

Язык свидетельства, язык катастрофы

Шимон Зандбанк

«От ужаса пустоты»:

О РАЗРУШЕНИИ МИМЕЗИСА В ПОЭЗИИ ПАГИСА¹

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_311

От ужаса пустоты
я устремляюсь
в пустоту

*Дан Пагис. Ветер
переменных направлений²*

С одной стороны — белые раковины, мрамор, тишина, красота; с другой — черные лодки, бурное море, рождение и смерть. Этот контраст между эстетикой и жизнью появляется в стихотворении, которое Дан Пагис написал, будучи двадцатилетним:

Белые раковины молчания, и море
в своем первозданном безумстве, в сине-зеленой бездне
покидает их мрамор легчайший и забывает их красоту
в уродливых мертвых водорослях на песке,
в бесцельном блуждании чаек,
в разбеге черных, тяжело пляшущих лодок.

И только они одни, немые
в царстве бури,
в пене смыкают свои холодные руки.

(С. 11)

-
- 1 Перевод выполнен по изданию: Дан Пагис: мехакерим ветеудот / беарихат Ханан Хевер [Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера]. Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 11—20.
 - 2 *Пагис Д.* Коль га-ширим [Все стихотворения]. Иерусалим: Га-кибуц га-мейухад ве-Мосад Бялик, 1991. С. 183. Здесь и ниже ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

Впоследствии противоречие между водоротом жизни и молчанием искусства станет определяющим для всей поэзии Пагиса. Молчание, однако, свойственно искусству пластическому, не словесному. Поэзия не молчит, она говорит. И когда она говорит, к белизне и холоду прибавляется элемент, обязательный для речи: создание знаков. В другом стихотворении из раннего сборника «Солнечные часы»³, «Чужеземные сады» (с. 45), начинающегося с призыва «петь о садах», эти белизна и холод дополнены образами зеркала, отражения и стекла. Сады, которые поэт должен воспеть, «выросли в зеркале» и стоят как будто «в цветном отражении». Иначе говоря, они что-то выражают, обозначают. Здесь обнаруживает себя миметическое начало, которое необходимо поэзии, поскольку она состоит из слов; искусство абстрактное может обойтись и без него.

Это миметическое начало перебрасывает мост над упомянутым противоречием, сближает и примиряет черные лодки и белые раковины, жизнь и искусство. Мимезис позволяет жизни выразиться в искусстве. Элегантное описание их встречи Пагис дает в другом раннем тексте, «Ваза»:

Торопливый гордый поток
охвачен спокойным стеклом.
Стремнина, бегущая с гор,
свой образ находит в руке тишины.

Очистительный свет их обоих коснулся:
из лона стекла в сверкающем покое,
из памяти потока —
из их прозрачной души рождается радуга.

(С. 53)⁴

Здесь снова встают друг против друга два полюса — жизнь и искусство, стремительный поток и тишина. Но тишина здесь выразительна. Это тишина прозрачного стекла, тишина миметическая, тогда как поток — собственно поток жизни — становится теперь отдаленным воспоминанием, «памятью потока». И память, даже если она память потока, уступает объятию тишины. Изящная перестановка букв превращает тишину (*шекет*) в радугу (*кешет*). А радуга знаменует гармоническое сочетание потока и стекла, памяти жизни и ее отражения в произведении искусства, в стихотворении.

Дан Пагис (1930—1986), классик израильской поэзии, родился в городе Радауце (Южная Буковина, Румыния) в еврейской семье. После отъезда отца в Палестину и смерти матери в 1934 году остался на попечении деда и бабушки по материнской линии. Вместе с ними осенью 1941 года был депортирован в концлагерь на территории Транснистрии (часть Украины, находившаяся во время войны под румынским управлением), где пробыл до 1944-го. В 1947-м по приглашению отца переехал в Палестину. Жил в кибуцах Мерхавия и Гат. Учился в Иерусалимском университете, там же преподавал с 1962 года, в 1967-м получил докторскую степень по еврейской литературе. Опубликовал несколько монографий об ивритской поэзии Средневековья и Ренессанса. Стихи на иврите, освоенном только после эмиграции (родным языком Пагиса был немецкий), начал писать уже в конце 1940-х (первая публикация — в 1949-м). С 1959 по 1982 год выпустил пять поэтических книг. Шестая, «Последние стихи» (*Ширим ахароним*), издана посмертно, в 1987-м. — *Здесь и далее примеч. пер.*

3 Первая поэтическая книга Дана Пагиса (1959).

