случились и более не изменятся. Может поменяться трактовка, возникнут новые детали, но сами по себе события – им-то куда? Люди разное объясняют египетские пирамиды, а пирамиды так и остаются пирамидами, так сказать, *passé composé* или даже *passé simple*. Готов допустить, что они растут или усыхают, самопроизвольно вступают в сношение со звездами, но эта их деятельность лежит, мне кажется, вне сферы исторического интереса. Литературоведение классифицирует и описывает тексты, а лингвистика – среду, в которой они происходят, то есть язык. Филология изучает вещи, которые осуществляются до сих пор. Тексты живые мертвых и полумертвых событий, поскольку сильнее связаны с живой средой. Сам текст в своем становлении выпадает из конструкции «литературоведение + лингвистика». Не хватает третьего, связующего элемента.

Я предложил нейросети формулу «история = источниковедение + историография». Нейросеть почитала по теме и заметила, что я забыл методологию и синтез. Так историки защищают свое занятие, ведь методология описывает инструментарий источниковедения, а синтез – волюнтаризм историографии. Вот для текстов методология и синтез не влезают в одно слагаемое: лингвистика не принимает текста как чуда, литературоведение не хочет языка вне культуры. Человек, который по долгу службы разрезает, анализирует и сшивает обратно тексты, является/называется переводчиком. Транслятология и метафрастология, переводо- и переводчиковедение могли бы заполнить дыру, дополнить формулу.

«Три сестры» Чехова я видел не раз; несколько раз в театре Юрия Погребничко. И перечитывать никогда не надоедало. Пока не сравнил текст с английскими и немецкими переводами пьесы, не замечал странной вещи. Самое начало первого действия. Всего две реплики.

В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень; на дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака.

Ольга в синем форменном учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу; Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит задумавшись.

Ольга. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет. (*Часы бьют двенадцать.*) И тогда также били часы.

Пауза.

Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. Он был генерал, командовал бригадой, между тем народу шло мало. Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег.

Ирина. Зачем вспоминать!

Глядя только на эти фразы, из спектра чувств можно вычленишь некоторый неуют, неловкость и неудобство, несмотря на «солнечно, весело». Привычка спишет неловкость на общий чеховский распад. Однако, подумав, представив себе то, что написано, видишь: взгляд идет снаружи – через колонны – внутрь зала, задевая и двор, и стол для завтрака. Такой взгляд возможен круто извне, например, откуда-то сверху – отчужденный взгляд. Далее, не очень ловко поправлять тетрадки стоя и на ходу, не очень ловко читать, сидя со шляпкой на коленях. Хотя до распада далеко. Потом вдруг Ольга начинает рассказывать о похоронах отца, а Ирина – не забегая вперед, легко понять, что она тонкая, нежная, раз в белом и в обмороке, – ее срезает, наотмашь.

Близкие по времени переводы, английский (1998) и немецкий (1995). Переводчики и режиссеры сами ощущают неловкость и стараются ее сгладить. Английский: the sun is shining brightly outside. Немецкий: draußen ist es sonnig, heiter. Снаружи, а не на дворе, хотя это одно и то же. Но есть нюанс – нет идущего извне взгляда. У Чехова Ольга использует горизонтальные глаголы, ты лежала, отца несли. В переводах вместо «лежала» – была (were in a dead faint, du warst bewusstlos), вместо «несли» – шествие, выносили (at the funeral, raus trug). Реплика более сердечна, эмоциональна. Ирина соответствует: Why think about it! Wozu daran denken! К чему об этом думать! Про часы: «также» переводится как «так же» (just the same way, genauso). Били «таким же образом, точно также» вместо «тоже били». Мелочи, но происходит следующее.

Если засунуть сцену в музыкальную шкатулку с фарфоровыми фигурками, и пусть они вращаются на своей оси под звон колоколов – милые, изящные; согнутые в локтях ручки сестер подвижны в плечевых соединениях, – то все делается естественным. Зритель велик, сцена – крохотная, движения фарфорово-музыкальны, хрупкость постулирована. Ольга открывает другую шкатулку, в ней снег, дождь, выстрелы. Часы в обеих отбивают

ритм. «Закрой, – велит ей Ирина, – останемся в той, солнечной». В переводах чеховская геометрия исчезла, изменилось отношение между сестрами. Ирина обращается к человеку (заткнись, дура), в русском ее просьба-приказ адресована предмету (захлопнись). Щелк – самый резкий звук; выстрел, которым Соленый убивает Тузенбаха, «глухой и далекий».

У Чехова в пьесах говорящий не обязательно обращается к партнеру: иногда к себе самому, иногда к залу, иногда ни к кому, но устроено всякий раз по-разному. Шкатулка в шкатулке, лежащей на шкатулке или под или рядом со шкатулкой.

3. Театры военных действий

«Глубинные литературоведческие проблемы не решаются средствами самой филологии: они требуют иного понятийного аппарата», – такие слова Михаила Вайскопфа известны мне из статьи Ильи Кукулина о стихотворении Константина Симонова «Жди меня». Вне контекста очень хорошие, правдивые слова, но лучше их понимать широко, а не узко – не в смысле, вернее, не только в смысле дополнительного изучения контекста, традиции или еще чего-нибудь внетекстуального. «Жди меня» (1941) есть Text an sich, текст в себе, и не нуждается в помещении во внешний контейнер для проведения рентгена или резонанса. У исследования длинное название – даже не полностью приведенное, оно с успехом заменяет собой статью: «Легализованное заклинание в интерьере советского бидермайера: о возможных жанровых, стилистических и социокультурных истоках...» Илья – филолог чуткий, но пафос классификатора с годами превратился в проблему.

Показательно в статье то, что она вскрывает недостатки понятийного аппарата, в ней используемого. Перечисляя истоки заклинательной природы, автор приводит строки Веры Меркурьевой, обращенные к Марии, к умершей сестре (1931):

...И услышу где-то, где-то там, ответ:
– Милая, пойми, разлуки нет. //
Что с того, что я в земле – и день, и ночь, –
ты же на земле – день и ночь –

с комментарием:

– Повторы в этом стихотворении – тоже избыточные, а грамматически – очень разнообразные. Помимо анафоры «если» и рефрена «разлуки нет» Меркурьева вводит тавтологические рифмы «день и ночь»...

Первая «ночь» в винительном падеже выступает в качестве обстоятельства (части обстоятельства из 4 слов), по фактуре может быть приравнена к несклоняемому наречию и никак не тавтологична «второй» ночи – существительному в именительном падеже в роли сказуемого (она, скорее, омонимична). Однако повторение однокоренных также считается тавтологией, что в данном случае противоречит смыслу понятия тавтологии. А тот, кто станет утверждать, что «день и ночь» тоже обстоятельство, обвинит поэта в идиотизме. Ситуация та же, что и, к примеру, в:

Ты скажи мне, в чем сила, брат?
Я ведь твой двоюродный брат!

Тут и падежи разные (звательный, именительный), и слова разные: один «брат» равняется «чуваку», «земеле», «брателло», другой означает степень родственной связи. Назвать рифму тавтологичной – значит оскорбить само понятие тавтологии.

«Зло/назло» – оно, наверное, тавтологично... хотя кто знает. *Któż to wie?*

А здесь: dla mnie и na mnie? В «Танго самоубийц», известном как «Утомленное солнце», рифмуются не местоимения – мироздания.

To ostatnia niedziela
Więc nie żałuj jej dla mnie
Spójrzaj czule dziś na mnie

Мне всегда представлялось, что подлинное (?) заклинание – вещь непубличная. На глазах у толпы вызывающий дождь маг окутан облаком непроницаемости. Произнесение заклинания требует «доступа к силам», профан способен лишь воспроизвести формулу, абракадабру на незнакомом ему языке. Стихотворение, писанное на публику, в принципе не заклинательно. Свидетельства чтения «Жди меня» наизусть в госпиталях ранеными солдатами, «когда им было особенно больно», должны иметь человеческое обоснование. Проба внедрения «иного понятийного аппарата» оборачивается, академически выражаясь, недвусмысленной констатацией литературоведческого фиаско:

– Эта странная двусмысленность – текст с заклинательными интонациями, который действительно приобрел ритуальные и психотехнические функции – была задана предшествующей литературной традицией аналогичных стихотворных «заклинаний».

Приведу слова Романа Михайлова: «У меня было предчувствие, что в текстах людей с психическими расстройствами присутствуют определенные узоры, и раскрытие свойств этих узоров способно дать новое представление о пространстве. Это не ритм текста, не пульс, это узоры со склейками-разрывами, которые можно разглядеть лишь при глубинном подходе. Бред должен быть качественно отличен от имитации бреда. Бред лежит на больной поверхности, а имитация лежит на здоровой, искусственно помятой».

«Заклинательных интонаций» не бывает, магия, ритуалы основаны на узорах, а не тупых восклицаниях, сколько ни говори «халва», во рту сладко не станет. Исследователь и сам это понимает, он заключает «заклинания» в кавычки, но зачем? Уличить Симонова в имитации не получается, «Жди меня» – мощный текст, только совсем о другом. А если сюда, к параллельному рассмотрению (вроде наложения Шульца на Кафку), принять «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», раскроется геометрия 41-го года. Надо взять два стихотворения Симонова и одно – Алексея Суркова, «Алеши», к которому обращается Симонов, – «Бьется в тесной печурке огонь...». Геометрия опять спрятана в расстановке автора и адресата, «героя» и «собеседника» – во времени, в которое по тексту сжалось пространство. Ниже выпишу фрагменты текстов, чтобы не вспоминать и не искать в сети.

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди,
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
+
Как будто за каждою русской околицей,
Крестом своих рук ограждая живых,
Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся
За в бога не верящих внуков своих. //
Ты знаешь, наверное, все-таки Родина –
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти проселки, что дедами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.
+
Ты сейчас далеко-далеко.
Между нами снега и снега.
До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти – четыре шага. //
Пой, гармоника, вьюге назло,

Заплутавшее счастье зови.
Мне в холодной землянке тепло
От моей негасимой любви.

У стихотворений Симонова адресаты де-юре – Валентина Серова (жена) и Алексей Сурков (старший товарищ). У обоих адресат де-факто – читатель. Касательно первого, по словам близких, «печатать стихотворение он сначала не собирался, считал его слишком личным и читал только самым близким», но верить в это – упрекать поэта в наивности. Оно направлено из настоящего в будущее, при этом в настоящем поэта как бы нет, он либо умер, либо на войне, что уже почти и то же. Согласно статье с длинным названием, якобы «заклинание о верности» (против т.н. аномии), якобы вслед за и впрямь любовной «Балладой о прокуренном вагоне» Алексея Кочеткова... – Симонову было интересно другое, я думаю, он хотел продолжить жить. И спустя несколько месяцев «заклинание» отрефлексовал:

Злую, ветреную, колючую,
Хоть ненадолго, да мою!
Ту, что нас на земле помучила
И не даст нам скучать в раю.

Но пока что он, как бы умерев, воскресает в ее ожидании. На деле адресат – он сам, это коммуникация с самим собой, хотя и – по привычке – публичная. Чужая речь – речь собеседника (или героя) – если переписать ее в прямую или косвенную, зазвучит набором условий, а не просьб:

ЕСЛИ ОНА БУДЕТ ждать меня, я вернусь...

ЕСЛИ только ОНА БУДЕТ очень его ждать, когда наводят грусть...

Нет, это не заклинание, это чистый транс. Сейчас Валентина Серова недостижима, и пафос разговора с самим собой не кажется смешным (а обращенные к ней «требования верности» – не превосходящими ее возможностей). Только если он к ней вернется, то – да, ему, возможно, станет неловко. Но когда он вернется, цель будет достигнута, он замолчит (а уж годы спустя напишет ей всякое...). В трансе трудно соврать, текст очень искренний, он подкупает своей сердечностью, в состав которой естественно входит страх (тем и силен текст) – а кому не страшно?

Еще момент – заклинание может вторгнуться в сферу дополнительной опасности, а в маргинальной ситуации это не лучшее решение, если ты не посвященный. Член партии и сын княжны и генерала так, наверное, не думал, но ощущал – всякий, думаю, ощутил бы, как ощущал наличие энергетического щита вокруг тирана; это и сейчас так, нельзя без риска делать расстановки на правителей, а искусственный интеллект блокирует вопросы о своем будущем.

Второе стихотворение Симонова направлено из прошлого в настоящее. Опять о том, что хочется жить, и еще о том, как он надеется: прошлое поможет ему уцелеть. С кем он говорит? Если сам с собой о таких сокровенных вещах, то зачем призывает в свидетели другого? Не уверен в том, что говорит? Значит, здесь врет. А если он взывает к читателю (манифест), то почему, говоря от имени двоих, говорит один? Взял на себя лишнее? Опять врет? Видимо, обращается он именно к Суркову. Между ними 16 лет разницы, Сурков участвовал в походе в Западную Белоруссию (Польская кампания) и в Финской кампании. Тут страхи прикрыты бравадой. Тут живет неверие в то, что он чувствует и говорит: *как будто, наверное все-таки, все-таки*; апелляции к прошлому: *встарь, по русским обычаям, по-русски*; спрашивание напоказ – *ну что им сказать?* Между 1-м и 2-м стихотворениями прошло четыре месяца, наступил надлом (говоря о страхах, я говорю не страхах военных, были – говорят те, кто их испытал – и пострашнее). Поэтому вот так.

Наконец «Землянка» Суркова. Она из настоящего – в настоящее. «Лейтенантское, – кто-то скажет, – стихотворение. Печурка в землянке!» Да, это между кем-то и Сурковым,

а я вижу: Сурков разговаривает со смертью, мысленно, – и это снова чужая речь; кого-то, кто, будучи автором, смотрит на автора со стороны:

И поет мне в землянке гармонь про улыбку ЕЕ и глаза.

До НЕЕ мне дойти нелегко, до ТЕБЯ, смерть, ЛИШЬ четыре шага.

Мне в холодной землянке тепло от моей негасимой любви К НЕЙ.

Эта речь не предназначена для чужих ушей, настолько она интимна. Известно, что местоимение «моей» в народе заменялось на «твоей», что было нормально для песенного исполнения, и однако. В итоге геометрия: 1-е и 3-е транс, монолог, обращенный к себе, но для читателя, и монолог, обращенный к смерти – не для читателя. 2-е – кокетство, якобы разговор с другом – для подслушивания, как мемуары для потомков, прикидывающиеся исключительно личными дневниками.

4. Оториноларинголог и что он лечит

Кусок начну с того, что сам себя процитирую. «Опыт быстрого чтения», статья 2020-го – о, как мне кажется, истинном предмете текста «Колымских рассказов» Варлама Шаламова.

На семинарах я обычно предлагаю участникам пару тестов (для тестирования структуры фразы, а не участников): *ять*-тест и *сцук*о-тест.

Ты жива еще, моя старушка? *ять*

Жив и я. Привет тебе, привет! *сцук*о

Пусть струится над твоей избушкой *ять*

Тот вечерний несказанный свет. *сцук*о

Как известно, ненормативная лексика многозначна – русская в особенности: она даже не нуждается в приставках и суффиксах для передачи множества оттенков и нюансов (а уж с флексиями – туши свет!). Это делает ее вполне нейтральной семантически: будучи вставлены в предложение, междометия «сцук» и «ять» не меняют его смысла, но служат лакмусовой бумажкой, своеобразным индикатором интонации. Если в переводе к соответствующим фразам можно привесить такое же слово, что и в оригинале (что, в сущности, не обязательно), то соседние фразы перевода могут быть сцеплены оригинальными интонационными крючками. (Что также не всегда обязательно, но...)

Дальше у меня там фрагмент из «Военной тайны» Аркадия Гайдара в оформлении.

Ждать ей пришлось недолго. Вскоре рывкнул гудок, у подъезда вокзала остановилась машина, и крепкий старик с орденом распахнул перед Наткой дверцу.

– И что за горячка? *ять* – выбралил он Натку. – Ну, поехала бы *сцук*о завтра. А то «дядя», «жалко»... «поезд в пять часов»...

– Дядя, – виновато и весело заговорила Натка, – хорошо тебе *ять* – «завтра». А я и так на трое суток опоздала. *сцук*о

<...>

Я *ять* однажды твой портрет видела. Ты *сцук*о стоишь, да Буденный, да еще какие-то начальники. А я *ять* нигде, ни на чем, *сцук*о никуда и ни разу. Тебе *ять* сколько лет? Уже больше пятидесяти, а мне *сцук*о восемнадцать. А ты – «завтра» да «завтра»...

– Ой, *ять* Натка! – почти испуганно ответил Шегалов, сбитый ее бестолковым, шумным натиском. – Ой, Натка, *сцук*о и до чего же ты на мою Маруську похожа!

Далее про «поражение Паустовского», говорить о нем стало вдруг модным.

А в текст Паустовского ни единого матерного словечка не вставишь. Ни в «Облака» с их шпиёнами, ни в «Романтиков» с их войной. Кое-куда вроде бы лезут, но следующее предложение непременно вышибает их на противоходе: пробкой от шампанского.

Письмо Паустовского обладает специальным свойством, отличающим его от письма Бунина, Набокова, Платонова, Булгакова, Солженицына, упомянутых в вышеупомянутой статье в качестве эвентуальных конкурентов. Структурные единицы его текстов не сцеплены аурами, иначе места сцеплений можно было бы расклинить и нащупать крепеж. Элементы текста взаимно изолированы, как бы упакованы в специальные оболочки. Если сравнить чтение с прогулкой – по лесу ли, саду ли, улице, – то почти всем/всему, кого/что мы там встретим, должно в чем-то лежать или стоять – в общем, храниться.

Кладбище или библиотека (в своем роде тоже кладбище) – таково их пространственное устройство <...>, и вопрос «поражение или нет?» относим уже не к Паустовскому, а к культуре библиотек или кладбищ. А так получается, что нынче в основном не до культуры.

Достаточно давно крутой женевский лингвист Фердинанд де Соссюр придумал так называемую ларингальную теорию, предположив существование в праиндоевропейском языке «сонантических коэффициентов», которые с временем исчезли, оставив невидимый, но слышимый след, удлинявший в словах звуки, находившиеся по соседству (и там же и оставшиеся). Теория, по-видимому, в духе дивизоров алгебраиста Эдуарда Куммера или планеты Нептун, открытой «на кончике пера» астрономом Урбеном Леверье – как бы «дополняющих» объектов, необходимых для правильного завершения неких вычислений. Возникает искушение распространить схему «ларингалов» уже на фразы текста, на весь текст. Пример – выше: «сонантические» *ять* и *сцук*. Чтобы как-то пощупать текст – отчего он такой, а не сякой, предположим, что в нем изначально были какие-то вставки, позже вычеркнутые (удаленные рудименты). *Написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец* (Антон Чехов). Я сейчас насыплю пару примерчиков, они неслучайны, мой пез слышит там особый запах.

