

Иван Соколов
Поэт всегда арестован

ЭТЮД В ПЕЩЕРНЫХ ТОНАХ

Ivan Sokolov
The Poet Is Always under Arrest
A study in cavernous

там вальехо сезар
отворил сезам

А. С.

Сожжем последнюю сущность!

С. В.

Имя Клейтона Эшлемана (1935—2021) мало что говорит русскому читателю, хотя работа этого автора проходит красной и синей жилой через солнечное сплетение новейшей американской словесности. Автора десятков поэтических книг, нескольких сборников эссе и поражающих своим сочетанием амбиции со скрупулезностью переводческих проектов, Эшлемана признают и ценят и как писателя, и как литературного деятеля. С 1967 по 1973 год он выпускал журнал «Гусеница» («Caterpillar»), где печатались Зукофски, Брекидж, Данкен, а с 1981 по 2000-й — важнейший по своему вкладу в поэзию послевоенного авангарда журнал «Sulfur» (с названием, отсылающим и к сере, и — продолжая насекомую линию — к бабочке-желтушке), к работе в котором привлекались Элиот Уайнбергер, Майкл Палмер, Марджори Перлофф и другие. Большая часть его поэтических сборников вышла в двух издательствах, отмеченных, что любопытно, каким-то знаком *тёмной* анималистики — «Чёрный воробей» (издатель Боулза и Крили) и «Чёрная вдова» (где также печатаются книги Пьера Жориса, Джерома Ротенберга). На сегодня у Эшлемана трижды выходили тома избранных стихотворений (1986, 2008, 2015), о нем написана монография («Minding the Underworld: Clayton Eshleman and Late Postmodernism» Пола Кристенсена, 1991) и сборник статей («Clayton Eshleman: The Whole Art» под ред. Стюарта Кендалла, 2014), поэт отмечен многими наградами.

Уроженец и житель американского Среднего Запада (и носитель густого местного акцента), Эшлеман, однако, всегда ориентировался на транснациональные маршруты в построении своей биографии. Преодолев удушающее наследие консервативной среды (родной Индианаполис был типичным представителем и Библейского, и Ржавого поясов, со всеми тогдашними вытекающими, в плане что расовой сегрегации, что религиозного пуританства и культивации мачизма), в шестидесятых Эшлеман проводит важнейшее для его художественного развития время в Киото, Мехико и Лиме. Именно тогда начинается его полувековой роман с переводом двух цезарей Латинской Аме-

рики — Сесара Вальехо и Эме Сезера. Вчитываясь в «Человечьи стихи», Эшлеман разрабатывает интереснейшую доктрину «поэтического ученичества», и поэзию Вальехо он в итоге переведет целиком — неоднократно переписывая переводы с нуля (последняя на сегодня редакция — 2007 год, полное собрание стихотворений). К преступно отсутствующему на русском автору понятия «негритюд» он также возвращается неоднократно: полная, первая редакция «Soleil sou souuré» Сезера, вышедшая по-английски в исполнении Эшлемана в 2011-м, — это редчайший переводческий подвиг, где многие стихи могут поспорить с оригиналом. Добавим к этому имена других переведенных им поэтов — Антонена Арто, Владимира Голана, и плеяда интересов Эшлемана начнет складываться в темное созвездие узнаваемых и уникальных очертаний.

При всей своей вписанности в историю литературного процесса, поэзия Эшлемана действительно стоит особняком. Русский читатель быстро узнаёт в ней и диалог с жрецами сверхдействительности (хотя и не менее полемичный, чем у Вальехо и Сезера), и более глубокую преданность гностической, визионерской, околороулианской традиции — от пророка Блейка до проклятого Рембо и далее, несколько по касательной задевая авторов, традиционно представляемых в России «Митиным журналом». Отчасти неудивительно, что соматически, своим вокабуляром эти стихи так естественно ложатся на русское ухо, привычное и к фантазмам Елены Шварц, и к ереси Александра Миронова. Интонационно и, если угодно, самим маршрутом своего поиска Эшлеман во многом сродни взрывному, террористическому эросу, хорошо знакомому нам по поэзии Владимира Эрля и творчеству Александра Скидана (в особенности начала девяностых). Действительно, разногласия с доксой — краеугольный камень русского канона в диапазоне от Аввакума до Пушкина, не говоря уже о Достоевском. В связи с последним, кстати, примечательно, что одной из тех книг, что, по признанию самого автора, переформатировали его поэтику в начале семидесятых, был труд Бахтина о Рабле.