4 Перевод подстрочный.

Эта гармония рушится уже в следующем сборнике, «Поздний досуг», вышедшем в свет лишь на пять лет позже «Солнечных часов». Происходит это прежде всего потому, что сама суть миметического проекта становится проблематичной, но главная причина в том, что события, на первый взгляд вычеркнутые из памяти, снова в нее врываются, обретают силу и вдребезги разбивают иллюзию «сверкающего покоя». Стрелка солнечных часов поворачивается назад, к прошлому, как будто уже забытому:

Тень моя, стрелка на циферблате песчаном, медленно
клонится в другую сторону,
назад, назад. Никогда я не думал,
что стершееся из памяти вернется, чтобы встретить меня.

(«До освобождения», с. 116)

Возвращаются вещи настолько ужасные, что память, не будучи способной их вместить, разрушается, а вместе с нею утрачивает целостность и само вспоминающее сознание:

Меня уже нет
— я был далеким летом — и в тот миг,
когда увижу другой свет, я буду
тем, кем буду. Я уже не помню.

(С. 120)

Другой свет, исходящий из прошлого, — свет нестерпимый. То, что было стерто из памяти и вернулось, теперь бьет по глазам, ослепляет. В стихотворении «Листая альбом» ряд идилических фотографий, на которых субъект представлен как бы движущимся во времени — младенчество, школа, женщины, солидная зрелость, — обрывается вспышкой света и темнотой:

<...> и [он] находит
в конце самого себя, ожидающего в зеркале:
слишком сильная вспышка
высвечивает его образ
и затемняет
стеклянные хрусталики глаз.

(С. 99)

Спокойное стекло, вместившее в себя память потока и в единстве с нею породившее стихотворение, замутняется и темнеет. Утрата памяти оборачивается утратой мимезиса. Отсюда (а особенно с книги «Метаморфоза»⁵) и далее поэзию Пагиса можно воспринимать как долгое противостояние образам невыносимой реальности в стихах.

Чтобы вникнуть в суть этого противостояния, вернемся на шаг назад, к отмеченной ранее проблеме, которая всегда, исключая, может быть, период «Вазы», оставалась для Пагиса неразрешимой, — к проблеме миметической репрезентации реальности в целом (не только ужасающей реальности про-

5 Третья книга стихов Пагиса (1970).

шлого). Ниже я постараюсь показать, какой путь проходит пагисовская мысль, начиная с затруднений в трактовке мимезиса как такового и заканчивая полным крушением мимезиса, когда речь заходит о холокосте. Приношу извинения за систематизацию этой мысли, ни в коей мере не претендующей на систематичность, за пересказ в абстрактных терминах стихотворений, которые по определению богаче любого пересказа, а также за пренебрежение хронологической последовательностью их написания.

Начну с прозаического фрагмента «Искусство ограничения» из сборника «Последние стихи», опубликованного уже после смерти Пагиса:

Сначала он думает, что этот изобильный луг дает ему все, тысячи неожиданных возможностей. Затем понимает, что не может жить в таком беспорядке. И правда, стебли травы невысоки, они доходят ему лишь до коленей и даже только до щиколоток. Но все это — запутанный лабиринт: здесь нет пути, здесь — бесчисленные тропы: он волен обращаться ко всем ветрам, он потерян.

И он выбирает ограничение! Не луг, а маленький участок травы; не участок, а три стебля травы; не три, не один (здесь кажется ему, что он подходит к сути), даже не один-единственный стебель, а изображение стебля. Вот в чем суть.

Только в конце, когда он повесил это изображение на стену, то увидел, что оно заключает в себе весь луг целиком и целиком же его отрицает (с. 306).