[Евгений Харитонов]

Перед заправочной станцией. Девушка складывает свой самолет, Незримый – свой, не сводя с девушки глаз. По заднему плану маляр красит какую-то стену, оборачивается и тоже не может оторвать от девушки глаз. Она возится с самолетом; Незримый снимает с нее шляпу; девушка думает, что это ветер, гонится за шляпой; Незримый играет с девушкой, любит ее, не дает ей шляпу; бегают по площадке. Тогда маляр неожиданно выхватывает шляпу у Незримого, передает девушке; та одевает ее, смотря в зеркало (в зеркальную дверь стены, которую красил маляр; в раме зеркала появляется актриса – отражение девушки).

+

Перед заправочной станцией. *идите все нахуй* Девушка складывает свой самолет, Незримый – свой, не сводя с девушки глаз. *идите все нахуй* По заднему плану маляр красит какую-то стену, *идите все нахуй* оборачивается и тоже не может оторвать от девушки глаз. *идите все нахуй* Она возится с самолетом; Незримый снимает с нее шляпу; *идите все нахуй* девушка думает, что это ветер, гонится за шляпой; *идите все нахуй* Незримый играет с девушкой, любит ее, *идите все нахуй* не дает ей шляпу; бегают по площадке. *идите все нахуй* Тогда маляр неожиданно выхватывает шляпу у Незримого, *идите все нахуй* передает девушке; та одевает ее, *идите все нахуй* смотря в зеркало (в зеркальную дверь стены, которую красил маляр; *идите все нахуй* в раме зеркала появляется актриса – отражение девушки). *идите все нахуй*

[Роман Михайлов]

Следующий уровень – давящие страхи, приходящие в моменты, когда меня оставляли одного дома. Приходилось утыкаться головой в подушку, накрываться сверху одеялом, так лежать, пока не придет мама. Казалось, что мир вне одеяла действует, портреты на стенах улыбаются или скалятся, в зеркалах видны иные люди, по обоям ходят тени несуществующих предметов, и весь воздух пронизан плотными сгустками бытийностей. И еще! Это все крайне интимно, об этом нельзя рассказывать никому, это тайна просачивания, которое и есть «я».

+

Следующий уровень – давящие страхи, *мир полон тайн* приходящие в моменты, когда меня оставляли одного дома. *мир полон тайн* Приходилось утыкаться головой в подушку, *мир полон тайн* накрываться сверху одеялом, так лежать, пока *мир полон тайн* не придет мама. Казалось, *мир полон тайн* что мир вне одеяла действует, портреты на стенах улыбаются или скалятся, *мир полон тайн* в зеркалах видны иные люди, *мир полон тайн* по обоям ходят тени

несуществующих предметов, *мир полон тайн* и весь воздух пронизан плотными сгустками бытийностей. И еще! *мир полон тайн* Это все крайне интимно, об этом нельзя рассказывать никому, *мир полон тайн* это тайна просачивания, которое и есть «я». *мир полон тайн*

[неизвестный автор]

Забыл сказать *пора в дорогу* – к ключу провололочкой прикручена голубая пластиковая бирка *пора в дорогу* с цифрами на бумажной полоске внутри. *пора в дорогу* Больно не было, она хорошо спала, ей снились тенистые улицы и дома, которые лепятся прямо к церквям. *пора в дорогу* Ее несли над землей Барбьери, Пьяццолла и Оливейра, *пора в дорогу* последнее танго сливалось с предпоследним, *пора в дорогу* но когда на следующий день она сняла бинт, то упала в обморок, *пора в дорогу* а очнувшись в ярком свете ванной комнаты с головой в ванне *пора в дорогу* и с вопросом «кто я?» («где я?»). В определенный момент наскальный рисунок *пора в дорогу* из живописи превращается в письменность. *пора в дорогу* Руна соскальзывает с плеча и обретает смыслы. *пора в дорогу*

«Пора в дорогу» заменимо на «проснись и пой», типа того. В самые разные тексты встает ларингал «я дура». О первом примере: тема двояко табуирована, по одну сторону нельзя даже упоминать, по другую – критиковать. Воспользуюсь термином «нестандарт», так в годы моего студенчества «на картошке» называли кривые морковки. *Нахуй* возник в результате психологического представления собственной ориентации как социального протеста в официально недружественной среде. В «нестандартных» текстах вопрос власти (посылание нахуй – это же властная демонстрация) до сих пор встает в большей степени и в более яркой форме, чем в «стандартной» культуре, и получается, что ты словно сидишь за столом нового русского хама, который непрестанно рыгает и шпыняет прислугу, и говорит тебе «ты» – но все это в благородной, эстетской, по его представлениям, форме.

Серия «Crème de la Crème» – для любителя таких несоответствий, вроде кремового торта с прослойкой из дерьма. А есть залежи навоза, открывающие миры. Есть переводы, сделанные «незаинтересованными», так сказать, переводчиками, они не деформируют изящество и печальную деликатность в надломленную декларацию исключительности и избранности. Владимир Маяковский в «Я сам» писал: «Я – поэт. Этим и интересен». Текст есть текст, этим и интересен. Сказанное относится не к форме моркови, а к геометрии текста, как к макро, так и к микро. Дифференциал функции, мгновенная скорость объекта: отчего бы не учесть мгновенные характеристики текста – что велит читателю продолжать или забросить чтение? Почему швейцарская топ-книжка «Лазар» Нелио Бидермана сразу показалась синтетической игрушкой – не в целом, я же ее не дочитал, а в каждом повороте текста; как получается, что крайне похожие тексты русских рэперов транслируют то дружелюбную агрессию, то отчаянную злобу (желание причинить вред) – в каких буквах прячется это желание?

Ларингальное и есть мгновенное, незримый наполнитель шва, скрепляющий или рвущий текст. Если сравнить с футболом, то: я не знаю всего узора ковра, но движение нитей захватывает или не захватывает; не понимаю (никто, кроме Пеле, не понимал) сути первого паса в длинной комбинации, которая закончится голевой передачей, а то и голом, но внутренне напрягаюсь – в ожидании. Если живопись, то: картина осознается почти мгновенно, это как раз и говорит о мгновенности контакта с текстом (в данном случае – живописным), о моментальном «взятии» определенной вибрации. Считывается мимика и микромимика, и мелкая моторика, и весь габитус, и целый организм текста с его циклом Кребса, кровотоком и паттернами различной природы и глубины.

«Lázár», в нем ларингальное: *я хороший умный устроенный мальчик...* примерно то же в «Tyll» у похвалившего Бидермана прямо на его суперобложке Даниэля Кельмана: *я правильный умный удачливый писатель...* Удивительно – неувидительно, – что ведет себя в жизни Кельман сообразно своим «коэффициентам». Уве Телькамп, парень с непростым бэкграундом (гэдээровский Дрезден вместо Мюнхена/Вены, зато район вилл) – также. Речь в его «Башне» не принадлежит ни автору, ни персонажам, ни самому Дрездену (Башне) – ее, речь, постоянно выбрасывает наружу, в актуальность, в сверхзадачу. Книга порождает

рваную геометрию, он словно не смог или не захотел расположить себя в традиции либо же оторваться от нее полностью. Но – что бы ты там ни собрался описывать из разряда: свалка, бордель, гадюшник, – геометрия должна быть стабильной, как «гости» на станции Соляриса. «Ларингал»: kann auch sein, *может тоже быть*; читать скучно.

5. Die Welt ging unter am Zürichsee

В марте этого года рассказал одному юному рижскому поэту и художнику историю про зимние шины. Видел ее по телевизору в каком-то идиотском репортаже в январе. Во время снегопада, явления прочно забытого, где-то в глубокой Латгалии полиция устроила рейд на камеру. На сельской дороге полицейский экипаж, который, видимо, нельзя было объехать (есть такие деревни с одной дорогой посередине), измерял глубину протектора, и если она было меньше положенных 4 мм, торжественно снимал номера. По рижскому ТВ транслировалось с восторгом, хотя в деревнях без машины попросту не выжить.

В ответ художник и поэт рассказал мне историю про трамвайную облаву. В чистом поле на большом перегоне трамвай остановился: полиция, контролеры, много. Вожатый был, видимо, предупрежден, боялся – и выключил компостеры. Одна дама протелепала проблему творческой личности и протянула ему аж целый веер билетов, какой-то он даже успел вытянуть, но экраны погасли. Зато двери открылись, он смело вышел из вагона, отодвинув, по его словам, девушку в униформе «Rīgas satiksme» как мешающую ветку. – Кур юс? – закричала она. – Куда вы? – Каут кур талак! Куда-нибудь подальше, – ответил поэт и художник и удалился.

Эту историю я пересказал писателю и архитектору из Берлина, который курирует проект постройки больницы в Баварии, недалеко от Нюрнберга. Раз в две недели мотается он туда и обратно, порой опаздывая на берлинский поезд, тогда ему приходится ночевать в Нюрнберге. Гораздо проще летать, но это запрещается – близкие командировки нужно отбывать экологичным транспортом. В апреле он сел в поезд ICE, в дорогой – не простой региональный. Он имел билет с местом (тридцатка, что ли, сверху: копейки для фирмы), а напротив сидел реально усталый человек в полицейской форме. Дело в том, что только в форме, то есть при исполнении, можно ехать ICE бесплатно, но люди недовольны, когда в вагоне вермахт или полиция в форме, типа, военщина, в Германии на улицах вообще мало кто в форме, это не Израиль. И вот человек в форме едет в Берлин, сбросить усталость или навестить кого-то, а тут, наверное, какой-нибудь безбилетник забыковал, мигрант, скорее всего, и – объявление по радио: сотрудника полиции с места такого-то в вагоне таком-то просим пройти туда-то. Тот опечалился, понуро глянул на архитектора и писателя, встал, пошел...

После третьей истории я отчего-то сразу поверил, что, едва сволочная ТВ-тетка с микрофоном и ее камераман отбыли в столицу, полицейские, оказавшиеся местными, все снятые номера вернули ошарашенным селянам, погрозив – или не погрозив – им пальцем.

Крайне простые истории. Вторая и третья описывают (не порождают) геометрию замкнутого пространства – вагона трамвая и Intercity-Express. Последовательно вытекая из первой, они намекали на ее замкнутое пространство, упущенное в описании (рассказчики, будучи творцами, поймали его и передали дальше). И я вспомнил – это был салон старого автомобиля марки Audi, из которого, опустив стекло, обалдело таращился на съемочную группу нестарый еще парень, которому без авто ни бзднуть, ни пернуть.

Я хотел пересказать эти истории не в качестве слезовыжималок, а чтобы обнажить скелет перетекания «реальной» геометрии в геометрию текстуальную – и обратно. Если пробовать описать механику, выходит что-нибудь лунатическое, не вызывающее доверия. В одном известном [эстонском] русскоязычном онлайн-проекте, когда-то свежем, нежном, обнаруживаются целые выпуски, полные мертвых «текстов», наборов слов. Мои бывшие приятели и друзья стараются выглядеть живыми, но я их не слышу. Для себя объясняю

тем, что их внутренний отказ от метрополии языка (а у русского, в отличие от других больших европейских языков, в настоящее время ровно одна метрополия) запирает окна в «тот» мир (найду слово или нет?), о котором только и делает, что говорит мир «этот», все его религии и искусства: в мир-исток, в мир-ключ. Те, кто во славу языковой метрополии воспевают... (найду я слово или нет?), также глушат вибрации «того» мира. Я уже связал в одно целое до сих пор не определенные и в целом неопределяемые понятия «геометрии» и «вибраций», пусть пока так и остается. Ясно ведь, что геометрия скрипки определяет ее звучание. И глюкофона, и колокола, и обычного горшка. Кстати, о воспевании – можно рассмотреть как вариант фракцию ненависти. Ненависть деформирует лица, ненависть деформирует социум, в случае текстов ведет к проседанию вибрации. Что такое ненависть в ларингальном смысле? Гипервязкость, склеивающая то, что должно звучать порознь, или напротив – поросль расталкивающих трещин? Те ребята в Эстонии думали: дескать, сочиняем что-то антивоенное. А война – аутоиммунное заболевание, как рак или псориаз, которые мы не умеем лечить, только залечивать. Будь загвоздка единственно в том, что не должно [du sollst nicht] одному миллиону людей убивать другой миллион, при этом, согласно замыслу, погибая тоже, то люди – которые не звери – давно бы это прекратили. Геометрия мироустройства, взятого как текст, таит на очень высоких уровнях, на очень низких тонах сложносочиненные заморочки, поэтому лобовое «антивоенное» творчество представляется мне ангажированным либо инфантильным, в массе – поролон, целлюлоза.

Сюда же я добавил бы наблюдение за тем, как культура (литература) становится менее открытой, сосредотачивается на себе (часто – в ущерб). Заметить, указать на это трудно, отрицать гораздо легче. Но сопоставление мелких деталей неумолимо складывает пазл. Я бы предположил, заведомо утрируя, что в России все происходит по «известным причинам», в Литве – от обиды на большие государства, в Эстонии – от корректной мании величия, в Латвии – от горького одиночества (мы никому не нужны – так и нам никто не), в Польше – в борьбе с заразой глобализации, в Германии – в противостоянии тотальной дегерманизации. Швейцарию атакуют эйджизм и балканская мафия. Похоже на то, как хозяин письменного стола защищает от родни или от гостей свою настольную геометрию: все равно – педантичный абсолютный порядок или надежный привычный хаос. У наций, народов с тяжелым, но не слишком сложным прошлым это созвучно этноцентризму, у тех, кто прошел путь высокой культуры и творческой аристократии – страху растворения в мировом котле всего того, что было собрано большими усилиями за большое время. Мой соавтор, Мильда Соколова, назвала – в связи с Пушкиным и Мандельштамом – простор в их текстах следствием более обширной базы, нежели у тех, чья строка неестественно суха и тесна, даже когда длинная. Если это тоже переводы с высшего языка, как принимается ради того, чтобы не разделять без нужды творчество на оригинальное и якобы не-, то они располагали более широким выбором оригиналов, такая невидимая многослойность. В «ларингальной» модели ощущаемый объем строки связан с запредельным, с какими-то призрачными коэффициентами, определяемыми видением автора и его позицией (слоем, в котором он расположен как наблюдатель). В итоге у Пушкина в паузу можно засунуть что угодно, а у тех абиотиков – ничего не получается.

Напоследок еще одно начало.

Берчикон-Госсау под Цюрихом. Тупо «под», на северо-восток. Разговор с Робинот Хуллом. Он – писатель, меценат, куратор IAHS [Международное общество Олдоса Хаксли]. «Литературоведение умирает, – сетует Робин, – но на это никто не обращает внимания. Вот если бы умирала какая-нибудь ветвь бизнеса...» В сопоставлении литературоведения с бизнесом в общем-то нет натяжки. Компас в мире художественных книг является мегаинструментом развития языкового мышления бла-бла, без него всему кранты: и бизнесу, и дипломатии, и социологии etc. Вопрос – есть ли в этом вина самого литературоведения?

Ужинаем в гостинной, у меня за спиной стоит рояль, на стенах висят Розенталь и Пурвитис, мастера с родины его жены Иевы. После ужина с вином Робин интересуется, курю ли я сигары. В целом не курю табак, отвечаю – и тотчас же испытываю сожаление оттого, что не курю, поскольку один он курить не станет, а ему, вижу, было бы по кайфу. Я бы составил компанию, но, во-первых, не умею курить сигары, а во-вторых – меня, скорее всего, стошнит. Вспоминается доктор Опир из «Хищных вещей века» Аркадия и Бориса Стругацких в диалоге с Иваном Жилиным: «Хорошо. Коньяк и кофе с коньяком. Какое-нибудь бледное вино к рыбе и хорошую натуральную сигару...» Робин не станет курить не только из вежливости, он – я чувствую – принимает разные версии завершения ужина, даже не подстраиваясь, но настраиваясь на них. Он говорит об Ирине Головачевой, известном специалисте по Хаксли из СПбГУ. Будто бы она согласна перевести его книгу о Хаксли на русский, по крайней мере проконтролировать перевод.

На следующий день я обнаруживаю в сети куски ее диссертации, к примеру, введение. Головачева трактует «Brave New World» как *не просто «негативную утопию»*:

– Мы уже говорили, что одна из задач нашего исследования – корректировка клишированной оценки «Дивного Нового Мира».

Так, в частности, мы не только ставим под сомнение, но и опровергаем распространенное мнение, согласно которому этот роман в той законченной форме, с которой имеет дело читатель, – антиутопия.

И это здорово. Я тоже мог бы достаточно быстро показать (если кто-то этого еще не сделал), что «Полдень, XXII век» Стругацких на самом деле – антиутопия, но вот поверят ли мне? Ирина поверит, она ведь пишет: «Одновременно Хаксли видел и трагизм, присущий любому утопизму, ибо любая утопия содержит зерна саморазрушения». Список литературы содержит около трехсот наименований, при всем при том. Думаю: если такое число работ далеко не глупых, по-видимому, людей потребовало написания еще одной, чтобы сформулировать нечто, с чем я готов мигом согласиться – не значит ли это, что знатоки литературы утратили/угробили в своей науке необходимый ей стержень, причем наверняка сознательно?

Мир рушился на Цюрихском озере, при тридцати градусах в тени, не было ответа, потому что не было вопросов, над крышами жара, в которой я мерзну, все тот же город, где мы никого не видели, кроме самих себя, так пела в 70-е Хильдегард Кнеф, впервые я услышал ее в 90-х, когда мне казалось, что.