Однако при более тонкой настройке читательского аппарата эта иллюзия узнавания улетучивается. Единственная на сегодняшний день публикация Клейтона Эшлемана на русском — в переводе, что характерно, Василия Кондратьева в 31-м номере «Митина журнала» — прописывает его в прихотливом плетении стилей журнала «О’БЛиК», но это соседство (Кларк Кулидж, Карла Гарриман) более чем произвольно: поэт явно стоит наособицу, задавая как бы совсем другие вопросы как бы совсем другому читателю [О’БЛиК 1990]. В американском контексте Эшлеман во многом одиночка. В шестидесятых его ассоциировали со школой «глубинного образа» (*deep image*), во многом придуманной Джеромом Ротенбергом, так сказать, «на случай» и предполагавшей дистанцию от наличных поэтических методов, что у битников, что у фростовцев: освоение действительности через воображение-как-самоанализ. Концепция была красивая и предполагала довольно подрывную, вихревую практику — но как-то растворилась в никуда. Сегодня, впрочем, к ней можно было бы вернуться, учитывая, что теперь у нас есть *deep space images* — изображения глубокого космоса («края Ночи»), самых дальних из доступных Хаббл улоков Вселенной, которыми иллюстрирована (и в чем-то от них отталкивается) прошлогодняя книга стихов Ротенберга «The Mystery of False Attachments». Это по-своему интересная параллель к «путешествию к центру Земли», как можно было бы охарактеризовать поэзию Эшлемана, — не зря в одном стихотворении он берет орудие, которым наш внутренний океан льда разбивал ве-

ликий пражец, и выбрасывает его во взвездное пространство: «В открытом космосе вращается Кафкин топор» [Eshleman 1994: 127]¹.

Более устойчиво Эшлемана связывают с постколониальной «этнопоэтикой», в которую и тот же Ротенберг, и любимый «нашей» Никой Скандиакой Арманд Швернер действительно внесли огромный вклад: Швернер в своих «переводах» переосмыслил поэзию шумерских табличек, а Ротенберг работал не только с каббалой, но и с фольклором индейцев навахо и даже прожил некоторое время в резервации племени сенека. Не меньше для направления, обращаемого к мировому народному, этническому творчеству как ресурсу по-настоящему авангардного обновления языка, сделал и Эшлеман — поэт, не только штудирующий на протяжении многих лет самые разные мифологические системы, но и десятилетиями исследовавший первобытное воображение в европейской пещерной живописи. Взаимосвязь поэзии с визуальным искусством вообще занимает огромное место в творчестве Эшлемана — так, в 2007 году у него вышел целый том «Обоюдная возгонка» с избранными стихами, обращаемыми к живописи и пластике, от африканской скульптуры до Джоан Митчелл, включая триптих в стихах и прозе «Парадиз алхимических ласк», написанный двумя годами ранее как исследование босховского «Сада земных наслаждений». Наскальную живопись Эшлеман исследует и в стихах, и в прозе с 1974 года (с 1981 по 2008-й они с женой даже водили экскурсии по Ласко и другим пещерам). Кондратьев с восхищением вспоминает об одном эпизоде во время визита Эшлемана в СССР в 1989-м: «Ленинградский профессор археологии был крайне удивлен, узнав в своем собеседнике поэта» [О'БЛиК 1990]. Итогом многолетних изысканий становится книга стихов и прозы 2003 года «Детонация можжевельника: воображение верхнего палеолита и устройство подземного мира» — фантастический сборник, который окончательно закрепляет за Эшлеманом уникальный статус поэта-исследователя. Действительно, близость его стихов творчеству Ротенберга, Жориса и других «этнопоэтов» хорошо заметна — их общность вписывается во «вторую», паундовскую (а не элиотовскую) традицию американской поэзии и непосредственно выходит из *темного* центра двадцатого века — «Черной горы», важнейшей после Паунда художественной интервенции на территорию до-модерна (вспомним и визит Олсона, «археолога утра», в Юкатан, и буддизм Крили, и захватывающее, надмирное шаманство Данкена). «Черногорцами» эзотерическое наполнение литературной жизни (задолго до нью-эйджа!) далеко не исчерпывалось: оккультизм Джека Спайсера, разрабатывавшего агамбеноподобную теорию «поэзии, диктуемой свыше», явно оказал огромное влияние на Эшлемана. Это действительно та линия поисков, которая позднее вберет в себя и демиургический джаз Натаниэля Макки, и рассечение крови-и-почвы магическими шибболетами языка у Ариэля Резникоффа. Но даже несмотря на узнаваемую амальгаму философий в роднящей «этнопоэтических» авторов установке на переосмысление доязыкового творчества, на анализ первознаков, возникающих на самой границе грамматики, и на внимание к культурам «периферии», Эшлеман все же выделяется на этом фоне конкретным набором эстетик, с которыми он ведет диалог, — этим диффузным соединением англосаксонского конструкторства с идиосинক্রазиями латиноамериканского сюрреализма.

1 В дальнейшем ссылки на эту книгу приводятся в тексте с указанием страницы в круглых скобках.

