

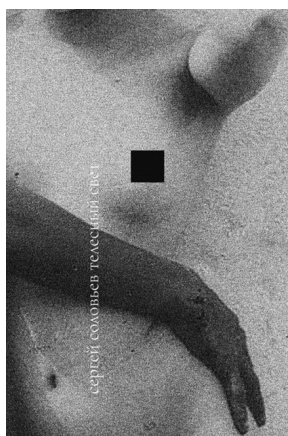
Триест как палимпсест, или Корабль никогда не придет

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_294

Соловьёв С. Телесный свет.

Frankfurt a/M.: Esterum Publishing, 2025. — 264 с.

«Вся жизнь — метонимия» (с. 188) — эта полустрока Сергея Соловьёва могла бы стать эпиграфом ко всему его творчеству. Его поэзия и проза — это постоянная борьба с языком, который отказывается называть, и с памятью, которая больше не хранит, а только роняет обрывки. Здесь нет цельных историй — есть ритуалы без веры, предметы без функции, слова, которые застывают на полпути между звуком и смыслом.



Сергей Соловьёв — писатель, для которого язык есть одновременно рана и бальзам. Его тексты — не повествования, а топографии внутреннего изгнания, где тело становится последней картой утраченных территорий. Поэт-метареалист родом из Киева, переводчик Джойса, представитель «интенсивного письма» (по классификации критика А. Уланова), он двадцать лет прожил в Мюнхене, но настоящей его родиной остается Индия — не страна, а состояние сознания.

Его главная книга, роман «Улыбка Шакти» (2022), — это, по словам аннотации, «Одиссея письма, плывущая туда, где сторонятся слов». Роман без ядра, любовь без объекта, Индия без ориентализма: здесь «сложная интеллектуальная оптика» сочетается с детской открытостью, а метафоры не украшают, а расшатывают реальность.

В новой книге «Телесный свет» Соловьёв доводит свою поэтику до предела: если раньше текст вбирал читателя в себя, то теперь он разъедает читателя, как незаживающий герпес на верхней губе (с. 87).

Индия в стихах и прозе этой книги — топография внутреннего изгнания, где «благодать» стерта, а «легион каллиграфов» покрывает тела «кровавыми письмами» (с. 186). Ритуалы (сожжение, шепот слону, торг рыбой) лишены трансцендентности — они просто случаются, как случайно наступили на улитку. Язык здесь протоколирует исчезновение: «речевое счастье» оказывается следом на снегу, который уже тает: «и это было похоже на танцующий иероглиф / двух журавлей на снегу, которые были нами, / а потом только снег, следы...» (с. 190). Остается только свет фонаря над водой — сигнал без адресата, жест без жестикулирующего.

Десять частей новой книги — десять способов *потерять себя*. «Телесный свет» — не сборник и не отчет, а палимпсест, где слои памяти (Крым, Мюнхен, Триест) проступают сквозь эротику и боль. «Несколько слов перед книгой» — предисловие-манифест, где автор говорит, как с каждым годом все больше хоронит себя в написанных эротических фрагментах. Погребение под письмом, воспоминания только в паузах между строками и событиями. «Южная школа» — цикл стихов, где эротика превращается в археологию жеста («фаллос взовьется, как линь из лимана», с. 21). «Покровы наготы» — проза о близости как взаимном заражении:

двое, «мокрые, в ознобе», лежат под ватными одеялами, а их кашель сливается со «скрипом кровати» (с. 42). «Любовь, черновики» — стихи о «невыраженном нарративе / мира» (с. 87), где герой «переминался с мужского на женское, как из сна / выпростанный наполовину». «Ее имена» — строки-воспоминания, рассыпающиеся, «как порванные письма»; здесь женщина — «осьминог», а мужчина — «скарабей, катящий ее вниз головой» (с. 101) «Amort» — ключевой раздел: проза о языке как теле, которое можно надеть или сбросить. «Адамов мост» — история невозможной любви, где партнеры «сместились в детскую» из «чувства самосохранения» (с. 144). «Улыбка Шакти» — сжатая до нескольких страниц версия прежнего романа, но теперь о предельном несчастье, а не о предельном счастье. «Джойс, Нора» — вероятно, второй ключевой раздел, Триест как город-призрак, где литература не пишется, а случается. Наконец, «Послесловие» — дневник, где автор ставит рядом Верещагина, замерзающего в Гималаях, и Арто, занятого поисками «своего бытия, как мертвец среди живых» (с. 253). Десять способов сказать до свидания прежним языковым привычкам.