6. Краковский трубач

Рига, 2025. Лена Стабунова, известный синолог, вдова большого латышского поэта и переводчика Улдиса Берзиньша, одного из шести поэтов, вошедших в так называемый Kanons, предложила мне сделать книгу «Город Чака» – так, как ее замыслил сам Улдис в конце шестидесятых. История вкратце такова. Он был реформатором современной поэзии латышей, во многих смыслах. Прежде всего реформатором, всячески разнообразя форму, как метрическую, так и геометрическую. В частности, предпочитал выравнивать стихи как по левому краю, так и по правому. Потом – тематика. Он писал о том, о чем еще не было принято. Об антисемитизме латышей, о собственной нелюбви к русским, о каком-то своем личном боге, который одновременно есть всехний Бог и пр. и пр. В его геометрии темы звучали четко и ярко, приправленные как бы легким закосом под дурачка, таковым он и сделался впоследствии, очарованный вниманием заграницы. Еще там был раздел «Лена» – имя русской женщины, невероятная вольность. Девять лет книгу мариновали, да так и не издали, напечатали ее карикатурную версию, «Памятник козе», не той, что в огороде, а той, что кафе на улице Вальню: с купюрами, искажениями строфики, белыми пятнами лишних пробелов и т.д. и т.п., не то стихи, не то проза. Врагом книги была объявлена советская власть, Улдис позже подгонял тексты под легенду. Он, можно сказать, въехал в историю латышской поэзии на белом коне из этого маринада.

– 1960-е годы были довольно уникальным периодом в мировой истории по обе стороны железного занавеса. Легендарное кафе «Каза» было, пожалуй, одним из наиболее прозрачных зеркал, отразивших очевидное стремление людей той эпохи к свободе души и выражения, – подытожит после кто-то из нынешних.

Книжечку, изданную в «Пламени» [Liesma], я купил в 80-е в Аглоне, католическом центре Латгалии (соотв., и неверующей Латвии), в маленьком книжном, какие были тогда в каждом приличном поселке, напротив автостанции и рядом с поворотом на Резекне, где лет сто назад родился Юрий Тынянов; в Витебской губернии. «Был теплый майский день, / и на земле было славно, / Но коза лезла в небо». Мы, Лена и я, сидим на кухне столетнего двухэтажного дома на берегу Двины и в центре Риги одновременно. Этот дом дед Улдиса выиграл в карты (или выиграл пароход, продал его и купил или построил дом). Строение надежно, дом будто белый гриб, местами траченный червячками, но в целом съедобный. Внутри – хаос, органический: ящики с яблоками и бензопилами на лестнице, за дверью – книги, газеты эпохи Мин, Стучки и Брежнева. Лене (и, разумеется, Улдису) всегда было известно, что предложенная им поэтика слишком сложна, чтобы книгу завернули русские, латышского не понимавшие, что сами латыши, будущие коллеги Улдиса, маринвали ее. Известный в России Имант Зиедонис пинал его во внутренней рецензии будто пацана – не то из зависти, не то из осторожности. Лена считала, что таким образом в латышской поэзии не свершился назначенный ей прорыв. Я почти год находился под гипнозом этой мысли, однако к концу работы начал осознать, что без мифа о Советах, боровшихся с Улдисом как Ангел с Иаковом у реки Иавок, его стихи попросту канули бы в вакуум. Так, собственно, не был замечен Юрис Куннос, в исчислении моем и кое-кого еще – наиболее значительный поэт Латвии (в Канон не вошедший). А именно он, восприняв идеи Улдиса, совершил прорыв, оказавшийся практически ненужным.

Город Чака лежит в летаргическом сне. Книга, еще не будучи издана, уже устарела. Великая книга (была бы) – положила руку на сердце. Это пример *не просто* интерактивного взаимодействия текста с читателем в малой среде, а чего-то большего, сложнейшего. Не случай подмены текста биографией, характерный для раскрутки т.н. феминисток, жертв насилия или т.н. колониализма. Факт, вписывающийся в представление о «зажиме» как факторе, стимулирующем творчество и его рецепцию. Очень интересна работа «тисков» с вибрациями, но это побочка.

Следующее начало – Хафельланд, озерная местность в относительной близости от «моста шпионов» (и родового гнезда, ландшафта души Эффи Брист Фонтане). Франциску Цверг, переводчицу целого спектра писателей и поэтов, я спросил примерно так: почему, зная, что в моей Heimat и вокруг нее происходит непостижное уму, я сопереживаю ей в такой степени, что – стоит выразить мое сопереживание более конкретно – не миновать мне не столь отдаленных мест моей Wahlheimat. Причина – голос крови? зов будущего? живущие там мои близкие? Тут надо бы продолжить – *And my spirit said No, we but level that lift to pass and continue beyond*. Франциска сказала – нет, это не голос и не зов, просто там есть какая-то вибрация, которая тебе необходима, она не может быть уничтожена, смята, оттого ты на ее стороне. Некстати вспоминается другой латыш, Янис Рокпелнис. «Упасть пред тобой на колени я все еще не смогу, но я остаюсь последним стоять на твоём берегу...» В сторону Хафеля убегают поля, посреди полей шумит лес, в лесу расположен военный полигон, Militärgebiet, раньше мы по нему гуляли, лес как лес, а за полигоном заброшки казарм Адольфа, они долго служили ограниченному контингенту, инвесторы их превращают в район Потсдама, сбивая не добытую красноармейцами лепнину (не всю). Людям надо где-то жить, и что интересно: порой магия мест сживается с людьми, но часто бульдозеры срезают ее вместе с дерном.

В иных землях этой вибрации нет.

«Строчит пулеметчик за синий платочек». Правду сказать, синему тому платочку гораздо большее угрожало, чем.

*полвека назад мы ушли бы с тобой на войну
где кто-то простой и суровый потребовал: жди
меня я вернусь я с победой вернусь
а нынче у нас не осталось за что уходить*

Одно ясно: если вдруг что, вибрация может быть разрушена. Так вот – за вибрацию он это. К геометрии: свойства – плотность, вязкость, всяческие коэффициенты – задают частоты, амплитуды вибрации. Ларингальное в тексте работает как клей – как разные клеи, от схватывающей намертво холодной сварки и до перепозиционируемых аэрозолей («...слов, скрепленных их собственным светом...» – Арсений Тарковский, возможно, о том же самом).

Многое оказывается не тем, чем казалось раньше. В Бранденбурге небывалая жара, сорок один градус, в то время как в Видземе всего двадцать два. Чтобы убедить немцев в правильности зеленой политики, им жестоко демонстрируют перемену климата, для этого плантации солнечных батарей переключаются с приема на излучение, и черные зеркала методично накаляют атмосферу – даже ночная гроза не в силах ее остудить. Когда запас электричества кончится, наступит осень.

Краков. С Артуром Грабовским, поэтом, писателем, профессором UJ [Ягеллонский Университет] в сетевой пекарне Lajkonik. Это «Лайконик» на Столярской улице, откуда рукой подать до костела Святого Франциска на улице Францисканской. Пан Артур – фан «четвертого пророка» Станислава Выспяньского, чей витраж «Бог-отец» в гигантском стрельчатом окне пресбитерия горит магическим пламенем модерна. Францисканский модерн загадочен – так же, как доминиканская неоготика, так же, как и сам Лайконик, в костюме татарского хана скачущий на бутафорском конике, надетом на пояс, во время октавы праздника Тела и Крови Христовых. Веселый плотогон, спасший город от хана и его войска (в отличие от спасшего город трубача-зомби – вечно живой). От немецкого Fronleichnam происходит его корень Laj. Или от Leich, поскакушек шпильманов. Мне нравится вторая версия, ведь Лайконик в разработанном Выспяньским дизайне буквально вскочил логотипом прямо на обивку кресел в трамваях «Штадлер Танго» краковской МРК [Муниципальная транспортная компания]. На голове у него тюрбан с полумесяцем, в руке булава, которой он шутя побивает штатских, на ногах – цивильные брюки со штиблетами. Носки обуви и голова бутафорского коника-костюма глядят в одну сторону. В некоторых автобусах на креслах также выткан Лайконик, но у того носки сапог смотрят в разные. Когда за окнами бежит весенний или осенний Краков, город жесткий и требовательный, вовсе не ласковая размазня Варшава, дебильная улыбка Лайконика из-под фальшивой бороды говорит: держись! за ремень или за поручень.

Артур вернулся из путешествия по Африке. Он – бродяга планетарного размаха, и вот что прикольно: где бы он ни странствовал, ему прежде всего интересны люди. Самые обычные люди в кафе, в поездах, на обочинах дорог, которые весьма быстро оказываются необычными. Прикольно в том смысле, что талисманы, артефакты, всякое ритуальное его, кажется, не пленяет. Расспрашиваю о методике перемещений.

– Ну да, поначалу тебя рассматривают как ходячий банкомат. Но как-то удается дать понять, что ты не банкомат. Тебя оставляют в покое, дают тебе наблюдать. Однажды я ехал в автобусе, на край земли, где собирался переночевать в хостеле. Впереди сидел какой-то черный парень, вокруг него сгустилась туча недовольства остальных пассажиров, я чувствовал. Внезапно несколько человек бросились на него и стали бить. Они били его довольно жестоко, никто не обращал на это внимания, потом шофер остановился, открыл дверь, и парня выкинули из автобуса. Через какое-то время я спросил своего соседа, что это было. – Он «бросал магию» – буквально – did magic: он колдовал, наводил чары. За это его и побили.

(Убили?)

– Я провел там три дня, хозяин хостела готовил простую еду, а вечером приходил с большим железным чаном, полным тлеющих углей, садился напротив меня: «Теперь час (время) на разговоры». Между прочим, я спросил его о происшествии в автобусе. – Это нормально, – сказал он, – нельзя наводить чары на окружающих. – А если бы твоя мать на тебя навела чары, ты бы убил ее? – Обязательно. Ведь она страдала бы оттого, что навела на сына чары. Когда бы я ее убил, я облегчил бы ей совесть – а себе жизнь.

Я настаиваю на пользе альтернативных методов анализа произведения, поскольку в традиционные уже не верю. «Дело в том, что в само произведение уже никто не верит», – Артур, конечно, прав, хотя сам разрабатывает новые методы. Мы продолжаем не вчера начатый разговор о геометрии текста. Говорю, что обожаемые мной «Три сестры» Чехова напоминают мне шкатулку с музыкой (pozytywka), он не вполне соглашается – «но что-то механистическое там есть». Рассказываю ему о Франциске и вибрации, о том, что тексты могут генерировать вибрации – не сами по себе, наверное, а ретранслируя чьи-то готовые вибрации, какого-то (слово?) мира. Напомню, Артур – поэт, ему не нужно заморачиваться отношениями реального и чувственного. Каков этот какой-то мир – неважно, главное что он живой и светится (вибрирует). Тексты и есть окна: в куда-то. Не авторы транслируют, те в подавляющем большинстве мертвы, а [с]оставленные ими наборы букв, слов, фраз – в каждом случае чего-то большего, нежели. И вместо того, чтобы биться с очевидностями, защищая право «Черного квадрата» Малевича стоять баснословных денег и право мутных полосок Ротко называться искусством, можно предположить (не раз предполагалось уже, но так и не пробило заслон искусствоведческого мейнстрима), что Малевичу и Ротковичу удалось родить нечто, эманулирующее etwas, ретранслирующее quelque chose, причем как в оригинале, так и в репродукции; и в виде идеи, только не «черноквадратности», не только «черноквадратности»: в «цветовых полях» Ротко я вижу Двину, навсегда влившуюся в голову маленькому Маркусу. Неважно, подделка «Слово о полку Игореве» или нет – оно вибрирует вне зависимости от знания, кто его написал. А вибрирует ли псевдоперевод, выполненный академиком Лихачевым, – не могу судить. Я еще вернусь к теме беседы, а сейчас еще одна цитата, в рамках погрешности воспоминания: «Таким образом, мы здесь довольно провокативно оспариваем устойчивую концепцию, русскую по преимуществу, кстати, что произведение есть источник интерпретаций порожденного им кода. А ты утверждаешь, что произведение есть источник многих кодов».

7. В краю черных мельников

Во время т.н. пандемии, на втором году, я решил, что в Европе осуществляется борьба против русского языка как в наименьшей степени поддающегося «усмирению». Сейчас я думаю, что борьба ведется против вибрации. Люди с разными политическими взглядами, полярными ожиданиями, различными версиями русского языка вибрируют на какой-то общей волне, и с ними мало что можно поделать, только убить. На дороге бывает так, что пристроишься за фурой, обогнать не получается, ну и начнешь читать, что на ней написано. Сначала то, что ниже всего, на брызговиках злобная белая надпись на черном фоне: Schwarzmüller, Черный мельник. Это фамилия основателя компании, он мастерил повозки, потомки клепают прицепы и самосвалы, самого, к слову, звали Йозеф. Звучит нормально, не страннее, чем Черномол. Но если ехать долго, замечается всякое.

Расскажу еще, что любовь к Шерлоку Холмсу – моя детская травма. Что в дощатом домике, где мы с бабушкой проживали лето за летом, было собрание Шерлока Холмса, и я ребенком читал его по многу раз, и тогда же понял, что главное – это не что, а как. Если телегу «средняя скорость муравьев превышает давление травы, поэтому туфля погибшего находится в трех кварталах от торфяного болота» прогнала бы какая-нибудь мисс Марпл или даже отец Браун, или, не дай бог, Мегре или Пуаро, то – туши свет!

«Что» и «как» не про содержание и форму, здесь одна из официальных дыр всякого литературоведения; те (структуралисты, наверно) говорили, что смысл под поверхностью, эти (постструктуралисты), что он вытекает из структуры выражения и втекает обратно, но отменить различие между «что» и «как» им не удавалось. Если о произведении спросить обученную на подходах и тех и этих нейросеть, она, пройдясь по содержанию (тематике), предложит описать особенности структуры (форму). Двойное членение, никуда не деться, литература жива, пока можно конструктивно разделять «что» и «как»; для одного главным будет «что», для другого «как», пишущий, читающий различают интуитивно-осмысленно, референтные группы сопоставимы, различие субъективно-объективно, везут, везут черные мельники свой песок в двадцатипятикубовых кузовах по большим дорогам.

Мне бы мельника встретить: он жил над рекой,
Ни о чем не тужил и ходил по дворам,
Он ходил – торговал нехорошей мукой,
Горьковатой, с песком пополам.
(Арсений Тарковский)

Пушкин и Мандельштам, шифровальщики света и тени, захваченные криминалом между «что» и «как». Оба востребованы как специалисты, решающие тему власти. Строка *Одиссей возвратился, пространством и временем полный* – о том, как Герой вновь обрел территорию; уточнения «свою», «собственную», «принадлежавшую ему» не подходят, в реальности ее не было и нет, он конституирует ее заново: где-то. Обретение – шаг власти. Бруно Шульц? Самая темная тайна – не кто убил Лору Палмер, а кто кем управляет; он об этом. У Кафки тайна упрощена, почти снята (я сам собой управляю). Кафка заступает на фашизируемую почву, фашизм лишь имитирует таинственность, уничтожая смысл тайны глобальностью намерения, похоже на то, как нейросеть глушит (приглушает, нивелирует) вибрации. Нейросети $\approx$ фашизм? Выполненный ими перевод, даже отредактированный, ликвидирует геометрию, потому что текст будет склеен, пускай и очень умело, из рыхлых ошметков других текстов. В нем не найти того, что на сегодня все еще отличает человека от машины – характера (повторяясь, подчеркиваю). Нейросеть, mon amour.

Однажды на перегоне между Варшавой и Августовым я захотел купить биоайца, девять штук в изящном ящичке из бежевого картона, что обычно дают в «Бедронке», сети (франшизе) желто-красных дисконтов. Вопрос принципа, наутро я бы выехал из Польши – без хабара. Кругом все было мертво, заперто, радары тоже не подавали признаков жизни, я даже подставил одного мачо на фуре, он меня поджимал, хотел обогнать в населенном пункте, чтобы после я трясся за ним как прицеп, я вынудил его разогнаться до семидесяти в заставленной радарам деревне, но ни один циклоп не моргнул своим красным глазом. Когда слева по ходу вспыхнула огнями «Бедронка», время было – начало одиннадцатого. Я видел: внутри есть люди, на обширной площадке перед блочным баракком есть пара автомобилей, но въезда нет. Зато справа ждал новый радар, я как зайка прошел под ним, развернулся и пошел обратно. Теперь «Бедронка» была справа по ходу, но въезда не было по-прежнему. В любом случае я должен был развернуться, но мешал поток, в обе стороны потянулись караваны фур, я почти выскочил из деревни, наконец развернулся, дошел до радара, медленно, въезда не нашел – площадку по всей ее длине отгораживали от дороги мощные трубчатые отбойники, а слева-справа, по всей ее ширине, бетонные надолбы. Я предположил, что сошел с ума – либо эта «Бедронка» принадлежит другой вселенной. Я еще раз развернулся, миновал «Бедронку», развернулся, миновал «Бедронку», почти покинул эту систему белого карлика, но передумал и на кругу перед следующим радаром свернул влево, на поперечную улицу, насчитал на ней несколько домов, за ними вселенная обрывалась, раскинулись поля, в левое поле ушла грунтовая дорога, и я опять повернул налево, дорога слегка вильнула среди раскисших (какого черта я здесь делаю?) полей в бесцветном и жидком звездном свете, впереди обнаружилась встречные фары, это меня

обнадежило, через километр слева показалась тыльная стена «Бедронки», глухая и темная. Площадка перед ней уже опустела, когда я, натянув свою черную маску, зашел в торговый зал, чтобы оказаться один на один с кассиршей, черные маски не успели войти в моду, я испугался ее испуга, а испугавшись, забыл, зачем я здесь, купил две бутылки молока и канистру жидкости для лобового стекла, заплатил, вышел, сел в машину, полями вернулся к улице, на которой кончались дома, свернул направо, но на кругу вспомнил про яйца, сделал полный круг, по полю добрался до магазина и в черной маске за пять минут до закрытия вошел в светящиеся двери... Название деревни – Суховоля. Год спустя отыскал в газете: таким образом проявлялась борьба местного самоуправления с собственником, который не выполнил данное при получении участка под магазин обещание – ту кривую дорожку в полях заасфальтировать.

Дух пограничья веет где хочет, в Суховоле, например. Две вселенных, между ними сварные ограждения и бетонные столбы, черная маска Зорро в разных мирах срабатывает по-разному. В предпоследний заход я уже не верил, что вижу «Бедронку». К вопросу: эта вот детская мазня – Ротко или не Ротко? Мы не создаем миров, только заглядываем в их витрины, а уже то, что на выходе, является отчетом о заглядывании. Какую-нибудь школу (подвид экспрессионизма) рождает – не как они пишут, красят, лепят, а что они там (в тех мирах) увидели, хотя, конечно, многое зависит от того, какой способ зрения (смотрения) выбран: форма видения определяет увиденное. Текст – ретранслятор, а не источник (тем самым он источник вибраций).