Возможно, вместо «этнопоэтики» в случае этого автора — особенно в разговоре о его книге 1994 года «Под земным арестом» — стоило бы говорить о «геопоэтике», и в смысле трансконтинентальных смещений в его поэтической биографии (Япония, Мексика, Перу, Франция, Мичиган), и по отношению к той модели глобальной солидарности, которую предлагает эта книга, где погружающийся в подземную стихию лирический голос захлебывается в волнах насилия, стекающегося нему со всего мира — от Югославии (одно из непереверденных стихотворений начинается так: «Я просыпаюсь в 5 утра от сербского штыка / во влагилице мусульманки» (44)) до резни в Сальвадоре и бесчеловечной кампании США в Персидском заливе:

Глубине соития
предел положен сиреной:
планета в огне! —
шквал новостей,
хлещет из всех гидрантов.

Огненная вода. Ацтекское
превращение: из паха
вырвано солнце.
Словно кончило
сердце мое ненадолго:

крови цветов
в сливках (109)².

Каламбурное название книги (и ее центрального стихотворения (63)) с трудом поддается переводу. Замена «домашнего ареста» на земной / подземный в моем переводе передана не без потерь, но простор для работы переводчика оригинальное заглавие «Under World Arrest» (по модели выражения *under house arrest* — «под домашним арестом») действительно оставляет внушительный. Учитывая другие контексты слова *arrest* (*cardiac arrest* — «остановка сердца», *arrested development* — «задержка в развитии»), тут могла бы быть и «Остановка тектонических плит», и «Планетарный паралич», а разглядев превращенное отступом слово *Underworld* («подземное царство»), можно получить и «Вы задержаны по велению Преисподней». Исходя из внутренней формы третьего слова, настаивающей на приведении в состояние покоя (*ar>rest*), можно было бы и вообще предложить русскоязычный каламбур — «Замирание». Особая острота звучания в «земном аресте» Эшлемана достигается грамматической амбивалентностью: под арестом и сам говорящий, и вся планета, а мироздание не отличить от Преисподней. В каком-то смысле это, конечно, «В плену у ада», с, быть может, несколько чересчур отчетливой отсылкой к Рембо — хотя при таком переводе был бы велик риск угодить в силки монотонности и «зарифмоваться» с заглавием более ранней книги поэта «Аид в марганце» (меня, впрочем, всегда тянуло перевести «Hades in Manganese» как «Гадес по-марганцовски»).

В этом заглавии, каленым железом прожигающем все стихотворения книги, перед нами древнейшая эстетическая диалектика: плененные Прекрас-

2 Перевод здесь и далее мой, за исключением особо отмеченных случаев. — И. С.

ным (или даже — Возвышенным), мы не в силах отвести от него взгляд и освободиться можем только через слово. Однако — одновременно с мистическим трансом — посаженного под вывернутый наизнанку «домашний арест» художника обуревают и реальный, слишком реальный *unheimlich*: жуткое копошится смердящим жуком в земной грязи и отгрызает крылышки у сандалий, не давая взлететь — освободиться можно только через анализ и синтез, либо взлетая вопреки черной энергии страдания, либо ею же и подпитываясь. Поэтому «земной арест» Эшлемана — это пребывание творческого сознания под стражей у бытия, у всей планеты, прекрасной, но и ужасной, когда — как в допельгангере заглавного стихотворения, «Под гнидным арестом» («Under Louse Arrest» (46)), — Земля сжимается в художника мудошашую вошь.

Фигуральность планетарного заточения представляется особенно важной: тем Эшлеман и отличается от ситуации, скажем, Василия Филиппова, который в буквальном смысле был вынужден следовать максиме старшего товарища и «не выходить из комнаты». У Эшлемана поэт из узилища выйти может, но его работа по проведению УЗИ-анализа этического тела человечества в том и заключается, чтобы самовольно сесть под замок, посадить свое воображение за решетку, тем самым (как мы помним еще из Пушкина) парадоксально его высвобождая.

Для исследователя Ласко, как мы понимаем, поэт — узник еще и подземного царства, Аида, в котором тысячелетние наслоения человеческой истории (с ее реальным насилием) соединяются — в изобразительном, миметическом акте — с мифологическими представлениями о Преисподней (и о муках, переживаемых в сверхреальности). Подземные лабиринты, заполненные архаическим искусством, — тот локус Шлимана—Эшлемана, где древнее пронзает настоящее. Сидя на цепи в (платоновской, конечно) пещере, поэт-раб (а мы бы сказали: «марсианин в застенках Генштаба») шарит в потемках и чужой, и своей души, пока не наткнется на накаляканное марганцевым мелким солнце с перерезанным горлом — тень Ра, переживающего очередную ночь в желудке крокодила.

