

Мария Степанова

Сознание своей неправоты¹

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_78

Maria Stepanova

On Being Wrong

Мария Степанова

Поэт, прозаик.

Maria Stepanova

Poet, prose writer.

1

Мы начнем с мышей.

Последний рассказ, написанный Францем Кафкой, — «Певица Жозефина, или мышиный народ» — повествует о странном обществе, сложившемся в темные времена, которые начались с неназванной катастрофы и не собираются заканчиваться. Мышиный народ, как описывает его Кафка в 1924 году, после катастрофы Первой мировой войны и за пятнадцать лет до начала Второй, живет в рассеянии, на обширных территориях, где его окружают бесчисленные враги и подстерегают самые неожиданные опасности. Когда-то он был частью общего обжитого мира — и, как мы знаем из гофмановского Щелкунчика, считал человеческий род своей семьей. Что произошло — здесь неважно; была совершена ошибка, была допущена неправота, которую можно толковать как проступок или преступление. Так мышиный народ был вытеснен из общего мира и утратил многие свойства, которые его с этим миром роднили — например, способность к музыке.

Мышиное сообщество, как говорится в рассказе, *ganz unmusikalisch*. Тем не менее в нем есть существо, выполняющее странную функцию: певица, которая в свободное от обязательной общей работы время собирает слушателей и поет для них. Поет она, по общему мнению, плохо — однако мыши готовы слушать ее бесконечно. Возможно, потому, что во время концерта они ненадолго отвлекаются от своей боли, «от гнетущих нас вопросов» и впадают в краткое утешающее забытие. Музыка не властна их спасти — да они ее, кажется, даже не слушают. Тем не менее только когда поет Жозефина, мыши «освобождаются от оков повседневности». «Этот писк... представляется нам голосом народа, обращенным к каждому из нас в отдельности».

Пение Жозефины заменяет мышиному народу не только утраченную музыкальность — оно выполняет важнейшую общественную функцию. На ее концертах мыши на недолгий срок превращаются во что-то вроде общего тела — «это не столько концерт, сколько народное собрание», соединенное общим молчанием, общим уютным забытием. В этой почти инцестуальной коллективности, в теплом полусне («уткнув нос в воротник соседа») мыши на время

1 Это эссе основано на речи, которую Мария Степанова произнесла в Оксфордском университете 22 мая 2025 года (Ilchester Lecture), «On Being Wrong: A Place for Poetry in Times of Darkness».

выбывают из времени, из исторического потока, из собственной судьбы. В происходящем есть оттенок тавтологии или ритуала: народ, выпавший из мира, пытается выйти из него еще раз, уйти еще дальше.

Я не могу думать об этом рассказе, не вспоминая Ханну Арендт, для которой понятие *мира* и мысль о месте человека в мире были ключевыми. В первом тексте «Людей в темные времена» она описывает сообщество людей, выброшенных из мира и лишенных возможности публичного проявления (существования на свету, как сказал бы Брехт). Арендт опирается здесь на катастрофу европейского еврейства и опыт, связанный с ним — но описывает его как универсальный, свойственный любому сообществу угнетенных.

Арендт пишет о том, как вынужденный уход от мира порождает особый, ни с чем не сравнимый род братства: форму интенсивной человечности, которую она называет великой привилегией гонимых народов и поработанных групп. Тепло этой совместности, ее семейный уют она описывает как соблазн ирреального, которому трудно противостоять и которому противостоит *реальная* жизнь в холодном свете публичности.

Это разделение — противопоставление *тепла* и *света* — для нее предельно важно. Человечность, которую она признает преимуществом «тесно сгрудившихся людей» (вызывая в памяти вынужденную, кошунственную интимность тюремной камеры или бомбоубежища), вырабатывается вне осознанной воли, не как действие, а как следствие внешнего давления. Ее обратная сторона — темнота и слепота невидимости, *абсолютной безмирности*. «Человечность униженных и оскорбленных никогда еще не переживала час освобождения даже на минуту. Это не значит, что она вообще не имеет значения, — ведь она действительно делает унижение и оскорбление переносимыми; но это значит, что в политических категориях она абсолютно несущественна».