Эта проза и поэзия — не о любви, а о возвращении в то состояние, где тела еще не знают, что станут чужими, но уже обречены на это. Соловьёв выплетает личные драмы (Крым, СССР) в интернациональный фон (Мюнхен, Индия, Триест). Некогда Сонтаг говорила о «болезни как метафоре», где только тело не лжет, а язык напропалую лжет, — но у Соловьёва и тело лжет самым страшным образом: оно притворяется домом, тогда как на самом деле — лишь временный лагерь, разбитый на пути к неизбежному расставанию.

Женщина в новой книге Соловьёва — не персонаж, а явление, мираж, возникающий на стыке времен и кровей. Ее тело — палимпсест, на котором проступают черты всех тех, кто был до нее: цыганских ворожек, библейских ликов, лесных мавок. Она не принадлежит себе, как и рассказчик не принадлежит себе; оба — лишь проводники чего-то большего, древнего, что использует их тела как временные сосуды.

Близость его и ее — не соединение, а распад: попытка вернуться в то мифическое одно на двоих, которое уже невозможно. Даже их расставания — не конец, а часть ритуала, бесконечного цикла встреч и разлук, — потому что тело помнит то, чего ум принять не может. Здесь нет счастья — только хворь счастья, болезненная память о чем-то, что было до них и что они бессильны восстановить.

Читаем книгу с начала до конца. В «Южной школе» секс — ритуал без трансценденции: «лавр и амбру втираешь в ключицы» (с. 21), но финал предсказуем — «ах, как он валится тупо, как боров». В «Покровах наготы» близость — это взаимное зондирование: двое с резиновыми шлангами во рту лежат в поликлинике, разделенные «неплотно задержанной занавеской» (с. 42). Даже в самых откровенных сценах («Адамов мост») эротизм — лишь «речевое счастье» (выражение, четырежды повторенное во всей книге), обреченное таять, «как след на снегу». Беззвучность. Отчаяние. «Нет путей просветления. Один рис сеет, другой левитирует, третий книгу пишет — а на деле никто никуда не движется» (с. 257).

Но именно в этой безнадежности — ее красота. Как говорила Сонтаг, вместо герменевтики нам нужна эротика искусства, потому что искусство всегда не о чем-то, а вместо чего-то. Так и тексты Соловьёва — не истории, а их заместители: «Стоит шелковица, тут мира, и на листьях ее шелкопряды семят на месте, окукливаясь, и дети на ветвях сидят с черной записью на губах» (с. 54).

Соловьёвское предисловие — странное, почти невозможное существо: одновременно дневник литературного признания (начиная с благословения Андрея Вознесенского в 1981 году) с размытыми датами и сборник поэтических манифестов, романтическая исповедь и холодный эксперимент с чужими текстами. Оно

балансирует на грани между сентиментальностью и цинизмом, между жестом влюбленного юноши, вырезающего крест на собственном теле, и жестом усталого литератора, перелагающего чужие эротические письма в нерегулярные стихи.

Героиня прозы «Amort» говорит на языках, которые заглушены отсутствием собеседника — на греческом, выпавшем из уст как перезревший плод, на немецком, который шепчет *Libst Du?* в пустоту, где нет никого, только эхо собственного голоса, разбитого о зеркала. Ее речь — это жест, не нуждающийся в переводе: пальцы, скользящие по янтарю с застывшими мушками, губы, прикусывающие воздух перед словом *seashore*, будто пробуя его на вкус. Язык для нее — не способ общения, знающий первое, второе и третье лицо, а *тело*: его можно надеть, как платье из опавших листьев, или сбросить, как маску после карнавала. Она играет в служанку, в королеву, в себя, растущую вспять, — но кто здесь актриса, а кто роль?

«Фотография, где она в русском цветочном платке. Палевом, из-под которого выбилась прядь ее русых волос, жиденьких, полевых. Вьются белочки ДНК, двойные спирали их вокруг невидимого ствола» (с. 119). Фотография — это застывший вздох между жизнью и смертью. Вот она в русском платке; вот Питер с ртом, втягивающим воду из несуществующей ладони; вот гиббоны на ветке, их руки длиннее тел, их взгляды — коридоры, ведущие в никуда. Кадры лгут, даже когда правдивы: они вырывают миг из потока и делают его вечным, но вечность — это всего лишь остановленное время. Ее лицо на снимках меняется: то беличье, то лисье, то пустое, как маска, которую надевают, чтобы скрыть, что под ней ничего нет.