Впрочем, этими конспективно набросанными ассоциациями глубокое значение «под/земного ареста» не исчерпывается для читателя, знакомого с творчеством Сесара Вальехо. Можно было бы вспомнить и о его «Теллурическом и магнетическом» («Человечьи стихи» [Vallejo 2007: 417]), растущем откуда-то из той же бездны, что и, скажем, фантазматические агровидения Заболоцкого, но, по признанию самого Эшлемана, «рукопись книги в промежутке с 1989 по 1992 год практически перемолотил мой перевод “Трильсе”» (183—184). Эту поэму, значительная часть которой была написана Вальехо в тюрьме, где он отсидел полгода по обычному обвинению, западные критики иногда сравнивают из-за ее экспериментального языка с «Поминками по Финнегану» (и возможно, поэтому предлагают считать Вальехо «величайшим поэтом двадцатого века на каком бы то ни было языке»). Эшлеман, в свою очередь, любит вспоминать о том, что одновременно с «Трильсе» в 1922-м («знаменосном году для модернизма» [Vallejo 2007: 623]) на свет появляются «Бесплодная земля» и «Улисс» и заканчиваются «Дуинские элегии», но для русскоязычного читателя кажется более естественным вспомнить, что это год выхода «Зангези» — полотна, действительно сравнимого с перуанским по размаху замысла и радикализму словотворчества. В XV канто у Вальехо лишение свободы обнаруживает сложную динамику поэтического акта: это и существование взаперти са-

мой жизни — и неустанное давление на нее же снаружи, что почти предвещает эшлемановский «свод масштаба» Земли-арестантки:

Как будто бы нам позволено выйти! Как будто
мы всегда не сжимаем нежно
каждый день, каждый час бока неизбежного!
<...>
сегодня пробуем, живы ли мы еще, —
лбом об стену, не больше.

[Вальехо 2016: 118—119]³

Похожая центрифуга наслаждения и страдания держит Вальехо в плену и в LIX канто — выскочить из этой сферы можно, только остановив, заморозив усилием поэтической мысли вращение самого глобуса и тем самым как бы снять, отменить само представление о масштабе (что-то такое мне видится и в рассечении понятия *Underworld* отступом на обложке книги Эшлемана):

Любовной страсти шар земной
оставлен нами, он внизу кружится,
кружится и не знает передышки,
а мы, приговоренные к страданью,
мы — словно в центре шара.

[Там же: 137—138]⁴

В непроглядных «Черных герольдах», в последнем стихотворении, как бы предчувствующем скачущие измерения «Трильсе», задача поэта еще мыслится Вальехо утвердительно: в синтезе Тайны рождается «печальная музыка, что возвещает / о поступи меридианов от пределов — к Пределам» [Vallejo 2007: 162]⁵. Но в «Трильсе» эта музыка сфер разлетается на части (ср. у Эшлемана: «К чертям оркестр — / дирижируй ямой!» [Eshleman 2005: 3]), и в этом ключевое достижение Вальехо-авангардиста (и будущего коммуниста): его катастрофическая заумь смыкает гностическую фантазию с биополитическим угнетением. Фигурой, олицетворяющей эту смычку, можно назвать тюремщика из Десятой песни — Канцербера: это знакомый западной цивилизации пес — страж подземного мира (*can* — «собака»), но в его измененном имени мы слышим теперь и «канцону», и «карцер», и «канцер». Вот как резюмирует святотатственные полеты тюремного воображения перуанца сам Эшлеман (из послесловия к «Полному собранию стихотворений Сесара Вальехо»):

Думаю, главный урок Вальехо для сегодняшнего поэта в том, чтобы учиться тому, как попадать в тюрьму — и, так сказать, глобально, по жизни, и в каждый отдельный ее момент. Все его стихи, включая и обжигающий Эрос, который в «Трильсе» пробивает брешь в стене, отделяющей говорящего от матери и возлюбленной, вызывают к тому, чтобы поэт оказывал сопротивление своей судьбе и осознанно

3 «Трильсе», XL. Пер. А. Миролюбовой (с изм.).

4 Пер. В. Андреева. Ср. пер. А. Щетникова: «Любовь, как шар земной, / лежит под нами и вращается, / не замирая ни на миг, / и мы обречены страдать, являясь центром / её вращения» [Вальехо 2019: 18].

5 Перевод с исп. мой. — И.С.

томился в том, что с ним происходит, — и верил, что его обескураживающее положение имеет значение. Быть прикованным к настоящему, заключенным в нем значит и оказывать сопротивление не только жизни такой, как она есть, но и душе такой, какой она на самом деле не является, — и противопоставлять всякое утверждение, в случае американцев, и нашему навязчивому империализму, и нашему собственному, неотъемлемому мраку в душе [Vallejo 2007: 688].