Это описание применимо, кажется, к любым темным временам, но сегодня оно имеет дополнительную остроту. Устройство современного мира с его предельным сострадательным вниманием к самым разным группам угнетенных меньшинств, с одной стороны, делает их зримыми и значимыми, как никогда — а с другой — оформляет и закрепляет их замкнутую структуру. Отношения братства, сложившиеся в результате общей судьбы, получают приоритет перед свободным движением в пространстве внешнего мира, где твоя правота корректируется миллионами других человеческих существ, у каждого из которых свое мнение, свои интересы и своя правота. Это многообразие служит для Арендт (и Лессинга, которому посвящен ее текст) источником радости — оттого, что единственная истина «не существует и что, следовательно, бесконечный разговор между людьми не прекратится, пока вообще есть люди».

Уход в себя, в собственное внутреннее пространство можно разделить с себе подобными, теми, кто живет или думает точно так, как ты — у кого с тобой общее чувство правоты, знания о том, что правильно и что неправильно. Мышиный народец, собравшийся послушать певицу Жозефину, рискует жизнью для того, чтобы утвердиться в том, что ему и так известно: в собственном единстве, в коллективном забытии. Но для Арендт мир невозможен без неизвестного: без разговора с другими, иногда радикально непохожими на тебя, и дружбы (или, скажем, совместного действия), возникающей поверх разногласий и различий. Разговор, выбор позиции, компромисс или неприятие — все это в своей множественности составляет основу политического существования, и все это недостижимо для тех, кто насильственно исключен из

разговора, лишен права на голос. Им остается лишь сознание своей правоты и склонность «игнорировать этот мир ради мира воображаемого, “каким он должен быть” или каким он некогда был».

2

В 1913 году двадцатидвухлетний Осип Мандельштам пишет статью, где предъявляются два тезиса, которым так или иначе предстоит определить направление и ход его поэтической работы, а в каком-то смысле и судьбы. Это короткий текст «О собеседнике», где впервые произносится знаменитая фраза: «Ведь поэзия есть сознание своей правоты». Тут же пояснен характер этой правоты, рассчитанной на длительное ожидание: собеседник, о котором идет речь — дело (и тело) далекого будущего, стихотворение — письмо в бутылке, которому придется долго ждать прочтения и понимания. Но отложенная встреча читателя и текста неизбежна — обеспечена той самой *правотой*, что является необходимым условием поэтического процесса. Без нее ничего не получится: «Горе тому, кто утратил это сознание. Он явно потерял точку опоры».

Для того, чтобы письмо пришло по адресу, требуется особенный адресат — читатель, конгениальный тексту и способный обращаться с ним, как исполнитель с работой композитора. В какой-то момент по ходу текста этот человек становится еще и собором или концертным залом с уникальной акустикой, которая дает стихотворению возможность прозвучать и таким образом сбыться, достигнуть цели, — или «живой скрипкой», слушателем, «чья психика равноценна раковине работы Страдивариуса». Поэт лепит будущего читателя по собственному образцу, для собственных нужд — хорошо помня о том, что без собеседника невозможно и само *будущее*. «Нельзя третировать собеседника: непонятый и непризнанный, он жестоко мстит. У него мы ищем санкции, подтверждения нашей правоте».

Почти двадцать лет спустя, в отброшенной строфе из стихотворения о фортепьянном концерте, Мандельштам описывает музыканта-исполнителя словами, прямо продолжающими свой юношеский текст:

В нем росли и переливались
Волны внутренней правоты...

Мысль о *правоте* как необходимом условии для работы в искусстве навсегда останется для него определяющей, чем-то вроде неподвижной отправной точки («Здесь я стою»), делающей возможной и лирику, и музыку. Замечу в скобках, что мандельштамовское чувство правоты, кажется, не признает не только разницу между музыкой и поэзией, но и между созданием произведения и его исполнением: пианист Генрих Нейгауз оказывается сразу и адресатом-собеседником Шопена, этюды которого он исполняет, и тем, кто отправляет бутылку с письмом в новое путешествие. Его правота тоже должна быть услышана и подтверждена.

Но что это за правота, как и в каком смысле ее следует понимать? В каком пространстве разворачивается запущенный ею процесс — движение в направлении к читателю, без которого стихотворение остается бесплодной потенциальностью, «стихом, не знающим родства»? Достаточно ли предположить, что

это просто *право* — право на речь, право «говорить, как власть имеющий» — и этим ограничиться?