Игра в «Черного Петера» – типа «Акулины», заключается в сбрасывании парных карт, а идиома «валить на Черного Петера» значит найти козла отпущения, виноватого без вины. Проигравший остается с Черным Петером, дополнительной картой (в «Акулине» с дамой пик), ее нельзя сбросить, только подсунуть соседу. Если в колоде Черного Петера нет, можно назначить Петером джокер, а так – на ее лице рисуют черного кота, арапчонка или трубочиста с хлыстом и в маске.

8. Филология в законе

Так кто же эти русские, авторы устойчивой концепции? Начав с улицы Тербатас, нельзя не кончить Тартуской школой. Перед все более достижимым концом света (имею в виду не «новые войны», а новые интересы) назову Юрия [Михайловича] Лотмана гением приблизительности. Он сыграл в интеллектуальную оппозицию и вывел себя и целый коллектив из-под возможной критики тех, кто был способен понять его (таких нашлось бы немало), создал «зону пониженной ответственности». Думаю, уронить нагроможденную «тартуанцами» стену мифов вокруг текстов и языков невозможно, да и зачем? Под руинами окажутся отдельные вменяемые мысли отдельных крайне вменяемых людей, павшие жертвой изначального административного намерения: выдать за науку то, что вряд ли может быть оформлено в науку и вынуждено оставаться богатой смесью наблюдений, догадок и, само собой, моделей, как-то сбалансированных, не претендующих на статус общей картины мира. Вдобавок над данной стеной до сих пор плещется знамя грандиозного Романа Якобсона – как оберег, что ли. Основная беда: тексты тартусцев бывали квели и невнятно написаны. Стиховед Михаил Гаспаров, к примеру, имел слабо развитый лингвистический слух. А когда люди, не очень умеющие писать тексты (оттого уязвленные писательским даром Бахтина), взамен устанавливают для них законы, то сами утрачивают понимание их хрупкости, их гибкости, слоистости, теряя чуткость к тому, что авторы текстов фактически буквально приглашаются к нарушению границ этих законов.

Показательный сюжет. Борис Гаспаров, эмигрировав в 1980 году в Америку, через девять лет находит нужным пнуть бывшего начальника, по ту сторону железного занавеса публикуя статью, с едкой, хотя и допустимой иронией описывающую деятельность школы как масонского кружка:

- Сама тенденция к герметическому замыканию и удалению из русской языковой и культурной среды несла в себе явные социальные и психологические обертоны.
- Специфическая тартуская атмосфера действовала как мощный и безошибочный механизм социальной и психологической селекции.
- Владение этим имманентным языком обеспечивало общение внутри сообщества и презирало путь постороннему.

Такое дело: из-за бугра критиковать не одну методологию, но и устав, только я не об этом. В сборнике 1994 года, вышедшем сразу после смерти Лотмана, помещена статья Б. Гаспарова – для демонстрации научной объективности. Ее, как *селедку луком* (Михаил Светлов), *окружают* т.н. реплики, типа оправданий-наездов. Реплика Лотмана попросту недобра. Ну а с чего бы «рыцарю науки» так выступать, тем более параллельно сильной манифестации: *у нас была общая база – безусловная научная честность*.

Моя цель. Формулировку, найденную Артуром за чашкой кофе с логотипом кафе «Лайконик», я должен противопоставить телеге, многократно прогонявшейся Лотманом. Лотман был человек пронизательный, безусловно; уверен, он понимал, что ходит вокруг да около прозрений, но прозревать боялся: прозрев единожды, не сможешь преумножать сущности, бесконечно камуфлировать открывшийся смысл, аморфно обволакивать ватой птичьего языка. Я не раз пробовал убедить себя в величии Лотмана, но сходу наткнулся на феерическое. Однажды я предложил эстонской переводчице с французского набрать в поиске «10 цитат из Лотмана», затем «20 цитат из Лотмана» – та была ошарашена (я проверил: предполагаю, что цитаты меняются, но эффект тот же). Двадцатое мая, два часа дня, «Пушкин», 205-я страница, 2-й полный абзац (одновременно четырнадцатая строка – не знак ли?).

«Противуположность выгод» – непримиримость наиболее глубоких интересов дворянства и крестьян – делает конфликт между ними фатально неразрешимым, ибо каждая сторона отстаивает коренные и со своей точки зрения самые справедливые свои права.

Закавыченное взято из «Истории Пугачева» самого А. С. Пушкина.

Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противоположны.

А в неоконченных заметках «О русской истории XVIII века» Пушкин пишет:

Это спасло нас от чудовищного феодализма, и существование народа не отделилось вечною чертою от существования дворян.

Возведенная на престол заговором нескольких мятежников, она обогатила их на счет народа и унизила беспокойное наше дворянство.

Под выгодами Пушкин, очевидно, подразумевает не «коренные права» дворян, но выгоды от удавшегося восстания, его мысль намного живее и актуальнее. (Невольн?) Лотман совершает подлог, с помощью тире уравнивая «права» и «выгоды». Цитаты, само собой, я нашел в сети, но искать начал потому, что поэт, соотносивший – в области прав и свобод – несоотносимое, о фатально неразрешимом конфликте говорить никак не мог:

Он человек! им властвует мгновенье.
Он раб молвы, сомнений и страстей;
Простим ему неправогоненье:
Он взял Париж, он основал лицей.

Самое дикое теперь. Б. Гаспаров в той своей статье выразил общее категорическое мнение:

– *Ни один текст культуры не может быть адекватно прочитан путем простого эмпирического восприятия и наблюдения; для его понимания необходимо либо интуитивно владеть соответствующим культурным языком, либо реконструировать его в научном описании, т.е. построить его «грамматику».*

Еще страшнее у самого Лотмана («Триединая модель культуры», 1982):

– *Триединство этого механизма, то, что каждая из его частей в определенном смысле может функционировать как вполне самостоятельная и одновременно, все они, в другом аспекте, образуют нерасчленимое функциональное единство, – представляется фундаментальным его свойством. Только такое устройство позволяет тексту из пассивного передатчика извне заложенного в него смысла превратиться в смысловой генератор.*

Вот же она, гениальная приблизительность. Что на самом деле имеется в виду? Все слова присутствуют: передатчик, смысл, генератор. Но как *заложен в него смысл*, что за смыслы он генерирует, кем постигаемые? Задача сказанного – отнять у текста магичность. Текст, вокруг которого все якобы и заверчено, по-прежнему лишен самостоятельности. Право на передачу признается за автором, культурой, право на восприятие – за читателем. В древней статье «О множественности художественных кодов» (не применил бы эпитета «древний» к Якобсону или к Тынянову, сюда же, как писали в т.н. списках замеченных опечаток, он вкрался) вместо множественных кодов произведения Лотман провозглашает множественность способов «дешифровки» кода произведения.

Здесь прежде всего следует остановиться на одном принципиальном различии между естественными языками и вторичными моделирующими системами художественного типа. В лингвистической литературе получило признание положение Р. Якобсона о разделении правил грамматического синтеза (грамматика говорящего) и грамматики анализа (грамматика слушающего). Аналогичный подход к художественной коммуникации раскрывает ее большую сложность.

Дело в том, что воспринимающему текст в целом ряде случаев приходится не только при помощи определенного кода дешифровывать сообщение, но и устанавливать, на каком «языке» закодирован текст.

Расширение подхода Якобсона к речи на художественный текст происходит путем приписывания воспринимающему (читателю) обладание множеством дешифраторов:

– *Воспринимающий и передающий пользуются одним общим кодом...*
– *Воспринимающий навязывает тексту свой художественный язык...*
– *Воспринимающий пытается воспринять текст по уже знакомым ему канонам, но методом проб и ошибок убеждается в необходимости создания нового, ему еще неизвестного кода...*

Спорить можно до морковкина заговенья, бессмысленно, Лотман, как «Жди меня» Симонова, о чем-то ином, он моделирует, а не постигает: сначала среду, потом то, чем займется его среда, после, на базе занятия, управляет средой. Но – чтобы поставить точку. Так или иначе, описание свойств текста Лотман подменяет описанием свойств читателя – не в лоб, формулировки по-отдельности можно откатывать назад, мол, что вы, дяденька. Лишь триединство в его функциональной нерасчленимости автономно и фундаментально одновременно. Путем подтасовок Тарту топит магию текста как клопа в керосине, а я настаиваю: не разнообразное читательское множество, с его навыками решения ребусов, извлекает смыслы из закодированного текста, но именно тексты заглядывают в смыслы и излучают их подобно антеннам. Когда зимней ночью едешь через Тарту, чудится, что ты в волшебной стране, о которой мечталось философам древности – цеха и гильдии ремесел в красивых постройках, библиотеки, мосты, виадуки, дворцы в огнях. Хочется остановиться и прижаться лицом к какому-нибудь стеклу, но холодно и вечная спешка.

9. Ты пошто старуху убил?

В начале 10-х читал монографию офигенного эстонца Пеэтера Торопа «Тотальный перевод». Под окном располагался детский сад, знакомый с детства хронотоп – именно как хронотоп, сам я садика избежал (бабушка), зато десять лет подряд наблюдал его из окон школы. В старших классах за его забором было хорошо прятаться и пить пиво, из кабинета директора нас легко было заметить, но коллизий не возникало, видимо, дети, пьющие пиво в детском саду, казались директорше галлюцинацией. По территории этого сада группками бодро перемещались упитанные детишки в оранжевых накидках словно пакеты нервных импульсов по пустырю сознания. С некоторых пор писатель Янис Грантс присылает мне фотографии детского сада с ул. Шота Руставели гор. Челябинска, свои сто видов горы Фудзи: днем, ночью, зимой, летом, тут сняли забор, тут ставят новый, такой длинный текст. Среди сомнительного (чего я тогда не осознавал) и тривиального (что не раздражает и сегодня) в монографии – след явного интереса к «геометрии» Достоевского. Усилия по внедрению понятий топографического, психологического и метафизического хронотопов выдают замысел поговорить чисто о «геометрии», вот только «по понятиям» это было бы слишком наивно, семиотики из геометрии не сошьешь.

Самая полная Википедия у Торопа болгарская, родился он в Таллине, а учился в Тарту, где нашел себе вожатого. В относительно ранней для него, но поздней для целого Тарту статье (1984) «Симультианность и диалогизм в поэтике Достоевского» он совсем еще открыт «природному» геометрическому восприятию. Положение автора относительно протагониста – один из уровней геометрии.

Ниже мы покажем, что слово «невидимого и всеведущего» повествователя тесно соприкасается с индивидуальными словами отдельных персонажей.

А чуть выше:

Уже писалось о специфичности соединения Достоевским сюжета и героя, о том, что их соответствие требует некоторых дополнительных условий (т.е. тесной взаимосвязи между данными уровнями): максимальной мобильности героя и сильной дискретизации романного пространства, а также ускорения времени.

Писалось же это в еще более ранней (1973) статье Владимира Топорова «Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления»:

Если в романах Толстого автор находится *над* героями, скрепляет их своей последней и всеведающей волей, то в романах Достоевского автор *внутри* героев...

Тороп и Топор[ов], какой кайф для лингвиста, торчащего на этимологиях. Все уже проговорено, но общий переводоведческий гумус в прессе, тут переводчик не поймал игру слов, там у Шекспира вонь, а не запах; Лотман приучал тартусцев изъясняться загадками, чтобы они могли дистанцироваться от всесоюзных методологических полей и, говоря о двух мирах, грузили себя редундантным: *Итак, есть миры сакральных и профанических текстов, вечных (ср. вечная книга и «вечная Соня») и сиюминутных, временных.* При чем тут «тексты»? Есть миры! Интуиции Торопа тотально геометричны.

Таким образом, уровень топографического хронотопа является наблюдаемым миром, уровень психологического хронотопа – миром наблюдателей и метафизический хронотоп – миром устанавливающего язык описания.

+

Кроме границы есть еще два мира, мир профанический и мир сакральный, «антропоцентрический» и «теоцентрический».

+

В этом профаническом мире персонажи Достоевского находятся в иерархических отношениях, и место иерархии зависит от их близости к границе и к другому, сакральному миру.

Топоров близок стандарту: схемы, задачи, соответствия. В размышлениях о тексте он – раб ограниченности выбора. Хотя образцов мириады, их все же конечное число. На этом, кстати, держится убеждение, что нейросети со временем исчерпают себя, поглотив все написанные тексты, и остановятся в развитии; Ахиллес догонит черепаху. (Тексты синтетические скроены по натуральным образцам, но механизмы случайностей вот-вот позволят нейросетям выпускать собственные миры исключительно по своим правилам.)

Примеры обильны и, как во многих других случаях у Достоевского, предельно стандартизованы; речь идет о заготовленных клише, переходящих со страницы на страницу.

В настоящее время так легко скроить текст по любому лекалу, можно переставить два слова в «клише» Достоевского, еще два слова, получится Б. Акунин. Думать, что – раз Достоевский написал столько-то страниц, достаточно изучить их все во всевозможных контекстах – странно. Достоевский встроен в космос. *Брюллов поправил ученику этюд. Ученик, взглянув на изменившийся этюд, сказал: «Вот чуть-чуть тронули этюд, а совсем стал другой». Брюллов ответил: «Искусство только там и начинается, где начинается чуть-чуть».* Это писалось Львом Толстым в «Для чего люди одурманиваются» в связи с Раскольниковым. Что за чуть-чуть? Почему похожих на мерседес корейцев начала века не путали с мерседесами, а škodu, похожую на бмв, не путают с бмв? Мерседес, в результате труда его дизайнеров, не просто железный ящик на колесах – это цитата «из мира», он несет его ауру. Красивые авто вписаны в ландшафты, по которым они бегут: как конь или птица. Деталь кузова типа изгиба Хофмайстера отсылает к чему-то большему, «чуть-чуть» включает геометрию части в геометрию целого. Как при сборке чего-либо необходимо бывает что-либо стесать, чтобы состыковать, «чуть-чуть» направляет текст на посадочное место. Когда через текст проходит волна света, а где-нибудь торчит заусенец, то – убери заусенец, если хочешь света.

«Всякое новаторское произведение строится из традиционного материала. Если текст не поддерживает памяти о традиционном построении, его новаторство перестает восприниматься», – утверждал Лотман в 70-м, то есть еще раньше. Он деликатно обходит стороной вопрос: если материя после взрыва не изменяется, что происходит с законами, по которым она функционирует? Пришли братья Стругацкие, принесли новые законы, методы работы со сценой, с персонажами, с полным космическим театром (знали Тороп и Топоров?). «Вертер» уже написан, Лотман читал «Понедельник начинается в субботу». А «Пикник на обочине»?

– Они ведь все, Очкарики, такие. Им главное название придумать. Пока не придумал, смотреть на него жалко, дурак дураком. Ну а как придумал какой-нибудь гравиконцентратор, тут ему словно все понятно становится, и сразу ему жить легче.

Мало всё поименовать, нужно, чтобы последующие коды вписались в предыдущие (механика Эйнштейна не отвергает, а продолжает механику Ньютона согласно «принципу соответствия»). Топоров, указывая на экстраординарное употребление в «Преступлении и наказании» слов «вдруг» и «странно», комментирует: *Герой берется в таком состоянии, которое оправдывает заранее его вхождение в любые конфигурации сюжета.* Но точно такое же состояние убедительно показано выстраиванием хармонтской Зоны в «Пикнике на обочине». *Вдруг* и *странно* у Достоевского – оставленные в тексте «ларингалы», еще один аспект его личной архаики, ритуальный танец прауэров. Если их удалить, исчезнет ощущение пространства, где может свершаться что угодно.

«Преступление и наказание» – геометрия паранойи с вкраплениями эпилепсии. Текст завораживает как действия факира. Зная, что произойдет дальше, я все-таки даю себя околдовать, наблюдая за отвлекающими действиями, прекрасной ассистенткой или за белыми перчатками мастера, и не вижу, как *В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту*, неся в мозгу Федора Михайловича Достоевского, который вылезает из головы своего носителя после успешной неустрашения с квартирной хозяйкой. Крючок брошен – и как будто забыт, хотя герой и *дело* соединены невидимой связью. Перемена порядка слов – *подумал он с странною улыбкой* – автор покидает голову героя и более не знает о Деле. Достоевский – параноик, ничего не говорящий прямо, но тоже ходящий вокруг да около, наматывающий спирали вокруг сокровенного – откровений художественного, живописно-графического порядка, вовсе не философского: вокруг невероятных картинок, которые он упаковывает в кокон, тщательно скрывая и консервируя. Без квалифицированной помощи не носителю языка трудно размотать этот кокон и точно установить картинку, оттого Достоевский в переводах столь приблизителен, оттого стали возможными гонения на него (в отличие от Шекспира, к примеру).

Можно заметить, что гениальный роман задался не полностью; автор устал прыгать туда и обратно и слил кончик (известная Торопу оценка Толстого гораздо радикальнее), геометрия распалась... Нельзя было признать это публично, но не обязательно связывать концы с началами.

10. Убила ли ты в себе душу?

Трудное место, но мне так нужно: показать, куда я иду и не нахожу прохода, хотя проход давно открыт, только заклеен, заклеивали от таких, как ты, а не от таких, как я, говорит Щекн-Итрч в «Жуке в муравейнике», – таких как я. Душераздирающий вопрос задан поэтом Денисом Соболевым из Хайфы, по совместительству прозаиком, филологом, культурологом, доктором философии (не переводчиком, и то хорошо). Статью Соболева «Вальтер Беньямин: между языком и историей» я нашел в сети году в 12-м и не знал, что она из книги «Евреи и Европа» (2008). Статья элегантная, проблема в том, что я отнесся к ней серьезно, а это была попытка «говорить о сложном доступно», то есть развлекалочка, отсюда и легкость стиля, и домыслы, и неточности. При повторном чтении обнаружил – лежащий в сети с 2000 года перевод, которым пользовался Соболев, до сих пор не исправлен. Развязность по отношению к персонажу не только трагичному, но такому угловатому, с надтреснутостью, побитому московским морозом, – на фоне всего...

Саму книгу про евреев я читать не смог, но прочитал в «Вопросах литературы» еще одну статью («Лотман и структурализм: опыт невозвращения», 2008) и одно интервью (2021), еще текст невыясненного назначения про «что такое литература» (2011), все это много позже. Я хотел читать его прозу и стихи, но вспомнил историю одного знакомого, хозяина небольшого автосервиса, который долго наблюдал, как мастера раскручивают и скручивают обратно машины, затем выгнал всех в отпуск и занялся ремонтом сам. Бокс с подъемником пришлось продать, чтобы. В том элегическом интервью Соболев корректно, с подобающей грустью и предельной откровенностью хоронит [свою] «нашу науку».