Этот завет, как выражается Эшлеман, «планеты Трильсе» соблюдается в книге «Под земным арестом» буквально. Поэт *ангажирован бытием* — и адом, в котором он существует наравне с другими: не «подпольный человек», а житель «мертвого дома». В Первом канто у Вальехо есть фраза «смертельное равновесие» — в терминологии Эшлемана оно соответствует «антифонному колебанию» (напрямую взятому им у другого выходца со Среднего Запада — Харта Крейна), т. е. шаткому балансу между поэзией и прозой, между Эросом и искусством — между, добавим, поэзией и политикой. Это карательное колебание сотрясает непрекращающейся судорогой «теллурическую машинку» и тем самым обеспечивает невозможное, диалектическое — поэтическое! — равновесие между застывшим во зле миром и неумолимым ритмом истории. В применении к миру(-)Преисподней это означает, что каждый сдвиг земной массы, каждый поворот в наскальном рисунке вызывает в «геопоэте» к категорической солидарности с человеческим страданием — будь то оставшаяся практически безнаказанной бойня мирного населения американскими солдатами в Милае (Южный Вьетнам, 1969) или же изуверское избиение Родни Кинга в Лос-Анджелесе, на тридцать лет опередившее убийство Джорджа Флойда. Тогда, в 1991-м, полицейских признали виновными только после того, как в последовавших протестах погибли десятки мирных граждан, — но в воспевающем Кинга стихотворении летопись гражданской жизни не главный принцип. Реальный инцидент гиперболизируется поэтом до поистине мифологических масштабов, Кинг превращается в фармака, которому причинили всю мыслимую боль человечества, — но в результате рождается особая музыка сдвинутого языка, чуть сбитый бой вербальных барабанов. Схватывание более высокой, художественной истины через контрафактное изображение конкретного акта насилия над чернокожим еще одной темноцветной ниткой сшивает нас с самым известным стихотворением Вальехо — «Черный камень на белом камне», где поэт воображает свою мученическую смерть как жестокую бойню, учиняемую над ним человечеством.

Для Эшлемана *поэт всегда арестован*, он всегда предынфарктник, всегда с задержкой в развитии — не в переносном, а во вполне реальном, мистико-этическом смысле. Эта *планетарная*, как бы (в)непартийная солидарность принципиально отличает Эшлемана от погони за злобой дня и скорее встраивает его в ту космополитическую традицию, где одиноко скитается по горам Вордсворт и вслушивается в музыку революции Блок, — традицию бездомную ровно потому, что она под домашним арестом у всего мироздания. Иными словами, в этой поэзии нет ни малейшего соблазна публицистики: обращаясь к конкретным историческим событиям, поэт всегда в первую очередь раздвигает сам язык, удерживая при этом процесс раздвижения в этической соотнесенности с Другим. В 1966 году Эшлеман подытоживает гневное письмо перуанскому поэту Сесару Кальво о замалчивании памяти Вальехо в Лиме: «...ни у кого из нас как человека больше не осталось оправданий тому, чтобы не жить

на пределе ЧЕЛОВЕЧНОСТИ» [Eshleman 1969: 59]. Отказываясь нестись к выходу из пещеры — который вот же он, протяни только руку — ослепленный человеческим страданием платоновский каторжанин идет не на свет, а на тьму — в глубь своего метаболического лабиринта, вместо путеводной нити наматывая на кулак собственные кишки. Аэд в Аиде знает, как знал и Блейк: путь опыта лежит через пыточную.

Вспоминая другого латиноамериканского классика, которого Эшлеман тоже переводил, эту традицию можно было бы назвать «нечистой поэзией» (Пабло Неруда: *una poesía impura*) — или, как сказал бы от всего сердца (а то и в сердцах) бахтинец в Эшлемане, «поэзией нечистот». «Трильсе» в его более чем убедительной интерпретации [Eshleman 2001: 153—160] открывается демиургической сценой унижительного испражнения заключенных — аллегорией, или обратной стороной, перистальтики поэтического воображения (получутя сформулируем эту феноменологию так: «смертельное равновесие» между запором и поносом — вот где и Гадес, и марганцовка). Комментируя свой перевод, Эшлеман заключает: природа всегда стоит к человеку задом [Ibid.: 158] — в этом он вплотную подходит уже не к бахтинскому Рабле, а к трансгрессивной поэтике (и эпистемологии!) тела у Жоржа Батая. Единственное, что преодолагает нечистоты (но только погружаясь в них и уже тогда выворачивая их наизнанку), — это, конечно, звезда бессмыслицы. Под конец «Трильсе» (LXXIII) Вальехо говорит об этом открыто, сводя в одной строфе невозможную чистоту и телесные соки:

Абсурд, ведь только ты и чист.
Абсурд, ведь только пред тобой избыток
сочится золотой усладой.

[Вальехо 2016: 153]⁶

Или, как об этом — с присущей ей пронзительностью карнавала — пишет в одном свежем стихотворении Дина Гатина,

не выходи из жопы
ты глист
<...>
тебе не нужно света
а может ты в кишках
у известного поэта
зачем тебе солнце...