Мы можем не сомневаться, что дело действительно касается какого-то рода власти: уверенности в том, что сказанное слово может и будет иметь неотменяемые последствия в том самом будущем, в которое обращено. Стихотворение о пианисте начинается с описания «огромного зала», который с первой же строчки сравнивается с парламентом, затем с заседанием Конвента, как если бы речь шла о назревающем политическом событии — о революции, которую музыка может и должна приблизить, вызвать к жизни.

Образ театра или концертного зала, который используется для митинга, учредительного собрания, заседания революционного комитета важен для Мандельштама. Стихи о *волнах правоты* написаны в 1931-м, за два года до знаменитой эпиграммы на Сталина. Она была задумана как отчаянный политический жест, едва ли не террористический акт, и, по мысли поэта, должна была иметь вполне реальные последствия. «Это комсомольцы будут петь на улицах», — говорит он приятельнице. «В Большом театре... на съездах... со всех ярусов». Дело, кажется, не только в том, что в Большом театре традиционно происходили партийные и комсомольские съезды — и их молодую аудиторию Мандельштам хотел считать движущей силой будущих перемен. Места и контексты, связанные с высокой культурой, и раньше рассматривались им как естественная сцена для политического действия — так, в «Шуме времени», написанном в 1925 году, архитектура имперского Петербурга описывается как обещание будущей революции: «Подкова каменной колоннады и широкий тротуар с цепочками предназначался для бунта». Политика присваивает и утилизирует культуру — но и культура (и особенно поэзия, напрямую имеющая дело с будущим) работает на стороне перемен, подтверждающих ее правоту. Ее задача — добиться справедливости, изменить мир к лучшему или хотя бы расшатать его, вывести из равновесия средствами, доступными только языку.

По слову Даниила Хармса, «стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется». В своей воронежской ссылке Мандельштам говорил собеседнику что-то похожее: «Подлинная поэзия перестраивает жизнь, и ее бояться...» Слово, обладающее такой силой, имеет высокую цену. Поэтический жест является одновременно и политическим действием, запущенным в мир в расчете на прямые событийные последствия, и биографическим ответом частного человека на обстоятельства, делающие протест неизбежным.

Сталинская эпиграмма Мандельштама была еще и формой самоубийства, и это прекрасно понимал и он сам, и многочисленные слушатели, которым он читал сталинские стихи «направо и налево». Немыслимая дерзость этого жеста напоминает «Vive le Roi!» в устах бюхнеровской Люсилы Демулен — в «Меридиане», своей знаменитой речи о поэзии, Пауль Целан вспомнит этот выкрик и назовет его *словом-наперекор*: «Слово-наперекор, которое рвет “ни-точку”, слово, которое не склоняется более перед “парадными рысиками истории”, слово — акт свободы. Такое слово — поступок». Поэзия имеет последствия — или, по крайней мере, поэтам необходимо так считать, чтобы оставаться собой. В начале тридцатых годов, на фоне усиливающегося государственного террора, Мандельштам перечитывает Данте, видевшего свою поэтическую задачу в том, чтобы «вывести человечество из его настоящего состояния несчастья и привести его к состоянию счастья». В полном соответствии с этой установкой Мандельштам рассматривает Данте, его поэтику и практику как со-

бытие, разворачивающееся в поле политического. Его книга о «Божественной комедии» — опыт чтения, где «живой скрипкой» оказывается сам Мандельштам, исполняющий и интерпретирующий текст, исходя из собственной акустической структуры и чувства правоты, которое его наполняет. Последствиями этого чтения оказались и «Разговор о Данте», написанный в 1933-м, и — в той же степени — знаменитая эпиграмма, единственный антисталинский текст, написанный в те годы в СССР и вынесенный автором в публичную сферу.

Что это за прочтение? В первую очередь, оно утверждает Данте как современника — то есть человека, чей текст, обращенный к будущему, сейчас определяет сегодняшний день Мандельштама, его способ существования в полисе и политике. «Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они снаряды для уловления будущего».

Что это за будущее? В надписи на книге, подаренной другому поэту в 1929 году, Мандельштам констатирует: «Ибо поэзия — дело военное». Поэтический текст понимается здесь как гражданский поступок, неотъемлемая часть *vita activa* — но еще и как элемент военных действий. Он не просто трансформирует публичное пространство, но становится формой того, что можно назвать революционным насилием, «последним и решительным боем» перед построением нового мира. «Разговор о Данте» полнится сравнениями, заимствованными из музыкального обихода — но в какой-то момент речь заходит о войне, и это неудивительно. «Читая песни Данте, мы получаем как бы информационные сводки с поля военных действий и по ним превосходно угадываем, как звукоборствует симфония войны, хотя сам по себе каждый бюллетень чуть-чуть и кое-где передвигает стратегические флажки или показывает на кой-какие изменения в тембре канонады».

