... вместо лампы и солнца
там вращается глаз.
он читает руками следы после света.[2]

Сложить творческий портрет Анны Глазовой и вникнуть в её тексты, не учитывая психологические их мотивации, практически, невозможно. Суть, отстранённость этих стихотворений от мейнстрима легче рассматривать, перенеся их в поле психоанализа, поскольку в её случае погружаешься в самые тёмные области поэтического. Там, едва к ним приблизившись, читателю дискомфортно, в немалой степени психологически. Я делаю последовательные шаги в моих заметках в попытке избавить читателя от этого дискомфорта. И, конечно, мы вправе учитывать «говорящую» фамилию, касаясь творчества одного из самых значимых, заслуженных (лауреат «Русской премии» и премии им. Андрея Белого) поэтов в актуальной русской литературе, и известного переводчика Целана, Гёльдерлина, Рильке, Кафки, Вальзера.

Иногда фамилия автора является смыслообразующей в его творчестве. Нельзя не отметить едва ли не в каждом втором-третьем тексте Глазовой доминанту глаза, наличие (со)чувственного взгляда, физическое присутствие зрения и его нарратив. Подобное осознаешь в «птичьем» случае, вникая в постмодернистский «Филорнит» – третью часть «Триптиха» Саши Соколова. Фил-орнит – «любитель птиц», и вместе с птичьей фамилией Соколов («с поспешностью… / околосоколиной, коллега, / с околосоколиной») это даёт читателю возможность определиться по поводу нарциссического характера повествования и фигур высшего его пилотажа во сне и наяву.

Общее место – отмечать, что из всех органов чувств, для человека, в отличие от многих животных, главным является зрение, когда лучше один раз увидеть, чем семь раз услышать/погрызть /понюхать/потрогать. Как писала П. Барскова, «стихи Анны Глазовой представляют собой, в первую очередь, зрелище. Изобилие цветов, форм, объектов, цитат, ассоциаций, мест. Не времён – время здесь одно

---

[1] Информация об авторе опубликована в разделе «Редакционная коллегия» (стр. 4).
[2] А. Глазова, из сборника «Петля. Невполовину». М.: Новое литературное обозрение, 2008.

– настоящее время, когда и происходит акт созерцания глазом поэта всех этих редкостей, чудес, чудовищ…» [1] Когда речь заходит об иных перцепциях, вроде обоняния, автор всё равно отсылает нас к зрению, в конкретном случае – к идеальной для окулиста «ястребиной зрячести»:

головная стая маленьких жал в моей голове,
уязвимость и жалость, большие цветы;
только запах и цвет
(это их ястребиная зрячесть)
неистребимы – как свойство.[2]

Другой вопрос: насколько «акт созерцания глазом поэта» состоит в родстве со зрячестью ястреба? И кто из них, в результате, делится с читателем зрительными впечатлениями? Да, и впечатлениями ли, ведь глаз*а*, простите за каламбур, Глазовой, оптически настроены на передачу некоего экзистенциального опыта, о чём она говорит в своих интервью. Вернее, следует в этом за одним из любимых ею поэтов:

«… стихи – это не чувства, как думают люди (их, чувств, в молодости предостаточно): это опыты. Ради одной строчки нужно увидеть много городов, людей и вещей…».[3]

Если Рильке говорит о своем личном опыте, то с Глазовой в этом нельзя быть полностью уверенным. В оппозиции «я – это другой», вживлённой в европейскую поэзию ещё Артюром Рембо[4], Глазова принимает любую из сторон.

землеройка-стервятник
роится на тусклых обломках:
она ищет и ест культурный слой

и в её светлом панцире
скользят быстрые образы

и тот кто за ними следит
из наших лиц потом
сложит почерк [5]

А уж зрительный аппарат «другого» – это другая технология восприятия, специфический выбор объектов наблюдения, вывернутость

---

[1] Полина Барскова, «Зрение-зрелище-зеркало». О книге стихов Анны Глазовой «Пусть и Вода». Литературный дневник. http://www.vavilon.ru/diary/030206.html
[2] А. Глазова, из сборника «Земля лежит на земле». СПб.: Скифия-принт, 2017.
[3] Р. М. Рильке, «Записки Мальте Лауридса Бригге». М.: Известия, 1988.
[4] Je est un autre («Я есть некто другой») – из письма А..Рембо Ж.Изамбару от 13.05.1871.
[5] Анна Глазова, из сборника «Для землеройки». М.: Новое литературное обозрение, 2013.