[Гатина 2020]

В эшлемановской связке изобразительной культуры подземелья, поэтики телесного низа и открытий, совершаемых на нижнем этаже сознания, просматривается, конечно, классический диспозитив психоанализа — неслучайно в книге «Под земным арестом» столько искр высекается из созвучия слов *mind* («сознание») и *mine* («шахта»). Действительно, фрейдянской мир-системой поэт интересуется более чем основательно, неоднократно отталкиваясь в своем освоении штолен души от трудов Отто Ранка, Шандора Ференци, Вильгельма

6 Пер. А. Миролубовой.

критической атаке на имеющиеся у художественного наследия модели мужского и женского поэт обращается к первоэвениям — к материальному выражению тех архетипов, которыми занималась «кошунская» наука *fin-de-siècle*: распад и гармония, постигаемые поэтом-визионером, проступают в первую очередь через древнейшие следы человеческого семиозиса — наскальную живопись, в которой знаки мужского и женского одновременно и вняты каждому, и предельно остранены. Но едва ли не более мощный удар по маскулинности наносится со стороны рефлексии личного опыта. Следующее признание из вышеупомянутого письма Сесару Кальво можно считать идеальным напоминанием о том, что феминизм — это всегда борьба и за свободу мужчин тоже:

Пока я не женился, женщина для меня была просто п.да, и я относился к ней со всем присущим этому слову презрением, из-за чего, разумеется, вышел такой п.дец в моем общении с мужчинами, что у меня никогда не было настоящих «друзей» в том смысле, в каком я умею ценить их сейчас [Eshleman 1969: 58].

Второй брак Эшлемана радикализирует это осознание не просто половой скованности, а неумения доверять ни мужчинам, ни женщинам, приводившего поэта в юности к «естественным» насмешкам над гомосексуалами и сводившее его половую жизнь к тому, чтобы перепихнуться по-быстрому на переднем сиденье. На протяжении более чем полувека Кэрил Эшлеман (урожд. Райтер) была и остается для Клейтона не просто традиционной музой и спутницей (т. е. уильямсовской «Кóрой в аду»), а важнейшим собеседником, редактором и практически соавтором, разделяя с ним все превратности планетарной центрифуги любви. Осмысляя свой союз с Кэрил в стихах, Клейтон находит для этого важнейшее философское понятие — «дружба» (54). В послесловии к «Под земным арестом» поэт говорит об этом так:

Вот уже 20 лет, как Кэрил Эшлеман олицетворяет собой для меня идеал «читателя» и «редактора». В своей роли первого слушателя она бесценна. Может быть, порой и справедливо, как у Гинзберга, что «первая мысль — самая лучшая», но, в основном, в моем случае, сочинительство — это очень замедленный, еле идущий процесс, при котором через одни фильтры материал мало-помалу просачивается, а другие приходится убирать. В этих попытках извлечь эссенцию материала, чей контекст не перестанет сдвигаться, пока наконец не «встанет на место», отзывы Кэрил, ее принятие вперемешку с неприятием помогли мне пробиться взглядом и через поверхностную ясность, и через беспочвенную непонятность. Если подробнее, Кэрил переписывает мне целые отрывки текстов (черновые), а иногда умеет перевести стихотворение в иное русло каким-нибудь одним ловким выражением — она научила меня впускать другого человека в мое творческое пространство, благодаря чему там появляются любовь и согласие. Иногда я даже полностью передаю стихотворение в ее руки, чтобы посмотреть, куда нас это заведет. Поэтому для меня большая радость поблагодарить ее за участие в уже не первой моей книге (183).

В этом свидетельстве видно, что в своей погруженности в Другого (см. спор с Рембо выше) альтер-поэтика Эшлемана выходит далеко за рамки классической модели влюбленности / мечты / доверия: нарушена сама установка на индивидуальное творчество. Соавторство с Кэрил, во многих случаях являющейся еще и адресатом стихов, «вызывающе» буквализирует понимание поэтического текста как предельной формы речи одного, устремленной, стреми-

мой, стремящейся к Другому. Кэрил для Эшлемана не безмолвная Лаура, а скорее горячо полемизирующая с ее певцом Гаспара Стампа, которой Петрарка, внезапно, *отвечает* — из Аида.

Возможно, именно этой трансгрессией *изнутри*, казалось бы, консервативно разнополого союза, этим прониканием друг в друга в совершенно новом смысле определяется и одна из самых интересных сторон поэтики Эшлемана — композиция. Текущая метафоричность и «маяковский» аффект в синтаксисе его стихов поддаются переводу на русский с едва ли не настораживающей ограниченностью. Что удержать в русском варианте куда сложнее, так это ненаправленное, блуждающее построение поэтической речи, которая после Данкена для американского стиха практически самоочевидна, тогда как по-русски до сих пор встречает некое сопротивление со стороны привычных норм текстуальности. Русское стихотворение еще не до конца освободилось от диктата сильных строк, волевого стремления по фарватеру, прозрачной и крепко сложенной формы. Для спелеолога, лабиринтоходца Эшлемана все это малоинтересные ценности, его поэзия ценит каприз, «не относящуюся к делу» ассоциацию, спроектированную случайность. По Эшлеману, поэт есть тот, кто «хочет и синтеза, и рукопашной» (22), т. е. за новаторской рыхлостью композиции для него стоит соседство упорядоченного сведения противоположностей с беспорядочной потасовкой разнонаправленных воль самого материала.