В литературную теорию, неожиданно показавшуюся пустырем, на который не только можно, но и следует сваливать все, что попадает под руку, приносили как разной степени общности наблюдения над литературными текстами, так и в разной степени эмпирически фундированные теории из психологии и психоанализа, социологии и антропологии, религиоведения, киноведения, гендерных теорий и многого другого. В результате начало XXI века оказалось временем разочарования в «литературной теории».

Я узнал, что авторитетный литературовед-компаративист Джонатан Каллер в 1997 году *с грустью констатировал, что «теория» не стала тем, чего от нее ждали, а именно «систематическим осмыслением природы литературы» и обсуждением методов ее исследования.* Это – вежа, работы Соболева изданы спустя годы. Таким образом, он стал объектом исследования: меня интересовало желание спасти неспасаемое, если обобщать – нежелание литературоведа, признавшего системный кризис литературоведения, начать с чистого листа; цепкость отрасли в борьбе за место под солнцем разума. Из работы над текстом изгнана боль самой работы, становясь автором, он ее стесняется, как спартанцы – слёз. В статье о Лотмане он «выходит из тени»:

И если за эти годы я постепенно пришел к выводу, что тартуский структурализм был во многом основан на заблуждении, это понимание не было для меня легким.

Тем не менее, несмотря на восхищение Лотманом как человеком и ученым, следует сказать столь однозначно, сколь это вообще возможно: *языковая модель литературы – представление о литературе «как языке» – сколь бы привлекательной она ни выглядела, является ложной.*

Вообще-то ложным является, видимо, любое утверждение подобного типа. Всякая модель строится одновременно с областью ее применения. Судить о модели вне области применения бессмысленно. Лотман был трикстером, но определенно являлся своего рода «нуси» в духе «Отягощенных злом» А. и Б. Стругацких – странным наставником, «причем самого высокого класса». *Держать в подчинении такое стадо, оплодотворить эту безмозглую пустыню идей...* Я перегибаю, конечно, но если под стадом и пустыней понимать широкие массы населения, то. Атмосфера высокой концентрации приводила отдельных участников, не самых, кстати, «заметных», к вспышкам и сдвигам. Захотелось заступиться. Лотман создавал теорию идеальной литературы, ее воплощают нейросети; ходами его рассуждений предсказаны цепочки, которые творит искусственный интеллект (уточнения, уточнения уточнений). За восемнадцать лет ряд мыслей из статьи Соболева зазвучал наивно (о горизонте читательских ожиданий напр.), в то время как мысли самого Лотмана трансформировали свое содержание и даже созвучны эпохе блогосферы. Текст, обличающий концепции Лотмана, написан под Лотмана, что предсказуемо, но он еще и мимо Лотмана, так как Лотман не там, где Лотман. И, конечно, литература – язык, только недоразвитый.

Здесь Соболев практикует иронию.

– *...Дорожный знак «полукирпич-полуресторан» бессмыслен. Речь идет о своего рода «квантуемости» знакового пространства, переходы в котором определяются системно предзаданными дистинктными оппозициями.*

Подозреваю, автор водил машину нечасто или не везде. Знак осмыслен («Сквозное движение запрещено» – типа кирпич, но если в ресторан, можешь ехать), и пространство в восприятии водителя не квантуемо. Затем следует такая фраза: «В литературе же ситуация обстоит диаметрально противоположным образом». Получается, что автор решил задачу отделения литературы от нелитературы, отделения резкого, резче, чем различие козлищ и агнцев; литературоведение наконец-то в курсе, чем оно ведает.

В конце статьи Соболев вступает в петушиный бой с Лотманом. Крепко держался до последнего, и вдруг открылся, как Йозеф Блох в фильме Вима Вендерса по рассказу Хандке, сцепился с анализом стихотворного послания Блока Анне Ахматовой «*Красота страшна*» – *Вам скажут...* (1913). В пособии 1972 года «Анализ поэтического текста» Лотман, похоже, издевается, вываливая на студентов гору хрени, эта хрень фиксируется Соболевым. Короче: *обращение на «Вы» совмещает лирический мир с бытовым; диалог идет не между «я» и «Вы», а между «Вы» и некоторым предельно обобщенным и безликим третьим лицом; вокализм и консонантизм дают здесь разные схемы организации и в общую сумму значений входит возникающий при этом конфликт, что «ни в коей мере не помогает понять ту удивительную власть, которую стихи Блока имели над*

огромной аудиторией». Собственно, Лотман опять вокруг да около, но если копнуть, там четко, например: *пара «Вам – Вы» выглядит не как две формы одной парадигмы, а как противоположные реплики в диалоге; композиционное кольцо; повторяющееся звуковое ядро*. И все-таки он пишет:

В анализе этого стихотворения мы сознательно отвлекаемся от внетекстовых связей – освещения истории знакомства Блока и Ахматовой, биографического комментария к тексту, сопоставления его со стихотворением А. Ахматовой «Я пришла к поэту в гости...», на которое Блок отвечал анализируемым произведением.

И тут Соболев – бац!

Он пишет, что «сознательно» оставляет вне рассмотрения историю знакомства Ахматовой и Блока, биографический комментарий, интертекстуальные аспекты (это стихотворение было ответом на стихотворение Ахматовой), а также общее «отношение Блока к зарождающемуся акмеизму».

И по бим-бом-брамселям.

Но среди многих троп в лабиринте культуры аналитик мог бы выбрать, например, и следующую. При анализе первой строфы он должен бы обратить внимание на то, что восприятие женщины как объекта восхищения, эротического притяжения и некоторого страха пропущено через призму представлений, характерных для массовой урбанистической культуры того времени.

<...>

Наконец, последняя строфа – с помощью сложной конструкции, состоящей из однозначных и частичных отрицаний, – сводит воедино темы страха, простоты, убийства и ужаса жизни. Однако эти темы проступают сквозь любование юностью, образы желания, пришедшие из массовой городской культуры, и эротизированную религиозность – и, таким образом, становятся глубоко значимыми и во многом влекущими.

Мало того, что он, отрицая, воспроизводит прихваты кумира своей юности, оба поэта (вслед за Лотманом?) полагаются им идиотами. Спутал Лотман годы или еще что, но не мог Блок так отвечать Ахматовой, это она ответила ему (и наоборот, в стихах Ахматовой слышен отклик, просто так она бы так не писала).

Александру Блоку

Я пришла к поэту в гости.
Ровно в полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...
Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.

Анне Ахматовой

«Красота страшна» – Вам скажут, –
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан – в волосах.

«Красота проста» – Вам скажут, –
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан – на полу.

Но, рассеянно внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать, не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».

Мир, выстроенный Блоком – калейдоскоп, отражения зеркал. Геометрия текста – юла. «Вы» – интонация издевки, на «ты» человека юлой не обзовешь. «Вы хотите быть игрушечной, / Но испорчен Ваш завод, / К Вам никто на выстрел пушечный. Без стихов не подойдет», – заводил Ахматову Мандельштам в 1911-м. И в знаменитом «Вполоборота, о, печаль...» тоже вращение, потом она застывает под каменеющей шалью; Блок, напротив, судя по черновику, раскрутил свою юлу от каменного «Вы демон страшный и красивый». Ахматова вроде как обиделась и остановила юлу, заморозила. Лотман вычерчивает линию Блока [Ахматовой] без ошибки: *Кармен → Мадонна → человек, чей внутренний мир не поддается стандартным объяснениям (поэт)*.

«Большая тема» Соболева: где граница различения смыслов, как осуществляется качественный прыжок (и скромно замалчиваемый вопрос – как стать великим?). Все эти вещи лежат на поверхности и легко читаются с помощью той же классификации Проппа. Просматривая «Беньямина между», я вновь испытываю ощущение фрустрации, словно не сказано главное. Превращение «невротика-шлимазла» в икону культурологии XX века – с последующим растворением в уполномоченной править среде – нарисовано более чем:

– *Ссылки на Беньямина станут обязательной частью языка новой леворадикальной, политической и академической элиты – имя человека, всю жизнь противостоявшего власти, будет без остатка поглощено ее языком.*

Но главное: не – как никому не известный эссеист стал посмертно мегазнаменитым чуваком, а – почему. Роль Ханна Арент и Теодора Адорно важна; так редактор отдела поэзии журнала «Знамя» Ольга Ермаева раскрутила Бориса Рыжего, но того цитируют в основном люмпены умственного труда и челябинские менеджеры культуры. Может быть, написанные на жутком, неудобоваримом языке тексты Беньямина за прошедшие десятки лет приблизились к чему-то, куда-то повернулись, что-то приоткрыли и завибрировали? Люди не были готовы принимать вибрации (не настроены, подвержены пропаганде, пьяны или под кайфом), но протрезвели.

Заклочу довеском – примером из статьи 2011-го; Максим Шапир уже несколько лет как умер, да и Михаил Гаспаров тоже.

Остается перейти к примерам. Наугад возьмем несколько строчек из Мандельштама.

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
Здесь в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла...

Любым современным читателем этот фрагмент будет опознан в качестве стихотворного. Действительно, в нем присутствует, как параллелизм (в том числе, в привычных для русского культурного сознания формах – рифма, аллитерации, почти регулярный размер, а чуть дальше и деление на строфы, и грамматический параллелизм), так и выраженная графическая сегментация. Более того, мне не удалось найти ни одного примера текста с конвенциональным параллелизмом и выраженной сегментацией, который бы не был идентифицирован в качестве стихотворного.

А стихотворный он потому, что герой – Одиссей – то есть Мандельштам – является героем лирическим. «Опознаватель» вступает в эмоциональный контакт, видит стихи. Но если поменять лирика на эксперта-криминалиста, строчащего отчет с места преступления на узкой бумажной полоске от края до края, отчет и получится:

[Золотистого..... Меда струя – из бутылки..... Текла|
[Так тягуче и долго, что – молвить! – хозяйка успела –|
[Здесь, в печальной Тавриде. Куда нас судьба занесла?]

Другой синтаксис, другое членение; другая интонация; фрагмент, пусть с трудом, но все же может быть «идентифицирован в качестве» прозаического.

11. Лукавые рассказчики

К печальной Тавриде я подстыкую клише «ненадежного рассказчика». Это такой трюк, придуманный для объяснения – зачем кто-то пишет херню, когда херня не катит, как покати́л фильм Куросавы «Расемон» по рассказу [«В чаще»] Акутагавы. Появилась галерея образцов – как можно нести якобы «прекрасную чушь», в галерее завелись даже нобелевские лауреаты. Можно сказать, их туда сначала завели (Фолкнера, например), а после с помощью галереи вывели (к примеру, Кадзуо Исигуро).

Итак, *unreliable narrator* – это чувак, которому нельзя верить. Это не «гонщик», не сказочник и не фантазер, поскольку в этих случаях вопрос доверия вообще не стоит. По идее, любой рассказчик ненадежен, если сообщает хоть пару фактов (даже неявная связь между ними – равно как ее отсутствие – уже будет его субъективной интерпретацией). Из статьи о Беньямине: *В русской традиции таким символом является, например, блоковская незнакомка – физически присутствующая в горячем кабацком воздухе и одновременно, благодаря огромному смысловому потенциалу породившей ее традиции, становящаяся отблеском того, что уже не может быть названо*. Фишка Блока – не «Незнакомка», способная как погулять за шлагбаумами, так и в кабаке присесть к окошку. Его ноу-хау – [созданное им] пространство, в котором наличие и поведение подобных девиц абсолютно естественно (в каком-то смысле пространство *fairytale*). В пространстве текста, наделенном соответствующей геометрией, описываемое делается столь же возможно, как Прекрасная Дама, лежащая в некошеном рву с крестом и розой на обнаженном плече.

В ряде «классических» случаев достаточно понять – кто, кому, зачем говорит (как у Чехова). У Фолкнера в *The Sound and the Fury* («Шум и ярость» в том русском переводе, который был издан первым) много голосов, четыре партии. Три брата, Бенджи-Квентин-Джейсон, рассказывают друг другу про Кэдди, их сестру, на самом деле объясняя, как умеют, себе самих себя, после автор рассказывает всем про служанку Дилси, которая объясняет им все остальное. Всех их там связывает выморочный морок Юга (что бы это ни значило). Можно повернуть и так: надежный рассказчик, ненадежный слушатель. То, что литературоведы называют отвратительным словом «оптика» – она естественна как у полудурка Бенджи, так и у черной Дилси. В сцене на железнодорожном переезде к только что проснувшемуся Квентину, из окна поезда глядящему на негра, сидящего верхом на похোжем на кролика муле, приходит чувство дома, который вовсе не люб, но тем не менее сладок. Дивная, знаменитая сцена, утренняя настройка на «немудрое мира», но можно и так повернуть: менее надежный рассказчик имеет более надежного слушателя.

В не столь знаменитом, но не менее дивном «рассказе в рассказах» Яниса Грантса «Луи с грабаркой» Луи – это Луи Арагон, муж Эльзы Триоле, родной сестры Лили Брик, по совместительству крупный французский писатель-коммунист. В 1930 году семейная пара в составе иностранной делегации посещает строительство ЧТЗ [Челябинский тракторный завод]. «О чем думали в этой поездке по Уралу выдающийся французский поэт и его жена Эльза Триоле? О чем они говорили с первостроителями ЧТЗ, офицерами ОГПУ, другими историческими и вымышленными персонажами? – в одном из газетных интервью говорил Грантс. – Из газет может сложиться впечатление, что Арагон всю дорогу только и восхищался возводимым заводом-гигантом и энтузиазмом людей. Но такой герой был бы плоским и неинтересным. Поэтому я вложил в его голову сомнения насчет правильности выбранного пути. Мой Арагон – мятущийся, сомневающийся, чувствующий подвох». Настройка: мой Арагон. Грантс конструирует «его» пространство, откуда Грантс тридцатых годов прошлого века радирует Грантсу начала нынешнего, а тот рекурсивно отвечает ему. Только так возможны эти ироничность и серьезность разом: в

метамире, где все случается одновременно, один Грантс, тамошний, повествует другому Грантсу, здешнему, получая в ответ комментарии, четко вшитые в изотропный текст. Оба Грантса сцеплены как сиамские близнецы, сила геометрии не дает им ускакать в дешевый флешфорвард.

В зачетном романе Харуки Мураками «1Q84» – так же, как «Шум и ярость», разбитом на части названиями месяцев (апрель... июнь...), протагонистов двое: Аомамэ, фитнес-инструкторша, и Тэнго, преподаватель математики. Она вдобавок – киллер, спец по абьюзерам, а он – писатель, стилист. Тайно влюбленные друг в друга со школы и разлученные обстоятельствами, они впадают в некую параллельную реальность с двумя лунами, откуда – встретившись в 3-м томе – выбираются обратно. Русский перевод по устоявшейся традиции малопригоден (но – респект культуртрегерству переводчика), так что сузу по переводу на немецкий. В моей голове он как-то совместился с фильмом «Пределы контроля» Джима Джармуша. Оба автора замороженно говорят о «ризоме зла», их тексты в известной мере обладают структурой Соляриса (ср. с Шульцем), только не воспитывающей, а типа дружественной – как захочешь, так и будет:

[..... На заливное]
поле иногда ложится туман
и тогда местность приобретает характер Соляриса:
что придумаешь, то и случится там –
от драки собак до паденья «поляриса»...
(Алексей Ивлев)

Если пользоваться лексикой Романа Михайлова (две книги которого я перевел на латышский, в результате чего по привычке к его словарному запасу), Джармуш – прямо-таки симбиоз фрактала с глубинными узорами. Вклейка узора во фрактал – ты сам лепишь и одеваешь героев (можешь трактовать по-своему всякий взгляд, всякое движение, любую тень *от* и *на*). Мураками – чистая ризома; там, где мастерство граничит с манипуляцией, ризома становится репрессивной, и ни фракталы, ни те, кто от них устал, ее не принимают (поэтому Мураками не дают Нобелевскую премию?).

ТЦ (Mall) «Murakami», в котором есть/происходит *всё*, «Аленький цветочек» light. Мураками описывает то, о чем можешь догадаться и сам, попросту наблюдая. Сожаления Аомамэ и Аюми по поводу выбора блюд в меню (всегда кажется потом, что лучше бы ты выбрал это); Тэнго прячется от домашней жизни (с отцом) в ряды цифр – хоть описание и неверное, там вовсе не чисто и спокойно, как уверяет Мураками, там свой ужас, но и это получаешь от автора как бы телепатическим путем. Складывается слегка заторможенное, несмотря на внешнюю суету, пространство; медлительность придает естественный облик перекачиванию в мозгу героев камешков мыслей. Для японца не хватает изысканности, наверное, и фирменной брутальности тоже нет, да и какая изысканность в супермаркете? Но сам я уже ни в бутики, ни в какие антикварные магазины почти не захожу (разве что в лавки букинистов), меня устраивают «Альди» и «Кауфланд».

Так вот, о ненадежном рассказчике. В главках «Аомамэ» автор рассказывает Тэнго про Аомамэ, а в главках «Тэнго» – Аомамэ про Тэнго. Информация надежна, как система навигации IKEA. Она перестает быть надежной к концу, когда исчезает скрепляющая ее мистика. Заявив поиски нового, особого ключа вне привычной вербальности, автор так соединяет Ромео и Джульетту с помощью конкретных посредников. Усикава и Тамару, по факту преступники, сводят их вместе, а я не верю, что они выполняют предначертанное, такой уж я Станиславский. В 3-й том просачиваются чуждые главки от второстепенных персонажей, геометрия рассыпается, читать неинтересно. Читателя подводят к дешевому фастфудовскому фудкору, заканчивая тем, чем чаще всего заканчиваются посещения торговых центров – фрустрацией. Геометрию задает адресация, рушит – переадресация.

«В чаще» Рюноске Акутагавы адресация повышает степень надежности каждого рассказчика. Дровосек, монах, стражник и старуха обращаются к судейскому чиновнику;

жена исповедуется; дух убитого вещает устами прорицательницы. Суд, храм, медиум – это всё пограничные среды, оказавшись в которых, говорящий сотворяет правдоподобную реальность, чтобы в ней как в коконе перейти невидимый Рубикон. Под таким углом именно инстанции-слушатели ненадежны как «орел или решка». В классическом русском переводе (1959) история заканчивается так: «И кто-то... этот кто-то невидимой рукой тихо вынул кинжал у меня из груди». Невидимая рука словно пишет на стене сумрака (like a sign put there saying, по выражению Фолкнера): ваши истории признаны верными.