координат в параллельное пространство. Как сказано в сборнике «Петля. Невполовину»: «мой сосуд, телескоп с зеркалами / вам покажет пришельцев с земли». Приложив известное положение Жана Бодрийяра («взгляд – наиболее опасное, что есть в теле»), можно прийти к выводу, что тексты Глазовой – наиболее опасное, что есть в русской поэзии.

По обе стороны взгляда

Литературные истоки своего видения Глазова определяет следующим образом: «Ранними (и поэтому самыми глубокими) русскими влияниями на своё письмо я считаю Чуковского, Хармса, Мандельштама, Достоевского, Вс. Некрасова, Аронзона – в этом хронологическом порядке… назову Григория Дашевского, Михаила Гронаса, Нику Скандиаку, Аркадия Драгомощенко, Александра Скидана, Марию Степанову, Галину Рымбу».[1] Добавив ко второму списку ещё 7-10 фамилий, получим перечень поэтов, которые осуществляют переконфигурацию современной поэтической площадки благодаря глубоко рефлексивному, новаторскому типу письма. Но и среди них Глазова отличается уникальным восприятием, которое связано не столько со специфически настроенной оптикой, сколько с нестандартной мотивацией в перестановке местами субъекта и объекта.

возникновение огня из костра,
из того же другого,
схоже с усилием
превращающим место в уместность
время в уверенность
в естество –
свойство.
«Для землеройки»

Одну из книг А. Глазова назвала «Для землеройки». Это такой мелкий зверёк, от 3 до 5 сантиментов длиной, внешне похожий на мышь, но с мордочкой, вытянутой в виде хоботка. Как объясняет столь небанальный выбор адресата автор: «…для какой-то утопической землеройки, которая сидит и читает человеческую поэзию по-русски эоны спустя в, допустим, высокотехнологичной подземной библиотеке, когда уж ни одного человека на Земле не осталось. Представить себе такую землеройку, такого Иного нельзя, но изобразить можно по логике аллегории: никто не знает, как выглядит, скажем, справедливость, но можно назвать Справедливостью женскую фигуру с весами в руке. Так,

[1] Катерина Денисова, интервью: Анна Глазова «В другой культуре привлекает то, что воспринимается как чужое». Библиотека иностранной литературы, 31 октября, 2019.

по крайней мере, можно говорить об Ином и обращаясь к Иному, пусть и сводя его к чему-то, чем он не является…». [1]

Естественно, стихотворения опубликованы в наше время, но воображаемо их пробегают глаза землеройки, не нашей современницы, которую следует, похоже, принять за alter ego поэта. Либо за некий посторонний взгляд, который Глазова воображает аллегорически, так же состоя в отношениях с «иным зрением», как Фемида с весами в руке (женщина с ведрами в руках?) – с Законом и Справедливостью.

Если здесь речь о превращениях, то не в варианте кафкианского Грегора Замзы, мистического Дракулы, литературных Франкенштейна и Щелкунчика, а Голема – мифологического существа, «иного» по отношению как к человеку и животному, так и к живому и не-живому. Взгляд de profundis, при этом вывернутый наизнанку:

горный кристалл
вызревает
как ягода земляники
но зернами внутрь.
«Для землеройки»

Я ухожу от соблазна сводить в один ряд тексты Глазовой с известными примерами из Ивана Жданова, вроде «лицо в толпе не тонет и уходит»; «встать в стороне – на себя посмотреть»; «пчела внутри себя перелетела / через цветок, и, падая в себя, / вдруг хрустнул камень под ногой и смолк»… Всё это по ощущению близкое, знаковое в современной поэтике, но Глазова – особый случай, когда аналогии лишь уводят в сторону от попыток её понять. Её зрение не только связано с автономными перемещениями/смещениями взгляда, но и с умением обретать иное видение, становиться видением Другого и его ракурсов.

Есть прецеденты подобных оптических сдвигов. Их проще найти в психоанализе, так что проведу параллель для ясности. В классической истории из практики Зигмунда Фрейда, его пациент поведал сюжет ночного кошмара из детства.[2] Будто во сне он лежит в кровати, ногами к окну. Внезапно окно раскрывается, и он видит дерево, на ветках которого сидят без движения несколько белых волков. За окном – ночь и зима. Испугавшись, что волки его съедят, мальчик проснулся.

если ты чувствуешь мой взгляд на себе,
то, смотри, может быть и другие глаза

---

[1] Денис Ларионов, интервью: Анна Глазова «Я пытаюсь исследовать скандал языка». Colta.ru. 25 апреля, 2013.

[2] Подробно описано в статье: Оксана Тимофеева, «Что нас ждет за поворотом к нечеловеческому?» Новое Литературное Обозрение, №159, 2019.