Стоит сказать и несколько слов о бросающейся в глаза русской ноте в «Под земным арестом»: короткая поездка Клейтона Эшлемана в Ленинград явно оставила в нем самые сильные впечатления, и в книге то и дело всплывают советские мотивы. Но, в сравнении с воспоминаниями Сесара Вальехо о его визите в СССР на заре советской цивилизации, в напечатанном уже в двухтысячных «Ленинградском дневнике» ее закат звучит у Эшлемана неизбывным контрапунктом. Василий Кондратьев в упомянутой публикации в «Митином журнале» отзываясь о приезде Эшлемана вполне зазорно (хотя и там профессор археологии несколько обескуражен жанровой новацией американца: нельзя же вот так просто взять и стереть границу между стихотворением в прозе и научной статьей!) [О'БЛиК 1990]. У самого Эшлемана мемуар о поездке потрясающе мрачный: «Никакой перестройкой тут и не пахло» [Eshleman 2007: 95]. Лишенный дневного света Ленинград в декабре, действительно, испытание не из сладких, но изображаемая мемуаристом социальная среда куда беспросветнее. Парад союзписовских идиотов, нимало не заинтересованных поэзией Эшлемана и тут же «предъявляющих» ему с Драгомощенко за регулярный стих, кого угодно свел бы с ума, но остальные контакты с персонажами Алексея Юрчака, в общем и целом, предстают не менее враждебными или в лучшем случае чистым абсурдом:

Посетил четыре мастерских в Ленинграде:

1) художник-убожество, из тех, которые «как надо рисовать»

2) художника не было

3) сын Аркадия (20 лет, не без таланта)

4) художник «Африка», у которого в мастерской не было ни единой картины! [Ibid.: 103].

Самому Кондратьеву от мемуариста тоже прилетает, довольно несправедливо, как бестолковому толмачу, но в целом в сюрреализме моментального снимка последних дней советской интеллигенции сомневаться не приходится:

После ужина [у Хазиных] появился их приятель, с Зиной, женой Аркадия. Коротышка, и довольно напористый, глаза блестят и такая кустистая борода из Сибири. Проживает с семьей — включая двух малолетних детей — в одной коммуналке «с чокнутым педерастом». Практически каждый здесь такую историю рассказать может, что сердце разрывается [Ibid.: 109—110].

Единственным разгоняющим тучи лучом в этих воспоминаниях остаются беседы с Драгомощенко («любимый русский поэт Клейтона Эшлемана», по словам Кондратьева) да показ «Дней затмения» (снова рифма-нигрето: Сесара Вальехо Маяковский водил на «Броненосца “Потемкин”»). Наконец, по дороге в Пулково, на рассвете, в такси пишется грозное стихотворение «Хумбаба» — об антагонисте Гильгамеша с лицом из ЖКТ [Ibid.: 108]. В этой жуткой перестановке утробного и наружного (божество, которое *видит* своими же *внутренностями*) батаевская стихия достигает у Эшлемана настоящего апофеоза, и занимающееся черное солнце вперяет свой испытующий ректальный глаз в читателя, который, хочется верить, отвечает ему тем же.

Какой бы ни была встреча Клейтона Эшлемана с нашей культурой тридцать лет назад, сегодня у книги «Под земным арестом» есть, кажется, шанс по-особому прозвучать по-русски. Словосочетание «домашний арест» по печальной необходимости за последнее десятилетие закрепилось в обиходе не только ценителей Евгения Харитонов, но и каждого читающего газеты россиянина. Нарастающий крен в сторону глобальной изоляции во внешней политике государства только заостряет коннотации заглавия: экономика «санкционной» эпохи часто интерпретируется общественным дискурсом через очередную ревизию известного по временам холодной войны трóпа «мы сидим под арестом у Запада». В 2020 году, однако, в заключении оказалось уже все человечество — а с ним и вся планета, весь мир, само бытие. На этой космической ноте приведу напоследок стихотворение Эшлемана, появившееся уже в новом тысячелетии, но как бы резюмирующее и значение поэмы Вальехо, и сам исторический промежуток с конца восьмидесятых по начало девяностых, когда писалась эта книга. Как признается автор, «в какой-то момент мне стало ясно, что при помощи резких, кубистических монтажных переходов Вальехо конструировал мир, оперирующий совершенно иными законами, нежели те, что мы полагаем фундаментальными для нашего мира. Он словно рисовал в воображении картину новой планеты» [Eshleman 2007: 119]. В своем стихотворении Эшлеман уже сам монтирует эту новую планету из цитатной картечи з/к Вальехо — не так ли выглядит и наш, теперь уже и впрямь постапокалиптический мир?