Реальность, и в том числе идеальная реальность зеленого луга, страдает отсутствием порядка, она — лабиринт бесчисленных троп. В таком хаосе жить невозможно. Решение: ограничение — не луг, а участок травы, не участок, а три стебля, не три, а один — и последний шаг: не один стебель, а его изображение. Здесь, посредством синекдохи, совершается переход от вещи к ее миметическому образу. Но здесь и самое важное: изображение «заключает в себе весь луг целиком и целиком же его отрицает». Отправной точкой мимезиса в пагисовском варианте оказывается бегство из беспорядка, чувство потерянности, источник которого — многообразие мира и его пугающая безграничность. Поэт реагирует на беспорядок ограничением, установлением предела и в конечном счете скачком от действительности к ее пародийному подобию. При этом он отказывается от изобилия вещей, от их доступности, от присущей им свободы. Стебель, вписанный в раму картины, защищен от любого ненастья, он не может погибнуть, однако жить он тоже не может. Он все в себе заключает и все подвергает отрицанию. В другом позднем тексте, «Классик» (с. 304), разнообразие деревьев в лесу сокращается до «леса в чистом виде», где парадоксальным образом отсутствуют отдельные деревья. Это синекдоха, обратная предыдущей: там стебель вместо луга, *pars pro toto*, а здесь лес вместо деревьев, *totus pro parte*. Подобно тому, как часть отрицает целое, так и целое уничтожает часть: этот «цельный и совершенный» лес «не сдвинется с места, не умрет и не будет живым».

Ограничение и упрощение, обязательные для мимезиса, придают ему изначально ущербный характер — образно говоря, мумифицируют, отрубая голову и извлекают душу через нос. Более того, реальность, подвергнутая ограничению, ослабленная, а по сути, умерщвленная, угрожает свести к нулю всякое миметическое усилие. Так — в прозаическом фрагменте «Плач по стилисту»: погоня за точным словом, *mot juste*, которое, подобно кузнечнику, скачет у поэта между пальцами, все время от него ускользая, приводит к тому, что мир начинает мстить: «темное облако поднялось с горизонта — тысячи кузнечиков, саранча изголодавшихся слов. Они облепили его книги, его лицо, его

рот, а после себя оставили пустоту» (с. 259). Подобное несчастье постигает и шариковую ручку, когда она пытается зарисовать амплитуду дрожания пола в стихотворении «Домá» (с. 229). Дрожание переходит в катастрофу, дом разрушается, а ручка, чей миметический опыт оказался неудачным, продолжает сама по себе чертить свои наброски — не образ дома, который рухнул, и не строфу стихотворения⁶, а «генеральный план паучьего дома» — того самого, который, согласно Книге Иова, служит убежищем нечестивца.

Таким образом, на выходе из миметического туннеля мы встречаем пустоту в разных обликах: стебель, уничтожающий дуг, лес без деревьев, зияние, оставленное саранчой, «паучий дом». Но что отдаляет мимезис у Пагиса от мощи переполняющих его жутких реалий, так это то, что пустота — и в конце, и в начале туннеля. Иными словами, не только создания мимезиса, искусство и поэзия, но и сам его объект, внешний мир, оказываются не более чем оболочками пустоты. «Все мои направления понятны», — говорит летящий по кругу ветер в стихотворении «Ветер переменных направлений»:

от ужаса пустоты
я устремляюсь
в пустоту.

(С. 183)

Здесь субъект речи — ветер, что кружится и возвращается на свои круги, — мечтает

о вселенском покое
воздушного пузыря, что замкнут
в некоей стеклянной стене.

(С. 186)

Одна пустота грезит о другой пустоте, пустота динамическая — о пустоте статичной. Так и поэт от ужаса пустоты спасается в пустоте.

Эта тема неявным образом (не забудем, что Пагис — поэт изощренной маскировки) разыгрывается в двух стихотворениях. «Портрет» (с. 158) описывает неудачную попытку нарисовать портрет ребенка, «уловить линию его щек» (подразумевается, конечно, «линия жизни»⁷). Едва набросанные черты лица становятся морщинами, кожа под кистью синее, ребенок на картине превращается в старика, как Дориан Грей, и исчезает, «нет его». Однако внимательный взгляд заметит, что миметическим усилием не уничтожается то, что изначально было мертво. Ребенка «нет» с самой первой строки: таковы первые два слова стихотворения — «ребенка нет», — хитроумно спрятанные в более длинном предложении: «ребенок не сидит спокойно»⁸.