сквозь мой взгляд на тебе держат.
«Для землеройки»

Этот случай стал поводом для развития Фрейдом знаменитой гипотезы о первосцене. Фрейд открывает для себя, что не окно спальни распахнулось в этом сне, а глаза мальчика раскрылись навстречу притаившемуся в комнате ужасу. Идея инверсии бессознательного (нечто притворяется своей противоположностью, чтобы не быть распознанным: вывернутость наизнанку, палиндром, разворот на 180 градусов, дихотомия – один синонимический ряд) дала разгадку всего кошмара: взгляд волков и есть взгляд самого пациента, при этом комната находится как бы у него в голове. И в том месте, где должен быть он сам, мальчик видит глазами волков что-то, его пугающее: «Внимательное разглядывание, приписываемое в сновидении волкам, оказывается, нужно перенести на него самого», – заключает Фрейд.

Что же мальчик видит волчьими глазами? Прежде всего, он наблюдает собственный оцепеневший взгляд. Инверсия подсказывает, что если волки сидят неподвижно, значит, в комнате происходит активное и пугающее действие. Смысл первосцены заключается в том, что случайно разбуженный шумом ребенок становится свидетелем полового акта своих родителей. И взгляд волков, пугающий ребенка, есть эквивалент детского взгляда, оцепеневшего при виде такой сцены.

роют дневному свету могилу
в высоком колодце –
углубление дна –
раздвижение неба до первой звезды –

так что тот кто уходит под землю иначе
открывает глаза.
«Земля лежит на земле»

Эти фрейдистские мотивы пересматривает Жан Лакан. Его концепция «стадии зеркала» выявляет ситуацию, помогающую ребёнку развить чувство собственной идентичности: на стадии соперничества со своим образом в зеркале, взгляд субъекта совпадает с тем местом, на которое он направлен: «Субъект уходит теперь по ту сторону стекла, в котором является ему, среди других, его собственный образ».[1] Во сне, как и в зеркале, ребёнок встречается с самим собой. В ночном кошмаре – это уже не один мальчик, а двое, и неизвестно, кто из них настоящий? Находится ли мальчик по ту или эту сторону окна или зеркала, и кто появляется первым: мальчик, как человек во всей своей целостности,

[1] Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 1999.

фантазирующий о Другом, либо белые волки из его фантазии? По Лакану, первым является сам разрыв между одним и другим, дезинтеграция, разорванность субъекта. То, что Славой Жижек назвал «нечеловеческой сердцевиной человека». При особой настройке окуляра, на мир можно посмотреть и оттуда.

> …держится над ручьем
> то что как будто бы твердым должно быть,
> певчими, а не плавучими птицами,
> и к их тонким клювам, блестящим глазам
> вода тянется – вязкая, и не удержишь.
> «Для землеройки»

Много ли вы назовёте русских поэтов, которые так глубоко опускались бы в «сердцевину»? По моим ощущениям, стихи Глазовой – суть бифокальное зрение, которое одинаково хорошо видит как на малое, так и на большое расстояние. Оно перестает фиксировать, в итоге, разницу между предметами, границу перерастания объекта в субъект, линию сращивания живого с неживым. Поэт Евгения Суслова отмечает, что «тот, кто говорит здесь… всегда оказывается объектом для чужих действий (не сам смотрит, но «чувствует взгляд на себе»), его жизнь проходит где-то за границей смерти... Это не человек, но легкая дымка человеческого». [1]

В таких текстах всё есть всё, и всё оказывается всем – земля не твёрже воздуха; глаз, зафиксировавший валун, в него превращается и оттуда наблюдает за глазом; мир выгибается листом Мёбиуса, и мигом исчезают грани меж добром и злом, сущим и не-сущим. Ведь инверсия подразумевает, что то, что мы принимаем за жизнь, есть смерть, и наоборот: «Остережёмся говорить, что смерть противопоставлена жизни. Живущее есть лишь род мёртвого, и весьма редкий род».[2]

По логике инверсии, всё, что мы видим вокруг, является противоположностями. Практически, каждая строка в текстах Глазовой готова обернуться своим антиподом, и заключает в себе нередко иное, чем чёрными буквами по белому написанное. Как в некоем зеркале из потустороннего мира, читать бы Глазову надо построчно именно белыми буквами по чёрному. В такой интертекстуальности не то, чтобы нет верха и низа, прошлого и будущего – в ней они постоянно меняются местами, так что стороннему взгляду этот взаимообмен кажется запутанным, незнакомым, часто пугающим – абстрактными формами, которые не опознаны глазом. Ничего не напоминает?