Что это за война, которая оказывается *делом поэзии*? Война будущего, в которой поэт выступает на стороне правого дела, говорит от лица *внутренней правоты*. О ней идет речь в «Стихах о неизвестном солдате», где эта война получает право на прямую речь, и первое, что она считает нужным сообщить, — что у нее нет аналогов и исторических рифм: «Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, я не Битва Народов, я *новое*» (курсив мой. — М.С.). И дальше: «От меня будет свету светло».

Читая эти стихи из сегодняшнего дня, почти невозможно не видеть в них как память о Первой мировой войне, так и предчувствие Второй с ее многомиллионными жертвами, принесенными ради чьей-то правоты, чьей-то концепции идеального будущего — которое, как любая утопия, питается человеческими жизнями. Но для Мандельштама эта битва внеисторична, она не часть истории человечества, а ее счастливый конец. В основе миропорядка лежит несправедливость, которая любой ценой должна быть устранена — так, чтобы *свету* стало *светло*, а смерть *уснула, как днем сова*. Ожиданием мировой революции и следующего за ней построения нового мира дышали советские двадцатые-тридцатые годы — от газетных передовиц до повестей для юношества, от музыкальных шлягеров («Даешь Варшаву! Дай Берлин!») до текстов, принадлежащих к высокой словесности.

Во имя этой последней, искупительной войны и дальнейшего приведения человечества в состояние счастья следовало принести в жертву все частное, в первую очередь собственную личность с ее «нелепыми затеями» (так Мандельштам назовет свою антисталинскую инвективу через несколько лет после ее написания) и свой поэтический дар. Поэты, пишет Мандельштам

в 1935-м году, «должны не излагать волю партии, а продолжать ее поэтически» — то есть стихотворению следует в буквальном смысле стать продолжением и овеществлением воли партии. Борис Пастернак, один из немногих важных для Мандельштама авторов-современников, формулирует это схожим образом раньше, в 1931-м: «Весь я рад сойти на нет в революционной воле».

Желание сойти на нет, раствориться, стать одним из неразличимого множества человеческих голов на площади, где происходит митинг или парад — постоянно присутствует в поздних текстах Мандельштама. Оно связано и с ощущением вины перед партией и страной, которые воспринимаются им как победившее *новое*, на сторону которого он слишком поздно встал. Даже в знаменитом письме, дышащем гордостью за свою работу и сознанием ее неотменимости, победа над временем неразрывно связана с темой *растворения*: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в ее строении и составе». Логическим продолжением этой мысли служат стихи о войне:

Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все кто жить и воскреснуть должны < . . . >

И стихи о мире:

Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там. Меня уж не заметят.
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я сказать, как солнце светит.

И стихи о последнем желании — быть частью нового, частью будущего:

Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну.

3

Итак, чувство собственной правоты поэту может дать лишь твердая вера в провиденциального читателя — своего рода гостя из будущего. Но будущее (и как его часть — появление этого самого читателя) зависит от поэта с его правотой — и так поэт и его собеседник бесконечно уступают друг другу первенство, словно спорят том, что появилось раньше, курица или яйцо. Что-то похожее Мандельштам называл «способностью к бесконечным расщеплениям во имя внутреннего диалога» — только здесь диалог хромает, таково уж свойство правоты, ее задача — не обсудить, а сообщить.

У такой правоты есть осязаемое родство *с силой* — до такой степени, что многие поэты того времени ощущали силу и правду едва ли не как синонимы. В известном тексте Марины Цветаевой описывается ее диалог с Маяковским. Они встречаются на московской улице: она покидает Советскую Россию, он остается.

— Ну-с, Маяковский, что же передать от Вас Европе?
— Что правда — здесь.

7 ноября 1928 г. <...> я на вопрос:

— Что же скажете о России после чтения Маяковского?

Не задумываясь ответила:

— Что сила — там.