До кучи – русская «Прогулка» Роберта Шекли [«Tripout», 1971] в блистательном, пусть и в урезанном на треть переводе (1985). Посвященная этому рассказу Википедия только на русском, потому, видимо, что перевод снял избыточную пародийность и текст перестал казаться silly. В разделе «Сюжет» она предлагает краткий пересказ перевода, я его [не]много почищу и дополню.

В современном Нью-Йорке «возник Папазиан, замаскированный под человека», проверил, «на месте ли голова», напомнил себе, что «нос и носки ботинок должны смотреть в одну сторону», и захотел гропнуть, но просто улыбнулся и «вышел из телефонной будки – играть с людьми». Ищущему угол Сорок девятой и Бродвея «ответил без колебания»:

– Ощупывайте эту стену, а когда найдете неплотность, идите напролом. Этот туннель проложили марсиане – когда они еще были марсианами...

Буфетчика на Бродвее он убеждает в том, что половина клиентов – пришельцы. Каждый второй бледнеет под гримом. Затем он «взял [loft] в аренду» и «сменил имя на Хол». Присланной агентством секретарше велел напечатать «какое-нибудь письмо». На улице осуществил контакт пожилого вдовца с астральным телом бывшей супруги. Здесь его узнает якобы сосед – происходит «Кризис Совпадения Личности» [Confrontation Scene & Identity Crisis]. Хол Папазиан возвращен якобы собственной жене. В семье он пытается вспомнить и изобразить землянина, а жена пишет «Исповедь женщины, чей муж верил, что он с Альдебарана». Воспоминания никуда не ведут:

– Я вспоминаю себя в возрасте восьми лет. Я поил какао железного фламинго на лугу, возле маленькой беседки, недалеко от которой катила свои воды река Чесапик.

«Это были неоспоримо земные воспоминания, но не их искал доктор», читающий мысли.

– Ложная память из фильмов, – комментирует он, сверившись с собранным женой досье.

Наконец за Папазианом приходит продавец щеток или офицер связи с Арктура, предлагая завершить отпуск и лететь домой:

– Как провели время, играя с аборигенами?

– Кажется, женился на одной местной.

– Настоящая земная жена, это входило в вашу программу.

До сих пор все, за исключением американских аллюзий и шуточек с сексуальным или политическим подтекстом, было почти точно. В самой последней фразе переводчик делает уступку собственной концепции – и не зря.

Корабль поднялся в полночь. Полет был замечен локационным подразделением ВВС. Изображение, возникшее на экране, объяснили большим скоплением болотного газа, через которое пролетела плотная стая ласточек.

Несмотря на отвратительный холод открытого космоса, Хол оставался на палубе и наблюдал, как в отдалении исчезала Земля. Его ждет скучная однообразная жизнь, ждут жены и дети...

Но он не испытывал сожаления. Земля – чудесное место для отдыха, однако она мало приспособлена для жизни.

В оригинале Хол возвращается к монотонной жизни кого-то вроде частично-системного фотогномического конфигуратора, к докучливости ржи и лишайника.

He knew that Earth was a nice enough place for a vacation; but one couldn't really live there.

Он знал, что Земля – довольно приятное место для отдыха, но [реально] жить там невозможно.

Прекрасность этого текста в его непротиворечивости. Едва отдельная фраза [меня] убеждает в том, что у Папазиана шиза, как следующая – разубеждает. Он несет пургу про инопланетян в сосисочной – а те бледнеют. С инфой, разнесенной на расстояние, не так очевидно: Папазиан то материализуется в телефонной будке, то улетает, стоя на палубе в открытом космосе. Оригинал, судя по отзывам, можно читать как рафинированный стеб, но переводчик так не поступил. Что, если действие происходит с сознаниями – и жена тоже с Альдебарана или с Арктура? В их мире корабль и ласточки – одно и то же. Текст требует доверия, а оно обеспечивается геометрией: сцена действия = уровень сознания.

...And she, like most Terrains, spends an incredible amount of time having hurt feelings.

Подобным образом в литературу внедряли «референциальность», позаимствовав ее у лингвистов, чтобы рассуждать о документалистике, мокьюментари и бла-бла, оценивая «соотнесенность» псевдореального с реальным, зазор между ними, маржу ненадежности, то ли дождик, то ли в четверг и больше никогда, а мне не нужна доп. вариативность мира, в который я хочу войти, надежный мир сам по себе вариативен. Цель т.н. наррации я вижу не в рассказе о якобы произошедшем в т.н. реальном или воображаемом мире, а в создании портала, открывании окна в мир неведомый и неведомо как достижимый.

12. On the Road

Открытые вопросы остаются; Фуко обозначил и следующий. «...Предположим, что мы имеем дело с автором: относится ли все, что он написал или сказал, все, что он оставил после себя, к его творчеству?» Такой ход вполне мог быть вызван намерением поддеть художников и композиторов, ведь у них любая безделушка является частью наследия. А интересно, каким образом текст коммуницирует с остальными текстами данного автора? Кажется, даже непрочитанные тексты работают в связке с тем, что читается в настоящий момент. Поле для рассуждений, спекуляций. Лесков (огромное наследие) – когда читаешь «Очарованного странника», как-то ощущаешь все же, что у конкретной повести есть фон, в основном размытый, состоящий из множества других текстов, там и «Запечатленный Ангел», и «Соборяне», и «Левша», читанное-нечитанное. В «Школе для дураков» Саши Соколова – напротив: отчего-то ощущается, что вещь штучная, что возможны довески, но они несущественны. Влияет ли позднее дерьмо на ранние шедевры? У Николая Тихонова вроде бы нет. А у кого вроде да? У Пастернака? У Берзиньша, Рокпелниса – однозначно, потому что они ввали, но ввали завораживающе, и раннее вранье вскрывалось благодаря позднему. Но если не знать позднее и читать только раннее, будет ли на раннем лежать тень позднего? Если речь о ходе событий – наверняка, а как с текстами, с вибрациями?

Вспомнилось некстати – оказалось кстати, в принципе. Франциска Цверг о своих книгах, вынося их к помойке, в телефонную будку на углу возле «Пенни» (книжный обменник самообслуживания) или продавая онлайн: большую часть этих книг я не читала (особенно русские, я тогда часто ездила в Россию и каждый раз что-нибудь покупала и привозила домой), но они мне были дороги, они ездили вместе со мной (переезжали с места на место, с квартиры на квартиру), с каждой из них была связана какая-то ситуация, в которой я ее приобретала (и потом тоже ситуации, например, Николай Лесков – с ним была связана таможня, – я помню, говорю я, таможенник подозревал, что в книге что-то спрятано, он спрашивал, зачем вам Лесков? – да, но я показала ему еще и Цветаеву, и он успокоился), а теперь (перед наступлением нового мира) все эти ситуации исчезли, и они (книги) мне больше не нужны...

А в самом начале Фуко прямо указывает на геометрию. «...Ей [критике], скорее, следует анализировать произведение в его структуре, в его архитектуре, в неотъемлемой его форме и во взятии его внутренних связей». Архитектура – это красиво, но слишком

общо; вернее, чересчур глобально, разве можно проанализировать архитектуру «Войны и мира»? Проще написать новую [«Анну Каренину»].

Дело, видимо, не только в том, как писатель пишет свой текст, из чего он состоит, — то есть не в архитектуре и связях дело, а в том, где он этот текст размещает, как близко к тому миру, который он призван ретранслировать (с какой-то «внеаходимой» точки зрения призван, сам автор вряд ли ставит тексту такую задачу). Под каким углом он висит там, к чему, так сказать, прилеплен, с каким обзором. Если кому-то такой взгляд на текст интересен, то ни в коем случае не следует уточнять, что это за другой мир по ту сторону границы. Какая-нибудь «надмирность» в подобном раскладе — ложный, ненужный термин. Наш мир не окончателен — этого достаточно. Не вера, не философия; просто модель, я с ней работаю. А еще Фуко сопоставляет письмо (l'écriture) и смерть, говоря об их родстве и — опосредованно — о проявлении (mettre au jour) жизни в смерти. Когда люди заботятся о посмертной репутации, это их завуалированная забота об остатке жизни, а, возможно, и о следующей жизни, если она состоится. Граница вообще релевантный проявитель.

Крым, тектоническая пазуха данной части вселенной. Недавно организаторы XXVI крымских научных чтений И.Л. Сельвинского «Путешествие как топос, литературный прием и универсальная метафора...» предложили мне выступить онлайн. Заманчиво, да и люди хорошие. Подробности опущу: не сложилось (псевдопатриотический доклад одного неприятного типа появился в программе, решил не подставляться). Но я готовился. О чем было говорить? Сельвинского я не перевариваю, но по классике он — фигура большого социокультурного значения, что к пониманию чего-либо никак не ведет. Можно было — о смерти литературоведения в контексте путешествия.

Я перевел разные тексты, связанные с путешествиями. Стихотворные циклы поляка Чеслава Милоша, швейцарцев Курта Марти, Клауса Мерца, Юрга Хальтера с паушальным названием «По [нашей] земле». Поэму Милоша «На крыльях зари на край света» (Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada) о «долгой дороге в дюнах» из литовского села в город Сан-Франциско. Роман «Морфий» Щепана Твардоха, в котором последнюю примерно треть занимает поездка протагониста из Варшавы в Будапешт. Дело происходит осенью 1939-го, он рулит себе под брезентовой крышей темно-зеленого шевроле: кабриолет Master Deluxe, модель 1937-го. Он, поляк Константы Виллеман, одет в мундир тайной полевой полиции, принадлежавший его мертвому отцу, Feldpolizeikommissar'у Бальдуру Штрахвицу фон Грос-Цаухе унд Каминец, с его же документами и с женщиной — патриоткой, шпионкой, дамой света, — по дороге трансформирующей инфантильного журналиста, «мота, бабника и наркомана» в мужа-героя, бестрепетно едущего навстречу собственной смерти. Большая книга, сама Силезия написала ее руками бедного Твардоха, а после она его оставила, он стал польским «лицом» мерседеса, и трипы его из ментальных странствий превратились в вояжи от «Лидля» к бензоколонке. Наконец роман Кристины Улберги «Дилижанс на Сантьяго». Кристина и выданный ей на перевоспитание недоросль Алекс идут пешком из Парижа в Сантьяго-де-Компостела, путем св. Иакова, питаюсь печеньем и апельсинами, ночуя в приютах и в картонных коробках, но чуда не происходит, ни один из них в результате не меняется фактически ни на йоту. А путями Костека я проезжал, причем не раз, дороги изменились сильно, но ощущение снега, смахиваемого щетками со стекла в польской ночи, такое же вечное, как езда в Будапешт, длившаяся по сути всего трое суток. Костек двигался прямиком на юг, выбирая, *чтобы не искушать судьбу*, боковые дороги, не трассы; и сегодня рука судьбы тяжела, но пока не всюду, однако лесные тропы, где с трудом разойдутся две машины, приходится выбирать все чаще, чтобы объехать патрули, ремонты, заторы — и шоссе, если дворники сломались.

«Ладонями сжат руль. Рядом с моим коленом в перфорированном кожухе ствол автомата, семь отверстий огромной перечницы, за ними колено Дзидзи Рохацевич в шелковом чулке телесного цвета. Я варшавянин», — читал я на полу в сортире краковского отеля, уже не помню, какого, болело колено, ползать было легче, чем ходить, я захотел это

перевести и положил себе в чемодан вырванную из дайджеста новых польских изданий страницу.

В условном детстве я рос на книгах о путешествиях. «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена, «Золотой теленок» Ильфа и Петрова, «Под пологом пьяного леса» Джеральда Даррелла, «Путешествие с молодым месяцем» Василия Пескова, «Тень птицы» Ивана Бунина. Почему называю именно эти книги, хотя книг о путешествиях прочитано гораздо больше – именно они приходят в голову, а другие книги о путешествиях кажутся книгами о чем-то другом. «Дети капитана Гранта» Жюль Верна о дружбе и предательстве; «Фрегат Паллада» Ивана Гончарова о социуме и месте в жизни; «Жень-шень» Михаила Пришвина о человеке наедине с самим собой; «Дерсу Узала» Владимира Арсеньева о человеке в тайге и во времени; «Путешествие в Армению» Осипа Мандельштама о красоте, любви, смерти; «Рыжий Орм» Франса Бентсона об отношениях людей с богами, «На дороге» Джека Керуака о вечном драйве поколения битников... А в тех, что я назвал, веял чистый дух странствий: ни проблема апартеида, ни народно-хозяйственная ирония, ни иудео-христианские розмыслы меня не волновали. Если бы не переводы, я бы и не задумывался. За два дня понял, что пора развить новые классификации, вернее, новые инструменты, в классификационные рамки не укладывающиеся, поскольку вместе с литературоведением умерли и классификации.

Почти для всех моих существенных (в смысле оригинала) переводов была важна тема матери. Если жизнь – это путешествие, то начинается оно с псевдотравмы, на самом деле с нулевой инициации: мать выталкивает дитя в мир, на дорогу. Дорога начинается в воде (в водах), заканчивается разделением на душу (воздух) и тело (землю). За движение, по-видимому, отвечает дух трансформации, огонь. Огонь = дорога = метафора жизни = война = огонь. То, во что сейчас превратилась война, подсказывает мне, во что в скором времени превратится жизнь. Как смерть у Фуко играет роль не факта, но призмы, сквозь которую он видит факты, так в отдельных случаях путешествие играет сходную роль, но я не горю желанием засунуть эти роли в предложенную схему: путешествие как топос, литературный прием и универсальная метафора. Каждый пункт точен, но не продуктивен. Эта схема, доставшаяся по наследству от Михаила Бахтина, построена на классике. На практике связь, к примеру, путешествия с инициацией может выражаться каким-нибудь до сих пор не описанным способом. Если говорить о чистом духе путешествия, то для меня это два упомянутых романа. В «Дилижансе на Сантьяго» героиня (автор), имеющая проблемы с матерью, отправляется в путь ради предполагаемого очищения – но оно не происходит, героиня возвращается такой же, какой была (в отличие от классического романа, ее не учит странствие). В «Морфии» герой, также имеющий проблемы с матерью, переживает подлинную взрослую инициацию, но сразу по возвращении его убивают; и здесь с путешествия снята нагрузка квеста – даже не зная, чем кончится роман, мы знаем заранее (из истории), что путешествие бесполезно.

Дорога и идущий по ней не эквивалентны (не как время и разметка). При общей установке на тот или иной тип прохождения геометрия путника и пути в отдельно взятом случае индивидуальна. Для Артура это граф связей: от него к людям и обратно. У меня – [мета]коммуникации с местностями. Франсиска, по ее признанию, включена в метаболизм «где, как и чем кормят». На вопрос, почему я решил участвовать, хотя не люблю ни Сельвинского, ни Волошина, ни вообще Крыма («никогда он Рима не любил»), я ей ответил, что хотел бы поговорить о замене – временной, ради непрерывности – литературоведения метафрастологией. – Ты считаешь, они тебя послушают? – А пусть послушают.

Говорят, translation matters, перевод существенен, я бы сказал, translators matter, переводчики существенны. Когда надо выступить, всегда можно рассказать о переводах Мандельштама, благодатный материал, пасьянс раскладывается так и этак. Переводы, о

которых я мог судить, т.е. польские и немецкие, – удручали тем, что в них не хватало простора. Кто, что и как понял – в принципе по барабану: тексты были узки как цыплячьи гузки, один Целан умудрялся, даже не понимая, вмещать в текст амплитуду биений Мандельштама. Ральф Дутли в конце написанной им биографии собрал высказывания, немцы сказали самые разумные вещи, о непреложном, истинном (Целан), об утешающем, окрыляющем сам образ мыслей (Дурс Грюнбайн). Мандельштам из прошлого отвечал им: *Скажите мне, друзья, в какой Валгалле... Бог Нахтигаль, меня еще вербуют... Звук сузился...* Полякам всегда хотелось иметь Мандельштама на польском. Ну как же – родился в Варшаве, написал строку «...И Польша нежная, где нету короля», питал, по свидетельствам, чувства к католицизму. Збигнев Херберт, Адам Загаевский несли о нем прекрасную чушь, хоть и по доброте душевной (один, путая евреев с хасидами, – как тот «пляшет на радость уркам в смертельной рубаше страха»; другой, мечтая о России, живущей в слове, а не в кулаке, видел в Мандельштаме желаемого законодателя). Милош сумел бы его перевести, но вместо этого сочинил гадость, уверен, от зависти (как Толстой о Шекспире), догадываясь: по отношению к Мандельштаму он – что Набоков, «который против Платонова – все равно что канатоходец против альпиниста» (Иосиф Бродский).

Мандельштам был имперцем, имперец способен возвысить голос и не дать петуха, имперец способен превозмогать деспотию один на один, точно зная, *где сердце спрута/ И есть ли у спрута сердце...* Дед и бабка Мандельштама со стороны отца проживали в Риге, родители сочетались браком в Динабурге, в юности он бывал на Рижском взморье, этим Прибалтика заканчивалась. Ладно Мандельштам, – его биограф Дутли слабо представляет себе историю Варшавы и где расположена Латвия. Ладно швейцарец – его переводчик выдал перл – [выходцы] *из латышско-литовской еврейской среды*, дважды абсурдный. «Россия, Лета, Лорелея» – Россия! – а на Польшу и уж, конечно, на Латвию было насрать, не существовали они для него, я хорошо ощущаю, ведь я люблю и Латвию, и Польшу, понимаю их языки, однако язык Мандельштама – мой родной, я так через него ощущаю. Ему противопоставлен современный польский: изящный, зауженный, прохладный, иначе звенящий, близкий лишь на первый взгляд. Регина Эзера, самая, думаю, крупная в латышской прозе фигура – ее домашним языком был польский, а она выбрала латышский, пространство вокруг нее уже требовало взрослеющей речи крестьян и рыбаков. Русский – не случайность в жизни Мандельштама, а миссия. Будь я поляком, возжелай я переводить Мандельштама, прежде всего спросил бы себя, как вообще впрягают коня в телегу, уже запряженную ланью. Затем отбросил бы хрень про миф-не-миф о борце-жертве, тоску по неведомой «мировой» культуре, предсмертное якобы безумие...