---

[1] Евгения Суслова, «Мы этой тьмой дышим…» Анна Глазова. Для землеройки. Послесловие. М.: Новое Литературное Обозрение, 2013.

[2] Ф. Ницше, «Веселая наука» («La Gaya Scienza»). Третья книга» §108. http://nicshe.velchel.ru/index.php?cnt=19&sub=4

«…такие штуки, назывались «нетки»… всякие там бесформенные, пёстрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых,.. когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале… из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж....»[1]

Хор в греческой трагедии декламирует «я», не вдаваясь в подробности, кто выступает в роли этого «я». Множество либо единица? Пейзаж или загадочный персонаж? Его невообразимая Тень? Только её контур? Графическая абстракция или живопись, этимологически связанная с живым, подобным чему-то в природе? Но когда возникает потребность узнать у хора про него-неё – синкретическое Я тут же является по обе стороны вашего взгляда. И говорит о себе в унисон.

Не-Другой, но-Иной, или «дорога домой»

«… устраняя человека, она открывает дорогу тем, кого обычно не слышно, – камням, цветам, птицам… Эти стихи ставят вопрос о человеческой исключительности. Насколько голос, который всегда принадлежал только человеку, действительно ему принадлежит? Не выступает ли человек всего лишь медиумом бессловесных существ и предметов?..» [2]

На древний вопрос: существует ли взгляд по ту сторону антропоцентризма? – любому отвечающему предстоит понять, где проходит граница между человеком и животным? После чего, словно идя по лабиринту к невнятной конечной цели, надо задаться вопросом вопросов: является ли человек одним из видов животных – человеческим животным – или чем-то совершенно иным?

Кант считал, что предназначение человека – мораль. В то же время, человек хочет быть свободным и бессмертным, подобно авраамическому богу. Либо подобен свободному животному, которое при жизни свою смерть не осознаёт.

Иными словами, человек – это смертный зверь, лишённый звериных инстинктов, но наделённый разумом. В этом Жорж Батай видит источник страдания: в дистанции между человеком и природой. Как считал Батай, и это совпадает с известным просветительским тезисом, человек живет вне природы, он выделен из неё и не способен находиться в ней, как животное – «как вода в воде»[3]. Из поколения в

---

[1] В. Набоков, Приглашение на казнь.

[2] Евгения Суслова, «Мы этой тьмой дышим…» Анна Глазова. Для землеройки. Послесловие. М.: Новое Литературное Обозрение, 2013.

[3] Ж. Батай, «Проклятая часть»: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006.

поколение человек ищет «путь домой», возвращения в природу, частью которой, как и всякое живое, он станет: водой в воде. Дорогу обратно человек ищет при помощи разума, то есть разум находится в поиске отмены себя, хотя бы на время. Но в логике Батая, такая отмена не бывает окончательной, поскольку разум исключает человека из природы, ставит его отдельно и изолирует, не давая вернуться обратно.

Круг замкнулся. Есть выход, на который в «Истории безумия в классическую эпоху» обращает внимание Мишель Фуко, говоря о том, что душевнобольные приравниваются к животным и исключаются из общества (из которого уже исключены животные). Фуко не учитывает ещё одну категорию из рода человеческого – поэтов, творчество которых направлено против рационального, бытового, даже осмысленного: уже одна только строфика любого стихотворения свидетельствует о том, что здесь не проза, не обычная речь, не только язык, как средство коммуникации. И это обыденно – самость поэтов, их *сумасшедшесть*, отделённость от людей. Цветаевский вопль в «Поэме конца»: «В сем христианнейшем из миров / Поэты – жиды!».

По утверждению Глазовой, «вода не любит лишний вес». В её книге 2003 года «Пусть и вода» можно найти объяснение этому: поэтическая материя не выдерживает лишний вес человеческого – в категориях банального, логического, антропоморфного. Эта «вода в воде» – для Другого, даже не для поэта, а той его части из двух, как минимум (человеческая-животная), которая не контролируется логосом, в итоге, даже не принадлежа, по сути, Другому, а имея отношение к чему-то Иному. Отличному от Я-первопричины.

Одическое державинское «я царь, – я раб, – я червь, – я бог!» – легко представить в виде прогрессирующей сентенции, каждая составляющая которой характеризует определенный этап развития отечественной словесности. «Золотой XIX век» – это представление антропоцентризма с его романтическим видением человеческого «я», как царя природы и венца творения; «Серебряный век» – экзистенциальные проекции комплексов и желаний, утончённых фобий, автоматического сюр-письма, когда разум, находясь в зависимом, рабском положении по отношению к собственному подсознанию, не контролирует происходящее. Трудно вообразить, чтобы в будущем литературе удалось достичь волшебной Шангри-Ла, где «я» равнозначно «я-богу», но сегодня всё же есть щель, сквозь которую можно заглянуть в не менее заповедный уголок: в нём «я» соразмерно червю в одном масштабе и его же глазами поедает яблоко мира изнутри.