Любовь здесь — это дистанция в семьдесят сантиметров, «расстояние... неагрессивное между говорящими головами» (с. 119). Они касаются друг друга, но не пересекаются: он входит в нее, как вода в песок, она прижимается к нему, будто ее отнимают. Их близость — это жест, лишенный смысла, как письма крабов, движущихся «ивритом», то влево, то вправо. Они говорят, но слова падают в колодезь без дна; они смотрят друг на друга, но видят только отражения — свои или чужие, уже не разобрать.

Итак, тело в новой книге Соловьева — это текст, который можно читать, но нельзя понять. Ее руки — «худенькие, выносливые» (с. 123), его ладони — «большие, несуетные», но чьи они на самом деле? Она лежит на полу, слушая «Одиссею», и ветер играет занавеской, как смычком; он сравнивает ее с морским коньком, «в раю заблудившимся». Их тела — это метафоры, которые никогда не сходятся в одну точку. Даже в сексе они остаются разделенными: он входит в нее, но она чувствует другого; они сливаются, но это иллюзия, как два лица на полу — одно вверх, другое вниз. Система первого, второго и третьего лица разрушена, остались только направления, нет дорог смысла.

Смерть здесь — не конец, а еще один язык, на котором говорят вещи. Янтарь с мушками, маски на полу, «зимние дни-альбиносы с мутно-серыми лунками глаз» (с. 127) — все это шепчет об утрате, которая уже случилась, но еще не осознана. Она надевает венецианскую маску, и смерть «ткнулась в меня своим мануфактурным личиком» (с. 133). Они играют в жизнь, как дети обрывают крылья мухам, но игра — это единственное, что у них есть. В конце концов, все королевство — в их руках, но королевство это пусто, как зеркало, в которое она прислоняется затылком, закрывая глаза.

А в прозе о Норе и Джеймсе героиня лежит на кровати, обнаженная и неосязаемая, как метафора, которая ускользает в момент произнесения. Ее губы, ладони, бедра — не детали, а пунктуация в предложении, которое он никак не может закончить. Между ними — не дистанция, а сам город, его пустые окна, его ненаступающее завтра. Ее тело — это карта Триеста, по которой он блуждает, теряя себя в узких улочках ее кожи, в ароматах, напоминающих дачный сад из детства. Но

чем ближе он подходит к ней, тем яснее она понимает: она — не объект желания Джеймса Джойса, а его язык, его способ говорить с миром, который давно перестал отвечать (чему-либо).

Триест — не город, а состояние сознания, размытое, как горизонт, который одновременно влечет и обманывает. Рильке и Джойс, эти два призрака европейского модерна, оказываются не столько жителями, сколько проекциями, отброшенными на стены замка-города, где история давно перестала быть хронологией и превратилась в сновидение. Их присутствие — не факт, а жест, как морось за окном: кажется, вот-вот прояснится, но пелена лишь сгущается, оставляя нас в подвешенном состоянии между памятью и забвением. Триест — это место, где литература не пишется, а случается, как случайный взгляд через плечо, который вдруг становится судьбой.

В стихах и прозаических эпизодах Сергея Соловьёва поэтому есть что-то от разобранного механизма, где каждая деталь — живая, но неясно, как они соединяются. «Какой-то свет ее изводит, мятый / внутри. Крылатый, может быть?» (с. 93) Свет здесь не освещает, а мучает, как невыносимая ясность. Он не снаружи, а вмятый внутрь, как записка, которую долго носили в кармане. Зима, сердце, лапа — все это осколки единого переживания, которое нельзя собрать в целое.

Чувства здесь — не диалог, а параллельное блуждание. «Взрослая девочка-невидимка / сидит в уголке мира, / как в детской комнате» (с. 96). Она не прячется — она невидима по природе, как душа, которую никто не замечает. Она играет с миром, как с куклами: «берет гору, воздух, рыбу» (с. 96). События — это взрослые, которые не понимают ее.

И тут же: «И ум — сума. / И тихие глаза — большие, бедные» (с. 93). Ум — не разум, а безумие, но не буйное, а тихое, как снег, который «в крови». Глаза — не для зрения, а для жалости. А потом — петли. Может, от обуви, может, от веревки. Может, просто узор на снегу.