– Видите ли, – сказал Зурзматор, – статья, которую ждет господин бургомистр, у вас все равно не получится. Даже если вы будете очень стараться. Существуют люди, которые автоматически, независимо от своих желаний, трансформируют по-своему любое задание, которое им дается (Стругацкие, «Хромая Судьба»).

Главное слово здесь «автоматически».

13. Прялка тишины

Стихотворение про виноград и Одиссея (1917), приплывшего в гости к друзьям, стало со временем программным, но в нем есть разные версии синтаксиса, а разночтения не объяснены. Маяковский лукавил, утверждая, что *Довольно, стыдно мне / Пред гордою полячкой унижаться...* «читается как провинциальный разговорчик»: *Довольно стыдно мне...* В расширенном фрагменте «...И в жертву мне Бориса обрекла – / Царевич я. Довольно, стыдно мне / Пред гордою полячкой унижаться» пауза сохранится, даже если убрать знаки препинания. Мандельштам может без знаков, но волнообразный ритм четче фиксирует синтаксис сборника «Tristia» (1922):

Я сказалъ: виноградъ какъ старинная битва живетъ...

Ну, а въ комнатъ бѣлой, какъ прялка, стоитъ тишина...

Зачем публикаторы вставляли тире, запятые, убирали их? Пофиг. Разбирался этот текст, наверное, тысячу раз. Вспомнил о словах практически земляка из Резекне: «Я стал изучать Грибоедова – и испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы», – и как гнобили его «академики». Для начала потыкал в Симферополь, там нашел построчную реконструкцию ситуации, сделанную крымчанами – В. Казариным из ТНУ [Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского], М. Новиковой из КФУ [Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского] и – на момент публикации покойной – Е. Криштоф. Важная работа 12-го года, несмотря на то что не учитывает геометрии текста, и на то, что начинается с недоразумения:

Здравый, житейский смысл возражает против того, что написано в стихах 1 и 2 приведенного стихотворения: мед не хранят в бутылках, потому что он быстро засахаривается и его трудно будет из этой бутылки извлечь. Кто-то возразит, что это трудно, но возможно (можно растопить мед, погрузив бутылку в горячую воду). Другие упрекнут нас в буквализме и скажут, что эти строки – просто поэтическая вольность. И те и другие будут не правы.

Неправ и авторский коллектив, и кто-то, и другие, «золотистый мед» – метонимия. Мандельштаму – убежден – без разницы, что там текло в чай вместо сахара (поэт и чета Судейкиных, якобы «будучи приезжими людьми в ориентальном Крыму, принимали за мед покупаемый ими у местных жителей *бекмес* – сгущенный виноградный сок» – он же, если интересно, дошаб или нардек). Крым, август, мед. Мелочь, но: одно дело принять виноградную сгущенку за пчелиную милость, другое – по-царски не замечать обмана. «Мы ведь только и делали, что пировали. Даже банка консервов или пшенная каша на нашем столе, доске или чемодане воспринимались как пир» (Надежда Мандельштам, «Вторая книга»).

После чая следуют перечисления бед и казней: голод, «вынужденное прибытие», неизвестность. Беды с прописной буквы еще впереди, «Холодная весна. Голодный Старый Крым... <...> Природа своего не узнаёт лица...»; а сейчас – огромный сад, белая комната, как прялка стоящая тишина. Чего же еще желать, «кого же слушать мне?» – (Одиссей – царь Итаки!) – «все движется любовью». В интуитивно-геометрическом приближении Одиссей и «крымские затворники» живут в разных мифах – авторы отделяют Одиссея от временных хозяев белой комнаты, хотя и сопоставляют Веру Судейкину с Пенелопой. Тут-то как раз метафора, где-то там, вдали Пенелопа не то ткала, не то вышивала, и тождество Мандельштам = Одиссей. Зато «битва» – не сравнение, не «виноград живет как битва», а – «виноград, как и битва, живет», констатация факта. Одиссей не «занесен» судьбой, не изгнан (он извержен, но это у всех так, дорога = мать = война = огонь (кому война, кому погреться, само собой)), он – прибыл в жизнь, герой = виноград = битва, тишина натянута как земная ось, без запятой (...в комнате белой, как прялка, стоит... запятые проставлены). Так и тексты – как что-то иное, глазами в иное, живут. Вера смотрит через плечо – а как они сидят, пока из бутылки течет струя бекмеса или дошаба? Она не просто обернулась – поглядела (в темное окно?).

Золотое руно, гдѣ же ты, золотое руно –
Всю дорогу шумѣли морскія тяжелыя волны,
И, покинувъ корабль, натрудившій въ моряхъ полотно,
Одиссей возвратился, пространствомъ и временемъ полный.

Мандельштам-Одиссей, его совибрация с пространством (вопрос о времени все еще открыт); даже в модусе «вынужденности», на этапе (маргинальная форма путешествия) в поезде, идущем на Урал:

Сплошные пять суток/ Я, сжимаясь, гордился пространством...
Несколько родственных мест из «Второй книги».

– *Быть может, именно таким сознанием объясняется легкая радость, которая никогда не покидала Мандельштама.*

– *Он пугался тени зла, но страха не знал. Объяснить этого я не могу, но видела собственными глазами, что он прожил без страха. Его свобода заключалась в радости.*

И предвосхищением Фуко:

– *Для Мандельштама текущее время, «сейчас» – великий дар, от которого он не собирается отказываться, и даже вечность он познает через радость этого «сейчас».*

– *У меня создалось впечатление, будто для него смерть не конец, а как бы оправдание жизни.*

«и радость, радость! / лучший синоним утраты» (Роман Хонет).

Мандельштаму в 1917 году двадцать шесть лет и, как и Шульцу, не менее тысячи, он такой же древний еврей: вечный мальчик, с рождения – взрослый. Его взгляд обладает детской непосредственностью, но лишен рассеянности. Движение взгляда плавно, значит, вторая строфа продолжает поступь первой – взгляд хозяйки в неопределенность, туда они и выходят после чая, и оказывается, что виноград там живет и представляет собой битву, то есть дорогу, и все это находится (покоится) вокруг земной оси («Вооруженный зреньем узких ос, / Сосущих ось земную...»), женского (!) лингама, протыкающего белую комнату по-за опущенными ресницами темных штор. Золотое руно, пришедшее якобы от журнала, и, скорее всего, действительно навеянное «Миром искусства», могло явиться из Колхиды: что, если морские тяжелые волны – это борозды вспаханного поля («Время вспахано плугом...», «Ну, здравствуй, чернозем...»)? Язон и Одиссей, оба пахали быками и сеяли – один соль, другой драконьи зубы («Я запрягу десять волов в голос...»).

К чему тут прилепить «тоску по мировой культуре»? Культура всегда при нем – то, что было при нем, и было культурой. Любовь к Средиземноморью декларировал Шамшад Абдуллаев, имевший схожие культурные ориентиры (с поправкой на эпоху), в то же время не терпевший даже воздушно-капельных следов русофонности, как он это называл. В одинаковых рамках один работал на связывание, другой – на развязывание, и это тоже носит оттенок *Heimweh*.

И вот всё позади, путь пройден, цикл завершен, хотя всё впереди, на дорогу лишь предстоит выйти. Геометрия текста кольцевая, пускай даже: кольцо – недобрый знак, «На войлочной земле голодные крестьяне. / Калитку стерегут, не трогая кольца», «Я около Кольцова / Как сокол закольцован, / И нет ко мне гонца, / И дом мой без крыльца». Природа дает неожиданные передышки. Пашущие землю – просто перекапывающие ее, обычные огородники, знают: годы медведок, годы кротов, слизней, гигантских ос («Года войны, ковры чуме...») минуют сами собой, как правления тиранов. Неудивительно, что стихи написаны в семнадцатом – удивительно. А вот Лермонтов, с его ритмом предсмертной исповеди («Выхожу один я на дорогу...», 1841), – вообще-то узор саморазрушения. Но читая, не хочется об этом задумываться; текст не жмет, не давит, грудь, дыша, вздымается тихо. Не знаю, есть ли уже такое понятие – «объем строки» в смысле ее ментальной протяженности, наполненности воздухом. Объем не связан прямо с фактической длиной (ср. с одной из четырех координат, данных Максимом Шапиром, – «речевой»). «Сегодня дурной день» Мандельштама – это объемная строка, а «в Михайловском зима перерастает в осень» Романа Тягунова – как подсудившийся шарик, слова мешают друг другу. Но если в Лермонтове проварьировать знаки препинания и поменять три слова, выйдет исповедь обдолбанного американского солдата в лагере вблизи границы с Ираном после локального «удара возмездия».

Выхожу один я после пьянки
Сквозь туман; кремнистый путь блестит.
Ночь тиха. Пустыня внемлет янки,
И душа с душою говорит. //
В небесах торжественно – и чудно!

Спит земля... В сиянье голубом
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего, жалею ли о чем?

Строки съеживаются, меняется геометрия. У Лермонтова пространство принимает, раскрепощает, американскому солдату оно – враг. Как из символизма сделать футуризм (или акмеизм): немного конкретики и здорового цинизма. В блоковском стихотворении герой – молчаливый наблюдатель [Незнакомки], свидетель чудесно сработанного Блоком пространства, тот, о ком говорит автор. У Мандельштама герой – говорящий сам. Здесь требуется аккуратность, Михаил Гаспаров, *беря начало лермонтовского стихотворения* «Белеет парус одинокий / В тумане моря голубом!...» *незначительно его изменял* на «Белеет парус одинокий / В морском тумане голубом...»; надо полностью абстрагироваться, чтобы не услышать – строка «В морском тумане голубом» даже в русском шансоне недопустима.

[Блок]
По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.
[не Блок]
По вечерам над рестораном
Горячий воздух дик и глух.
Приправлен окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Можно продолжить рассуждение об активной и пассивной позициях, но это, мне кажется, неважно, как если бы они, символисты, подошли к одному окну, попали на один слой метареальности, а футуристы подошли к другому – это окна в мир, но не в «наш», который сам есть окно.

14. Выходила на берег Катюша

Я рос в медицинской семье, мама была акушером и детским гинекологом, папа был брюшной хирург, теперь говорят – абдоминальный. Их вызывали на экстренные случаи, маму чаще. Разговоры о панкреатитах и разрывах влагалища после изнасилований велись прямо за едой. С детства я слышал, что аппендикс – это какой-то рудимент, но, кажется, никто не запаривался по поводу его прежней роли. Псориаз, который вроде бы тоже не лечат, объявлен аутоиммунным заболеванием, он поражает кожу, когда иммунная система разрегулируется. Простая тема: в протоколы иммунной системы мог быть штатно вписан мотив разрегуляции – она приходит кому-то в голову? Может, сверхбыстрое обновление клеток раньше служило средством защиты от чего-либо, только сейчас действительно разрегулировалось и плодит вредные наросты? Рифма – в старину ее, кажется, не было, затем она возникла, развивалась, постепенно теряла свое значение в наши дни. Я читал книгу Виктора Жирмунского об истории рифмы, сделано круто, но убеждает [меня] не до конца. Жирмунский – классик, горбатого не лепит, он написал выдающийся труд по истории стиха без ярко выраженных рифмовок, но объяснить их довольно-таки внезапное появление не смог или вообще не намеревался. Ну, лично я считаю, что не стоит рифму класть на отдельную полочку, это влияние т.н. «Рижской поэтической школы», в ней числились виртуозы, менявшие формы как перчатки внутри одного текста, «две парные кольцевые рифмы для дефективных» – издевался Олег Золотов. Для тех, кто сегодня в коротком верлибре сумеет зарифмовать пару строк, такие дефективные придумали термин «гетероморфный стих» (думал ли Рихард Вагнер?). А я думаю: давайте рифму трактовать

как действие иммунной системы стихосложения – зашла, излечила невидимое нечто и вышла. Я знал людей с сильным псориазом, псориаз мучителен, а для кого-то мучительна рифма. Среди страдавших от рифм были большие поэты, те кто мучился от их отсутствия, были не очень.

Есть высказывание у Колмогорова: «В каждый данный момент существует лишь тонкий слой между тривиальным и недоступным. В этом слое и делаются математические открытия». Как математику важен слой между известным и трансцендентным, так тексты должны занимать позиции как можно ближе к границе – с чем? Нуль-мир, исток, ключ, прамир, надмир, около-мир, любое название будет даниииландреевщиной. Меня восхищает «Роза мира», но там столько сущностей: жругры, эгрегоры. Тем более, что не вполне ясны размерности этого мира – он может быть каким-нибудь музыкальным, состоящим из хребтов и ущелий симфоний, живописным, а скорее всего – миром бесконечно красивых и одновременно жутких абстракций наподобие математических, странных настолько, что кажутся не порождениями человеческого разума, но данностью, которую разум людей упорно заселяет. Может быть внутренним космосом, личным микро- или макрокосмом (у кого как), и тогда вообще бессмысленно говорить о внешних, даже трансцендентальных вещах, на которые так привычно уповать или хотя бы полагаться или ориентироваться. Это, наверное, не мир платоновских идей, это мир чего-то неизвестного нам, но наверняка плотный и населенный кем-то не бесплотным (сказать, что у каждого он – свой, значит утонуть в безнадежном изобилии интерпретаций).

Текст есть место, но это место подвижно. Течение (чего? времени – а есть ли там время?) может относить текст дальше от границы (разумеется, там есть время – может, интегрированное в пространство как чип встроенной видеокарты). Шекспир, Достоевский, Толстой, неизвестные мне китайцы и японцы как-то удерживаются, в этом их сила, а не в чем-либо другом; прочие их особенности – это свойства вне-, пара-, метамира.

Шапир как-то раз написал (2001) заметку о МЛК (Московский лингвистический кружок, 1915–24). Как многое, что я читал у Шапира, она излучает нечто светлое, может, это признак гениальности? Именно из нее я узнал, что история семантических ореалов (а еще были ареалы) тянется более ста лет. Целый век ученые доказывали, что каждый стихотворный размер имеет индивидуальную «область значений». Началось с «Выхожу один я на дорогу...», с пятистопного хорея. В втором томе монографии «Язык – смысл – стих...» дано более полное рассмотрение темы. Осип Брик, согласно Шапиру, выступил застрельщиком, а локомотивом – К.Ф. Тарановский. Кирилл [Федорович] Тарановский (род. в Тарту) выпустил в 1953 году на сербском огромную книгу «Русские двусложные ритмы». В ее русском переводе слово «согласный» [звук] находимо ровно 1 раз – нонсенс. И я вижу две причины, известные всем участникам дискуссий. Первая: репрезентативных стихотворений написано слишком мало, чтобы устанавливать какие-либо законы (300 тысяч проанализированных строк – с этим надо обращаться к Фуко, *est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre*). Вторая: актуальной поэзии Тарановский не знал, но и сейчас русская рифмованная поэзия переживает кризис, очередной. Если традиция не возродится – то не о чем говорить, а если возродится, свежая волна нарушит старые закономерности.

Шапир исключительно нежно обходится с версиями стариков, рассматривая не сам вопрос, а историю вопроса.

По словам М.Л. Гаспарова, Тарановский первым рассмотрел ряд стихотворений, написанных пятистопным хореем, «очень известных, но обычно не сопоставлявшихся»: «Выхожу один я на дорогу...» (Лермонтов), «Вот бреду я вдоль большой дороги...» (Тютчев), «Выхожу я в путь, открытый взорам (Блок), «Выходила на берег Катюша...» (Исаковский), «Гул затих. Я вышел на подмостки...» (Пастернак) и др., – «и показал, что в них единообразно перекликаются

как метрика (вплоть до ритмико-синтаксических формул), так и семантика («тема пути», как реального, так и метафорического, жизненного)».

<...>

Судя по всему, слава первооткрывателя должна принадлежать Брику. В прениях по докладу «О стихотворном ритме» (1 июня 1919 г.) Брик <...> перечислил все «опорные» примеры Тарановского, за исключением «Катюши» и пастернаковского «Гамлета», которые еще не были написаны.

Тут ожидаемо приходят прозрения. М. Гаспаров: «связь есть, но не безусловная, а условная, не органическая, а историческая». Шапир цитирует: «...Избрать какое-то слово или размер уже значит подсказать читателю целую сеть смысловых ассоциаций, тянущихся за ними». Как переводчик рифмованных стихов скажу – вряд ли. Если в ауру стихотворения погрузиться достаточно глубоко, то т.н. интертекстуальность отходит на второй план, в область технических данных. Автор, ныряя как бы в околплодные воды в преддверии рождения текста, «делает» размер – как ставку на рулетке делают, повинаясь самым разнообразным порывам. Вообще рассуждения о развитии размеров звучат плоско без учета того, как менялись условия стихотворчества. Кто-то писал, сидя в кресле, кто-то на прогулке, кто-то в седле, в телеге, в вагоне поезда. Кто-то смотрел на проезжающие и проносящиеся авто, что уже вело к ритмическим реформам.

Заканчивает Шапир мягко, приводя «признание» из частного письма Тарановского:

Но не будем всё же преувеличивать: история одного термина, хотя бы и ключевого, пусть даже освобожденная от всякой мифологизации, – с точки зрения специалиста, не более чем «деталь», которая, «конечно, интересна сама по себе, но для нашей науки большого значения не имеет».

Признание равносильно сдаче, выкидыванию белого флага. Вот какие предлагались к рассмотрению тексты (возьму по одной строфе).

[М. Ю. Лермонтов]

Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

[Ф. И. Тютчев]

Завтра день молитвы и печали,
Завтра память рокового дня...
Ангел мой, где б души ни витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

[Александр Блок]

Нет, иду я в путь никем не званный,
И земля да будет мне легка!
Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

[Михаил Исаковский]

Отцветали яблони и груши,
Уплыли туманы над рекой.
Уходила с берега Катюша,
Уносила песенку домой.