Искусно построено и программное стихотворение «Малая поэтика». Оно напоминает символистский манифест, в котором утверждается, что предель-

6 Дом и строфа на иврите обозначаются одним словом — *байт/бейт*; в упомянутом стихотворении Пагис актуализирует оба значения.

7 В стихотворении обыгрывается созвучие между *кав лехайяв* 'линия его щек' и *кав хайяв* 'линия его жизни'.

8 Ѓа-елед эйнenu йошев бименуха. Первые два слова этого предложения, взятые отдельно, означают: «ребенка нет» (ср. Быт. 37:30), что переключается с *эйнenu* 'нет его / он исчезает' в конце стихотворения.

ная полнота смысла может быть обретена лишь в молчании, по ту сторону слов, за пределами субъективного:

Тебе позволено писать все,
например, то и то.
Тебе позволены все буквы, какие найдутся,
все знаки, какие для них взрастишь.

Конечно, следует проверить:
этот голос — твой ли голос,
эти руки — твои ли руки.

Если да, замкни свой голос,
удержи свои руки и слушай
голос
пустого листа.

(С. 228)

На первый взгляд, требуется, чтобы пишущий стер отпечатки своих пальцев и растворился в музыке молчания — как у Малларме. По сути же, не только конец стихотворения, но и его начальная точка — это ничто. Ибо что значит «тебе позволено писать все, / например, то и то»? «Все» дано посредством ничто, через «то <и то>», от которого остается лишь пробел на бумаге. В конечном счете «пустой лист», завершающий стихотворение, — не что иное, как отклик на пустоту в начале. «Малая поэтика» начинается и заканчивается пустотой. «От ужаса пустоты я устремляюсь в пустоту».

Но кто из поэтов — кто из людей вообще — способен войти в пустоту и остаться в ней? Мы знаем, что дети и душевнобольные с их страхом пустоты, *horror vacui*, исписывают листы бумаги столь плотно, что не остается ни одного свободного сантиметра. И художник — как ему не ухватиться за фантастические постройки, созданные его воображением, чтобы заполнить ужасающую пустоту? Как «слушать голос пустого листа», то есть молчать? Как не держаться за строки стихотворения, чтобы не сгореть за гранью строки?

За гранью строки

Строки стихотворения, длинные, короткие: каждая связана с предначертанным ей финалом. За гранью строки мы летим в космическую даль, возвращаемся, зажигаемся на краю воздуха, сгораем и наполняем тьму, окружающую нас (с. 256).

Стоять лицом к лицу с этой тьмой, не прибегая ни к каким акробатическим трюкам, — вот «искусство, выше которого нет». Так — в блестящей прозаической миниатюре «Акробатика», завершающей сборник «Синонимы»⁹, последнюю книгу стихов, вышедшую при жизни Пагиса:

Первый удар барабана, и он — клубок воздуха, ноги и руки его — во все стороны, он закручивается, падает по длинной дуге, приземляется на кончик пальца. Очень красиво, но это мы уже видели.

9 Пятая поэтическая книга Пагиса (1982).

Второй удар барабана, и он — мяч, парящий между семью мячами, он бьет по ним и бьется об них, падает по длинной дуге, ловит все мячи собственным носом. Очень красиво, но это мы уже видели.

Вдруг, без всякого предварения, совершенно неожиданно ноги его встают на доски сцены, и над ногами — бедра, живот, грудь, плечи, шея, а выше — лицо, спокойно глядящее в темноту. Это искусство, выше которого нет (с. 264).

Спокойно повернуться лицом к темноте — несбыточный идеал, то, о чем Пагис мог только мечтать. Возможно, акробат на это способен. И может быть, это под силу Джорджо де Кирико, на картине которого перчатка «указывает вниз и дает нам понять — куда, куда» (с. 260)¹⁰. Но поэт — как устоять ему перед темнотой? Как выйти на уровень «искусства, выше которого нет»?