Эта сила, ради которой можно и должно «сойти на нет», стать рядовым в ее армии, уменьшиться, раствориться, принадлежит множеству или сообществу — стране, классу, человечеству. Она, говоря словами Мандельштама, «не у меня, не у тебя, — у них». Поэзия поставлена ей на службу, она выступает на правильной стороне истории. Вот опять Маяковский: «Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс». Среди немногих авторов, не *переогромленных* — оставшихся равнодушными к обаянию количества — Ахматова, сближающая синонимический ряд сила-правда с печально знаменитым *might is right*: «Сила — право, только ваши дети / За меня вас будут прокли-нать». Чем это кончилось для Мандельштама — мы знаем: его выбор и его путь гражданского, политического поэта, действующего *в мире*, а не уходящего во внутреннюю эмиграцию, как Ахматова, привел его к великим воронежским стихам, к полному приятию линии партии (всякое ее решение обязательно, писал он жене), аресту и гибели в лагере. Его последним стихотворением стали «Стансы», оправдывающие расстрелы Большого террора.

Здесь имеет смысл снова вспомнить текст Ханны Арендт, где в числе про-чего говорится: «Мы не можем сейчас обсуждать тот вред, который сострада-ние причинило современным революциям, пытаюсь улучшить участь несчаст-ных вместо того, чтобы установить справедливость для всех». Сострадание vs. справедливость — еще одно противопоставление, требующее от нас скачка вос-приятия, при котором логическая последовательность «несправедливость — сострадание — восстановление справедливости» нарушается, становится не-линейной, оказывается ошибкой.

Но что такое ошибка? И как описывать мандельштамовское сознание *право-ты* в холодном свете *справедливости*, которому Арендт отдает предпочтение пе-ред теплом сострадания? Чем кончается мечта о том, чтобы твоя внутренняя пра-вота совпала с правдой множества, надежда прилепиться к тем, кто прав, и раствориться в их слитном движении? Считать ли «труд со всеми сообща» по-пыткой существования в мире — или способом выйти из мира, запереться вместе с себе подобными в замкнутом пространстве, пусть оно и будет размером с улицу или страну? Что такое правота, разделенная с миллионами идеальных читателей?

Возможно, мне стоит опираться на сознание собственной неправоты.

4

У темных времен, которые мы переживаем сейчас, отвратительный привкус тавтологии. Они не просто напоминают XX век, они кроются по той же мерке — и одна из мучительных проблем состоит, может быть, в том, что мы слишком хорошо знаем, с чем имеем дело. Усилия исторической науки, развитие медиа, одержимость памятью, которой были отмечены последние десятилетия, так или иначе привели к тому, что прошлый век, вместо того чтобы стать прошлым, только придвинулся поближе и понемногу втягивает в себя современность. Ему трудно сопротивляться: чем-то это похоже на тех, кто при первых признаках

недомогания ищет в интернете описания смертельных болезней и находит у себя все полагающиеся симптомы. «Кто чего боится, то с тем и случится», — говорила Ахматова. Мы знаем со школьной скамьи, что именно происходит сейчас, к чему оно ведет и приведет дальше — и реальность послушно следует нашим ожиданиям. Есть горькая ирония в том, что после всех *never again*, после всех усилий, направленных на то, чтобы сделать повторение XX века невозможным, будущее вызывает едва ли не больший страх, чем прошлое. Политика, общество, культура — все это обращено сегодня в прошлый век — в том числе и с вопросом о том, почему нам так и не удалось оставить его позади.

Что делать поэзии и поэтам в обществе, где все считают себя правыми, невинными, несправедливо обиженными — так что сама возможность разговора кажется ошибкой или провокацией?

У Энн Карсон есть стихотворение, оно называется «эссе», но на самом деле, конечно, это стихотворение — прославляющее ошибки и возможность их совершать.

On the brink of error is a condition of fear
In the midst of error is a state of folly and defeat.
Realizing you've made an error brings shame and remorse
Or does it?²

Она анализирует стихотворение Алкмана, где говорится, что в году три сезона, а потом вдруг возникает четвертый, в котором цветы и голод выходят на свет так же неожиданно, как когда Арендт противопоставляет свету тепло. Считать ли это оплошностью, ошибкой? Карсон обращается к Аристотелю:

Aristotle says that metaphor causes the mind to experience itself
in the act of making a mistake.
He pictures the mind moving along a plane surface
of ordinary language
when suddenly
that surface breaks or complicates.
Unexpectedness emerges³.