Планета Трильсе

Температура держится на отметке в 33 000 000 000 000 333 калории.

Женственная планета, бессмертно мертвая, в цепкое убранство угля облаченная, — первым мальшом Трильсе был ее муж.

Единственный обод никелевой брони украшает ее экватор.

На ее реснитчатые рифы извечно солнцем моросит. Из-за великого коллапса
ее наивысшие точки искратерованы, отчего воскресный день большерот и
могилой косноязычен.

Всхолмленные минуты беспрестанно накладывают атмосфере акушерские щипцы на мятежные ниши и проставляют дату.

Ее холмы — недоасфальтированные западокислители индусской мебели.

Солоноватые пеликаны выпивают за здоровье гуано — простейшего драгоценного смрада.

Дождь возносится в небо — люди ее восходят вниз.

В понедельник разума врезан гумус.

К ощеру пригвоздив себе галапагосские «эль», на губовидных вольфрам-блюдах раскрываются волны.

Все роды происходят в 13:00.

Старики проводят дни за раскручиванием вентиля сумерек.

Прибегая к беленьким венцам, усопшие видели насквозь сердца живущих.

Мертвые, никогда и не жившие — существуют.

Нет таких двух дней, что могли бы соприкоснуться.

О грома немота, оргазма звук: Оатоменаморго!

Лавки украшены токующими падальщиками.

Новостной сюжет: Святгавриил проник в марию экуменическую.

От мифа к мифу страдая, приходят вестники со льдом набитым ртом.

Когда сгорает несгораемое, боль скрючивает свой пик от смеха.

Пусть выгон и порос всегда листвой, только абсурд и чист.

В медоточивых кристаллических формах самоподношением адъективируются существительные.

Все отступления проходят по взорванным мостам.

Всякая монетка мочится природным величием.

Оттенок готовят в великом бульоне на крылышках, с шпоре из причин и жаркой из пределов.

В больнице среда отдирает свои камфорные ногти, пока Смерть припаивает по пределу к каждому выпавшему волоску.

На Трильсе нежности с лихвой на целый саван сыщется.

На Трильсе не теряют надежду найти — сальтирующей силе — вечный вход.
[Ibid.: 117—119].

Библиография / References

- [Вальехо 2016] — *Вальехо С.* Черные герольды. Трильсе. Человечьи стихи / Подгот. В.Н. Андреева, К.Ц. Корконосенко; отв. ред. В.Е. Багно. СПб.: Наука, 2016.
- (*Vallejo C.* Los heraldos negros. Trilce. Poemas humanos. Saint Petersburg, 2016. — In Russ.)
- [Вальехо 2019] — *Вальехо С.* «Я буду говорить о надежде...» / Пер. с исп. А. Щетникова. 2-е изд. Новосибирск: Артель «Напрасный труд», 2019.
- (*Vallejo C.* “Voy a hablar de la esperanza...”. Novosibirsk, 2019. — In Russ.)
- [Гатина 2020] — *Гатина Д.* «не выходи из жопы...» // Facebook. 2020. 25 августа (<http://www.facebook.com/dina.gatina/posts/5056866384339566> (дата обращения: 25.08.2020)).
- (*Gatina D.* “ne vykhodi iz zhopy...”. // Facebook. 2020. 25 August (<http://www.facebook.com/dina.gatina/posts/5056866384339566> (accessed: 25.08.2020)).)
- [О’БЛиК 1990] — Поэты журнала О’БЛиК (К. Кулидж, К. Гарриман, К. Эшлеман, Д. Ротенберг) // Пер. и предисл. В. Кондратьева // Митин журнал. 1990. № 31 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/oblek.shtml> (дата обращения: 25.08.2020)).
- (Poety zhurnala o•blék (C. Coolidge, C. Harryman, C. Eshleman, J. Rothenberg) // Mitin zhurnal. 1990. № 31 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/oblek.shtml> (accessed: 25.08.2020)).)
- [Eshleman 1969] — *Eshleman C.* Indiana: Poems. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1969.
- [Eshleman 1994] — *Eshleman C.* Under World Arrest. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994.
- [Eshleman 2001] — *Eshleman C.* Companion Spider: Essays. Foreword by Adrienne Rich. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2001.
- [Eshleman 2005] — *Eshleman C.* Conductors of the Pit: Poetry Written in Extremis in Translation // Trans. and ed. By Clayton Eshleman. Second edition. Brooklyn: Soft Skull Press, 2005.
- [Eshleman 2007] — *Eshleman C.* Archaic Design. Boston: Black Widow Press, 2007.
- [Vallejo 2007] — *Vallejo C.* The Complete Poetry: a bilingual edition // Ed. and trans. by Clayton Eshleman; foreword by Mario Vargas Llosa; introduction by Efraim Kristal; chronology by Stephen M. Hart. Berkeley: UC Press, 2007.