Ответ один: отказавшись от слов. Высочайший поэт — это поэт молчащий. В «Малой поэтике» мы читаем: «...например, то и то». Поэт, которому позволено писать «то и то», отказывается от слов, если вдобавок ему (не без иронии) позволено писать «все», «всеми буквами, что найдет». Отказом от слов завершаются самые известные и часто цитируемые стихи Пагиса о Катастрофе — «Европа, поздно» и «Написано карандашом в опечатанном вагоне». Оба они, без знаков препинания в конце, прорываются за рамки текста, как бы выталкивая ужас в пустое бессловесное пространство, расстилающееся «за гранью строки»:

не волнуйтесь так, мадам,
здесь этого никогда не случится,
вот увидите,
здесь никогда

(«Европа, поздно», с. 134)

Если увидите моего старшего сына
Каина сына Адама
скажите ему что я¹¹

(«Написано карандашом в опечатанном вагоне», с. 135)

Ясно, что отсутствие слов в обоих стихотворениях функционирует не иначе как в присутствии слов, в сочетании со словами до пробела. Сила молчания в конце этих текстов не в нем самом, а в том, что оно прерывает — иллюзии, предвещающие Катастрофу («здесь этого никогда не случится»), карандашную записку, предшествующую остановке дыхания, удушью («скажите ему что я»). Здесь — тот же, в принципе, уход от выразимости, что и (впрочем, не смешивать!) в двух текстах о животных — один из них ранний, другой — более поздний. Жираф в стихотворении с тем же названием из книги «Солнечные часы», явно отсылающем к «Фламинго» Рильке, поворачивается спиной к миру и «шагает плавно, как мачта, / плывущая к чудесным островам» (с. 43). «Слон» из сборника «Мозг»¹² легко скользит «за пределы слоновьей судьбы» (с. 194). Добавим сюда «Кресла» из того же сборника: они «не останавливаясь, плывут

10 Имеется в виду картина «Песнь любви», интерпретации которой посвящено стихотворение в прозе «Самоотверженность».

11 Пер. А. Бараша.

12 Четвертая поэтическая книга Пагиса (1975).

в бесконечность, на таинственное сафари» (с. 196). В сущности, все это — жираф, слон, кресла — удаляется, исчезая, в пустое пространство без слов. А замыкает этот ряд Венера Милосская, тоже из книги «Мозг»; подобно прочим «окаменелостям», она демонстрирует радикальный отказ от мира времени и материи:

Венец творения между окаменелостями —
Венера Милосская,
что вечно воздержана,
и руки ее — воздух.

(С. 195)

Что такое руки-воздух, как не точная параллель к пустому листу? Они так же черпают силу из сопresentствующей им полноты — из мраморного тела Венеры и из тех мраморных рук, которых нет, но которые должны быть — иначе говоря, из факта их отсечения, ампутации. Таково же молчание в «Написано карандашом...»: его сила исходит из голоса, только что звучавшего, и из его внешней утраты, то есть из удущья.

Таким образом, пустой лист метонимически связан с ампутацией и удущьем/удушением, с насилием и убийством. Эта метонимия (типа «следствие вместо причины») — единственный способ выражения того, что простые слова бессильны выразить. Это уникальный случай метонимии, выходящей за границы языка, отказывающейся от него, чтобы сказать то, что сам он не может сказать. Ужас, невыразимый словами, обретает выражение в уходе от слов:

замкни свой голос,
удержи свои руки и слушай
голос
пустого листа —

Слушать голос пустого листа и лететь в пустоту — обе формулы свидетельствуют об одном и том же: о выборе молчания. «От ужаса пустоты я устремляюсь в пустоту» означает: от непомерного ужаса я выбираю молчание. Добавим еще один пример — из поэмы «Следы»: по следам, покрывающим израненный земной шар, я бегу к «озеру, пустому, без отражений» (с. 146) — туда, где смогу «погрузиться в законы небесной грамматики» и «учить склонения, глаголы, имена молчания» (с. 144).

Начав с молчания раковин и не отклоняясь от него на протяжении всего разговора, мы вернулись к тому же молчанию, только уже в варианте пустого листа. Но все-таки пустой лист очень далек от белых раковин. Там молчание выступало антитезой бури, и там же тишина стеклянной вазы вбирала в себя неистовый поток, а из их соединения рождалось произведение искусства. Поток «нашел свой образ в руке тишины», жизнь удостоилась отобразиться в художественном творении и облечься в его форму. Все это рухнуло в ходе дальнейшей эволюции Пагиса. Пустой лист в конце его пути — не спокойствие рукотворной красоты, а замкнутые уста насмерть задохнувшегося в опечатанном вагоне.

Перевод с иврита Никиты Быстрова