[Борис Пастернак]

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

Общее в текстах – не один размер, но жесткая геометрия, выдерживаемая в любом состоянии. Лермонтов (в мечтах) лежит, Тютчев (задумавшись) стоит, Блок (под балдой) бредет, Катюша (в туманах) выходит и уходит, Пастернак висит (дверной косяк с верхней перекладиной рисуют виселицу). Везде острый модус смотрения: Лермонтов смотрит сам на себя, Тютчев на ангела, Блок на путь, Исаковский на Катюшу, Пастернак в зал, т.е. в глаза судьбы, вооруженные биноклями. О Есенине Тарановский пишет с пренебрежением (Якобсон – нейтрально), еще бы, ведь тот нарушает строгую картинку. Есенин – это театр, высокое скоморошество (Hamlet is not a Player). «Не жалею, не зову, не плачу...», «Ты еще жива, моя старушка?...», «Мы теперь уходим понемногу...», «Каждый труд благослови, удача!...», «Персидские мотивы» («Улеглась моя бывшая рана...», «Никогда я не был на Босфоре...» и пр.): даже там, где есть печаль и дорога, появляется публика и сторонние наблюдатели, сыплются реплики в сторону. Летящая облачная геометрия, белая карусель, подернутая грустью, будто подпоясанная платком. В последнем «До свиданья, друг мой, до свиданья...» нет взгляда глаза в глаза. С Есениным так – Есенин не интимная лирика, как принято думать, поэтому пенье у костра под гитару про клен его опавший звучит чуть ли не пошлово. Вот Ахматова о своем народе и где он, к несчастью, был, пишет сквозь призму своего галактического величия, вот Есенин... он и пел, и плясал прилюдно. Я не могу припомнить такого размера у Арсения Тарковского. Если идущему трудным путем предлагается готовый паттерн, чего бы его не выбрать? Несмотря на военную хромоту, Тарковский есть автономный странник в вечности. Зато старуха Шапокляк ака Эдуард Успенский выбирает.

Лунным светом залита аллея –
Выхожу с рогаткой на простор.
Все скамейки перемажу клеем,
А потом... махну через забор.

Можно сочинить куплет о невозможности движения:

я лежу на розовом диване
предо мною грудь твоя блестит
ты забыла лифчик в общей ванне
и за ним стремишься пойти

Можно транспонировать в размер что угодно, «как я встретил вас и все былое / вдруг в отжившем сердце ожило» или «мне пятнадцать лет уж скоро минет / не дождусь я радостного дня», но ничто не завибрирует. Интересно искать «инварианты» – частоты, модуляции, задаваемые геометрией текста. В четырехстопном ямбе, внешне годящемся для курения фимиама, легко сопоставить *все, что попадает под руку*:

[Пушкин, 1826]
В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.
[Блок, 1908]
Пускай заманит и обманет, –
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...
[Пастернак, 1931]
И я приму тебя, как упряжь,
Тех ради будущих безумств,
Что ты, как стих, меня зазубришь,

Как быть, запомнишь наизусть.
[Мандельштам, 1937]
И ты прорвешься, может статься,
Сквозь чащу прозвищ и имен
И будешь сталинкою зваться
У самых будущих времен...

Четыре текста вновь о совершенно разном: о будущем, о прошлом, о настоящем и о ненастоящем. В гибкий ритм легко вливается сладковатый ладан Булата Окуджавы (1975): «Крест деревянный иль чугунный / назначен нам в грядущей мгле.../ Не обещайте деве юной / любви вечной на земле!», замыкающий, в рамках момента, пушкинские «Стансы».

Пастернака я читал и перепечатывал на портативном унтервуде, оставшемся от бабушки, из тетрадок ее сестры, офтальмолога, старой девы и члена партии; позже я редко встречал людей, чувствовавших текст как она. Выносить тетради из ее квартиры было нельзя. Когда я прочел стихи из «Доктора Живаго», она спросила – понравилось? Что-то меня раздражало в них, цветистая избыточность что ли, но я соврал – понравилось; ну-ну, сказала она. С ней же я открыл и Мандельштама. В районной библиотеке меня полюбили библиотекариши, тайком впускали в особый зальчик, в котором стояли книги не из общего доступа. Там мне показали толстого Мандельштама из «Библиотеки поэта». Я упражнялся в улучшении поэтов серебряного века, например, Брюсова:

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром!
Слышу ваш топот чугунный
По еще не открытым Памирам.
Слышу я в гуле столицы
Внятное бешенство сабель,
Вижу, как в тихие лица
Входит задумчивый кабель.

Я напечатал под копирку штук восемь книжечек Мандельштама «Горечь», раздал друзьям. В книжке было около десяти стихотворений, некоторые из них я помню.

Тщетно крепили свои Рима воители сотни.
Каменной бочки уторы выбиты –
Чернь океаном течет.

Возможно, в Москве на Садовом кольце или где-нибудь в Санта-Барбаре валяется в сортире мой неизданный Мандельштам.

15. Строительная яма

Замки, дворцы, соборы, монастыри – места силы, но разной: геометрии разные и разные вибрации. Артур Грабовский, тот самый, с которым мы пили водку в «Посольстве сельди», и примкнувший к нам с зеленым чаем Богдан Залевский, журналист, криптолог и экзегет Новой Хуты, странствуя по Польше, совибрируют с надстройкой, так они сказали, а я – с базисом. Их восхищают швы между Римом и Византией, я схожу с ума от самой земли. Шестьдесят счастливых лет литературоведы любят интертекстуальность. Если я не ошибаюсь, библейские цитаты и аллюзии по факту вклейки одного в другое – примеры интертекста. А ведь не для всех Библия остается только текстом, сакральным или каким другим, неважно. Для некоторых вложить в свой текст слова из Евангелия – как пожелать чихнувшему «будьте здоров». То же самое относится к другим книгам, явлениям, которые перестали быть голыми текстами и превратились в нечто большее (к братьям Стругацким,

например). Кроме того, в Библии полно полезных устойчивых архетипов. Упомянуть как нарицательное Иосифа Прекрасного или Иванушку-дурачка – какая разница?

Да, у Иоганнеса Бобровского есть интертекстуальность, наверное:

Имеющий, где голову
приклонить,
он уснет, будет слышать
в грезе крик, окруживший
равнину, кружа над
водами – вот стал свет, разбил
два холма, видны резко
тропа, камни, берег,
зелень блеска – крик
беззвучен, «одуванчик,
но окрылен молитвой».
[Для Нелли Сакс]

Но есть ли смысл считать интертексты в тексте самой Нелли Сакс?

Песка глубинная дрожь
выброшенного
из сна ревом рога витого.
Мертвых час прорицания
спешил вылущить из их трупных мантий
суть одуванчика семя лишь
окрылены молитвой
шли они домой –
[Нелли Сакс, «Этот край»]

И вот мы с поляками любим вибрации Андрея Платонова, но каждый ловит в нем свое. «Котлован» Платонова – оселок, на котором пробуются соответствующая культура перевода (если она вообще имеется). «В день тридцатилетия личной жизни Вошеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда». Здесь – линия отрыва, примерно такая же, как переход Фердинана Бардаму, ведомого Артюром Ганатом с террасы вглубь кафе в «Путешествии на край ночи», в те же годы написанном Луи-Фердинандом Селином; ступенька на пути в котлован.

Перевод Адама Поморского (2017):

Na dzień trzydziestolecia życia osobistego Woszczew otrzymał wypowiedzenie w niewielkim zakładzie mechanicznym, w którym zdobywał dla siebie środki do życia. W wypowiedzeniu napisali mu, że usuwa się go z produkcji skutkiem wzrostu w nim osłabienia i zamyślenia w ramach ogólnego rytmu pracy.

Тут – в целом – мелодрама. Перевод практически дословный, как и положено в случае Платонова, но поправка на асимметрию языков не докручена до конца. С учетом асимметрии обратный перевод таков: «В день своего тридцатилетнего личного юбилея Вошев получил уведомление из небольшой механической мастерской, где он зарабатывал на жизнь. В уведомлении говорилось, что его отстраняют от производства из-за усиливающейся слабости и задумчивости в общем рабочем ритме». Добавлена и капля косноязычия, чего нет у Платонова, его русский чист и не абсурден, вопреки.

Уже на четвертом слове языковая асимметрия вступает в свои права. В русском «личная» – это и частная, приватная жизнь, которой у Вошева, по-видимому, не было, и

собственная его жизнь как таковая, не влитая целиком в жизнь коллективную, всеобщую. В латышском это решается легко: *viņa privātā dzīve* (его личная жизнь), долгое *ā* на конце обязательно при личном местоимении, что сохраняет двузначность – *privāta*, «личная» в прямом значении, и *privātā*, опять же «личная» – в идиоматическом. В немецком языке существительное тяготеет либо к артиклю, либо к личному местоимению, в польском оттенок задается порядком слов: *osobiste życie* и *życie osobiste*. Чтобы снизить акцент на этот оттенок, нужно перестроить фразу, увести прилагательное из-под ударения. Проблем всего четыре: в ритме (логические акценты), в «личной жизни», в «своем существовании» и «в нем», членящим фразу так, что «рост» не может прямо относиться к одному или к обоим дополнениям. Наиболее проблематична личная жизнь.

Ну, Поморский не становится от этого плохим переводчиком. Поморский – гигант, культуртрегер, его переводы неоценимы. Есть замечательная дискуссия «Dół, czyli kosmos Andrieja Płatonowa». Dół [дул]: углубление, впадина, низ – название перевода Поморского; то есть «Котлован, то есть космос Андрея Платонова». Для сравнения – в сети есть лекция «Язык в тупике», прочитанная о «Котловане» патриархом цеха русских переводчиков в рамках проекта «Ликбез» закрытого на сегодня портала. Наш патриарх на фоне польских интеллектуалов вызывает т.н. «испанский стыд», он говорит ненужные вещи, что «очень просто на него, на самом деле, пародию написать», об отсутствии ауры у советизмов (а у слов нет аур, ауры создаются контекстом)... и плюс какой-то детский пословный анализ зачем-то. Польская дискуссия тоже ссылается на Иосифа [Бродского], и важна она тем, что речь в ней идет о богатом спектре смыслов, которые неявно включают рациональные уровни и затрудняют восприятие вибраций (так же и с переводами Кафки и Хандке). Не я первый замечаю эти однотипные ловушки. Перевод Целана возбудил мировой интерес к Мандельштаму, а для диссера надо цитировать Дутли. Поляки прекрасно владеют русским языком, но чувствуют его не настолько, чтобы не ошибаться в деталях текста Платонова. Приводимые ими цитаты переведены неточно, а дискуссия исходит из мелочей, правда, и шутка Хомского *colorless green ideas sleep furiously* цитируется в каноническом переводе (идеи яростно спят, а не спят яростно), что в разговоре о «Котловане» теряет смысл.

Вначале ведущий излагает интуицию Бродского об отсутствии у Достоевского приемников в России, Поморский с ним спорит, приводя в пример Андрея Белого, Евгения Замятина и «даже» Леонида Добычина. Поморский – выдающий теоретик, Бродский – нет, но Бродский, так или иначе, – гений языка, а Поморский просто переводчик. Бродский прав «на чуйке», хотя объяснения его нередко мимо. Ни Замятин, ни кто-либо другой не наследуют Достоевскому ни музыкально, ни геометрически. Разница не в «реализме» или «эсхатологизме», а в глубинном принципе изображения, как между Вайдой и Антониони. «Актер работает не со своей ролью, он работает с пространством вокруг себя, создавая некую ауру, эту ауру и цепляет камера» (Роман Михайлов). У Толстого это как-то иначе, не возьмусь здесь описывать. Платонов не имеет отношения ни к одному из них – или опосредованно имеет к обоим. Толстой строит усадьбы, Достоевский едет мимо них в поезде, Платонов над ними крутится на орбитальной станции.

Тридцать лет назад Адам Поморский издал книгу «Пролетарий духа» [Душевный пролетарий] – о «социальном ламаркизме», русском космизме, вере в добрую эволюцию и утопических идеях Платонова. Поморский пишет обаятельно и доброжелательно, великое искушение согласиться, я даже соглашаюсь с ним, но это тангенциальное согласие, моего Платонова или моего Мандельштама он не задевает, обходя их по касательной. «Деревья неважны, важна почва, она вздутая, похожая на пузырьки, прижатые друг к другу» (снова Михайлов). Но дело в том, что в названной дискуссии соглашаться хочется по очереди со всеми участниками, хотя их мнения порой противоположны, а это проблема. Кроме того, каждый нет-нет да и брякнет что-нибудь. Поморский: «Это язык, который без оговорок едва ли возможно назвать русским». Не знаю, как с ним спорить, могу лишь повторить, что это не так.

Данута Улицкая, автор неопубликованного перевода «Котлована», четко говорит об абсурде, мол, Платонов – не абсурд, а гротеск, и сразу после недоумевает по поводу фразы Платонова «Опять, – ответил Козлов своим бледным голосом ребенка». Но цитата звучит неверно: «Znowu, odpowiedział Kozłowi, blednym głosem dziecka». Из нее выпало «своим», местоимение под ударением; в польское предложение его не получится вставить, не меняя порядка слов. Не понимаю, как она не слышит, что это «своим» делает фразу осмысленной, – то есть не улавливает структуру речи фактически. Зато она настаивает на том, что Платонов пишет на русском, причем очень точном.

Агата Белик-Робсон избирает «наивную перспективу», отбрасывая контексты; она рассуждает о христианской гностике, избегая слова «православие», словно не в Воронеже родился Платонов, а в каких-нибудь Вадовицах. И она популярное место о прибывшем к Вошеву сухом листе цитирует в неудачном переводе и трактует его неверно (неважно как), поскольку наивно отбросила контексты (Поморский ее поправляет). Патриарх хорош тем, что сам признался в отсутствии у него инструментов для разговора о «Котловане» (но разговор продолжил). Дискутирующие профессора верят, что у них инструменты есть, не замечая, что пилят сук фонендоскопом, – и либо уже всем вернуться ко множественности интерпретаций, либо поискать-таки альтернативу.

У меня тоже нет особых средств, кроме настроек на вибрацию. Текст – не копия (в смысле модного предположения, что всякий оригинал есть перевод с божественного), но оригинал в том смысле, что каждый артефакт для работы с «иными» силами – оригинален (а в этом смысле оригинален и любой перевод). Потому текст способен ретранслировать и в переводе, потому и «Котлован», вряд ли имеющий переводы, которые можно считать адекватными, эквивалентными, тирьямпампационными, любо-дорог иностранному сердцу (проза в переводе теряет не более тридцати процентов, а поэзия может потерять всё – слышал несколько раз, не знаю, кто говорил, но кажется вполне достоверным). Потому и рассказы Шульца чтут в самых разных культурах, а не из-за того, что его показательно пристрелил унтер-офицер SS на улице еще польского Дрогобыча. Однако оригинальный текст также является переводом в том смысле, что он выхватывает кусок другого (иного) мира, который в нем, в тексте, трансформируется так, как оригинал трансформируется в перевод (перекодируется и транспонируется, сказал бы Тороп). Этот кусок, чтобы быть «выхваченным», обязан обладать «геометрией» (можно выхватить из супа картофелину или курью ногу, но кусок символической манной каши можно только вышмякнуть).

16. Башни ПБЗ

Когда в связи со своими переломами колена я лежал в Склифосовского, нас было четверо постояльцев в палате на шестерых, еще двое периодически менялись. Краткая больничная дружба возникла между нами, а после мы даже сходили в казино. Однажды к нам на передержку положили мужика в костюме с обеими загипсованными голеньями – он только-только пришел к любовнице, когда явился муж: пришлось сигать из окна. На стене над кроватями были кнопки вызова, под ними по трафарету сделаны надписи, по разным трафаретам, моя надпись была «сестрА», не хватало лишь восклицательного знака. Когда начинало темнеть, я выбирался на костылях в конец коридора и с десятого этажа смотрел, как зажигали фонари – на Садовом, внутри Садового, на Сретенке, у Красных ворот, еще где-то. Помню, та копеечная несвобода – из-за гипса, процедур, костылей – ощущалась, по причине этих бегущих огней, как нечто давящее. Напротив меня на Сухаревской стоял известный дом Наркомтяжпрома, его строили в середине тридцатых по проекту Реммеле, а перестраивал Булгаков. Бежавший от нацистов и расстрелянный коммунистами Ганс Реммеле неизвестен немецкому поиску, скорее всего, его звали Рёммеле (швабская школа функционализма) или Леммле (баварские проектанты соцжилья), фамилию искажил он сам или его наниматели. Дом не понравился заказчику, и второй архитектор задекорировал его чистый супрематизм, по-своему очень чисто, цитатно, будто предчувствуя постмодерн. В

доме до ареста жил тот мой дед, которого я не помню, с бабушкой, которую я никогда не видел. Папа ходил в школу в соседний переулок. Позже все они оказались на Пресне, где жила мама. В маминной коммуналке в одной из комнат жил алкоголик, и в папиной тоже, только мамин был безвредным, а папин – злыдень. Если бы не огни, я мог бы размышлять обо всем этом, опираясь на костыли и глядя на вечернюю Москву, но – нет.

Жизнь на земле не вызывает доверия, что давно просекли продюсеры российских детективных сериалов. Действие там разворачивается в декорациях нереальности (офисы, квартиры, отделения полиции, морги), но это не победа художника над форматом, как утверждал один кинокритик: россияне (и не россияне) не знают, где они живут (ср. с т.н. магическим реализмом латиноамериканских писателей в 50–60-е годы). Шекли актуален; возможно, рептилоиды на Земле не бледнеют при упоминании Арктура или Альдебарана, но [реальную] суть происходящего на одной из внутренних границ бывшей империи он предсказал еще в рассказе «Watchbird» (1953, «Страж-птица» в навязчиво-дидактичном переводе): группа террористов с помощью набора дронов с искусственным интеллектом может угрожать любому человеку в любом государстве.

Век назад футуристы сообразили, символисты тоже осознали. Одни пытались это «неизвестно где» гармонизировать, другие – огрубить. Можно ли сейчас стать футуристом или акмеистом? Так называемое «зло» пожирает само себя, само по себе никакое «добро» не в состоянии с ним справиться (разве что специальное добро, куда самопожирание зла заложено опцией). Противостояние распадающихся цивилизаций пассионарным варварам, противоборства империй и архаичных деспотий с фашизмами нового типа. Мы здесь не восстанавливали никакой независимости, не обретали – нас попросту дважды отпустили; тогдашнее «отпускание» возводится «независимыми» странами в ранг триумфа, а сейчас попробуй Латгалия или Силезия захотеть быть отпущенными? Торжествует гомеостазис: он, скорее всего, и может быть приравнен к самой сути «существования», но что именно берет в данном периоде существования верх – «добро» или «зло», то это как посмотреть. Вибрации, доносимые текстами – крики, доносящиеся из-за лет или световых лет, что не ново, об этом достаточно много написано. Движение волн внутри гомеостаза не дает им смолкнуть; впрочем, возможно, там все уже замолчали, одни голоса всё идут...