Разрыв поверхности, внезапное явление нежданного смысла там, где ему не положено возникать — то, что испокон веков является событием поэзии, ее делом. В своей Бюхнеровской речи Пауль Целан называет это *Atemwende* — поворотом

2 В буквальном переводе:

На грани ошибки лежит состояние страха
В середине ошибки лежит состояние безрассудства и поражения.
Понимание, что ты совершил ошибку, приносит стыд и раскаяние,
Но так ли это?

3 В буквальном переводе:

Аристотель говорит, что метафора заставляет разум переживать себя
в акте совершения ошибки.
Ему видится разум, движущийся по плоской поверхности
обыденного языка,
когда вдруг
эта поверхность ломается или усложняется.
Появляется неожиданное.

или сдвигом дыхания. Он говорит о слове-наперекор, которое рвет нитку — опять разрыв! — и о королевском величии абсурда, которое за этим стоит. Он говорит о том, что стихотворение (и тот, кто его пишет) всегда пребывает в одиночестве — но это одиночество особого порядка: это странствие, движение в сторону Другого, к которому оно тянется и которого разыскивает, чтобы перед ним выговориться.

Это так похоже на мандельштамовского читателя-собеседника, в котором нуждается поэт, — и, скорее всего, — Целан, переводчик Мандельштама, имеет его в виду. Но здесь есть и сдвиг (или поворот, которого не ждешь): «Всякая вещь и каждый человек — образ этого Другого», говорит Целан. И эта неизбежность, готовность стихотворения к разговору с любым собеседником, кем и чем бы он ни был, заставляет вспомнить уже об Арендт с ее пониманием мира как разговора, разногласия, разногласий, бесконечно длящегося диалога всех со всеми.

Куда же идет тогда стихотворение, в мир или из мира? Откуда оно исходит — из уверенности в своей правоте или из способности быть неправыми? Чем может быть поэзия сегодня, во времена, которые даже не скрывают своего намерения стать еще темнее, чем она будет — источником света или тепла? Или, может быть, чем-то третьим?

Пушкин, как известно, говорит, что поэзия свободна и бесплодна, как ветер; его цитирует поэт и мыслитель Григорий Дашевский, когда называет момент встречи стихотворения и читателя (той самой встречи, о которой мечтал Целан) «кратким, бесплодным выходом из мира», позволяющим увидеть этот мир «с избыточной, ненужной для жизни, предсмертной ясностью».

Дашевский, переведший на русский эссе Арендт, к которому я здесь обращаюсь, хорошо помнит ее требование различать тех, кто живет в мире, внутри общего разговора и действий, имеющих последствия — и тех, кто по своей или чужой воле из этого мира вытеснен. Эти две группы, как аверс и реверс, отражают и дополняют одна другую — что есть у одних, отсутствует у других: этим при дележке достался свет публичности, тем — тепло человечности. Как у медали есть две стороны, мир состоит из тех и этих, не оставляя места для других опций: ты либо внутри, либо снаружи. Значит, Дашевский ошибается? Ведь выход из мира, который он описывает, не подразумевает никакого тепла. И ведет он не в уютное безмие замкнутых сообществ, а в пространство, не предусмотренное программой — в никуда.

Представьте человека, который научился уходить из дома, но при этом никуда не попадать — ни во двор, ни на улицу, ни в другой дом. «Уходил из дому?» — «Уходил». — «А где был?» — «Нигде». Мало кто ответит так неубедительно и грубо; поэты отвечают иначе — «познавал мир»; «критически осмыслил состояние социума»; «был в аду»; «был в раю», «не помню, спал».

Это выпадение в «нигде» оставляет стихам и тем, кто их любит, территорию, размеченную растерянностью, неправотой, ошибками, как их понимает Карсон, абсурдом, о котором говорит Целан. Возможно, в этом и состоит сегодня дело поэзии: выпихивать читателя из любой правоты, из домашнего гнезда априорного знания. Она расшатывает его, как молочный зуб, и выталкивает в края, где все по-другому, все шатко, все нетвердо, все не как у людей, и небо с землей тоже другие. Это крайне неудобное ощущение, оно похоже не на сладкую дремоту, в какую впадали мыши при пении Жозефины, а на обморок или приступ головокружения — но за этим мы сюда и пришли.