лаковая поверхность
узкая как палочка лодка
двумя палочками беру твой глаз
гондолы из гинкго

и чёрные звёзды внутрь воды
«Петля. Невполовину»

В пределах самопознания, Другой – это не-Я: «другой-ты» у Рикёра, просто «ты» у Бахтина и Гадамера, или отрицание «моего Я» у Сартра; это что-то вроде единства противоположностей, как в архетипологии Юнга – анима и анимус. Здесь возможны превращения (у Делёза, «другой» и есть «возможность»), причём до такой степени, что образ Другого мы без страха и упрёка способны принимать и модернистским насекомым Кафки, и абсурдистским носорогом Ионеско.

Если пойти дальше и напрячь зрение, то окажется, что для уже обозначенного нашим «я» Другого – в роли своего «я» вы не останетесь. У Другого – всё другое, и в его оптике вы для него будете уже не ваш «я», а некий неведомый вам и ему «другой». На этом строится популярный эффект в хоррорах: близкие герою мать, жена, ребёнок становятся не Другими (меняя голос, приобретя чужую мимику, странные жесты, брутальное поведение), а Иными – и тогда они смотрят на героя не своим, а жутким, незнакомым, инфернальным взглядом. И тут уже не психологический дискомфорт, не страх, а животный ужас.

Войдя в шкуру Другого, обладая взглядом (другого) землеройки или червя, вы сталкиваетесь с миром другой внутренней логики и внешних связей, но себя в нём вы не обнаружите: в зрачках «другой» землеройки вы отразитесь Другим, поскольку «не-я» для Другого – и есть Другой, а не вы. И вот тот – упаси боже запутаться – Другой Другого (ваше отражение в его глазах) для вас уже будет Иным. Он – это некий «не-Я-Другой», с его, третьего, иным взглядом. Это ваше «я», каковым вы себя уже не способны принять, поскольку вы теперь Иной.

через тебя
говори мне. выбитый в камне

пушистый ворс,
на краю каждой нежной петли
зеваешь в ушко
пуговицу, иглу.

петли как глазного лучи
иероглифы-пальцы.
«Петля. Невполовину»

При подобных метаморфозах категорически меняется и семиотика, и ландшафты, и координаты, в которых все это другое существует. Становится не по себе, и это требует иного вестибулярного аппарата и иного письма. Хотя, отмечает в одном из интервью Глазова,

такой тип письма давно создан – просто не всегда он находит себе верное применение, и не те из пишущих, видимо, его пользуют: «Целан в "Меридиане" говорит о двух – как минимум двух – сущностях, одну из которых он называет Kunst (искусство), а вторую Dichtung (поэзия). Они сосуществуют, но не в диалектической зависимости друг от друга. Поэзия сделана, она пятистопое, искусственное существо, и потому от поэзии не по себе… поэзия спрятана среди автоматов и образин, среди механики и машинерии искусства. Поэзия неописуема и невоспроизводима, и, мне кажется, потому Целан ищет поэзию в обращении к другому. Автоматы никогда не станут обращаться друг к другу, это задача и привилегия поэзии. Я думаю, что именно в обращении к другому и нужно искать исток. Но для того, чтобы такое обращение не сократилось до чисто автоматического запроса и ответа, другой должен остаться другим, не становясь узнаваемым и предсказуемым. Поэтому поэзия уходит от привычного, от определённого и зафиксированного "Я" и обращается к тому, что выходит за рамки искусства...».[1]

… как твой правый глаз непохож на мой левый
печать на эмали
ложится в резьбу
по лазурному камню
тяжелее чем камень и легче чем нить

дважды – тяжёлый и лёгкий – в корзине
полной круглых голов хризантем.
тот не сделан топор что найдёт шею шара.
«Петля. Невполовину»

В сумерках: между собакой и волком

Но там, за рамками искусства, весь и всё тот же инструментарий поэта – это фонемы, складываемые в буквы-слова. Их остаётся записать. Запись может удивлять чужеродным синтаксисом (авангардное разрушение при том и метра – постмодернистский пастиш: от Малларме до Целана и Лингвистической школы), приближением к адамическому языку – за счёт исключения из речи «человеческого» и образа человека (остаются приметы и части тела – расфокусировано ладони, поворот головы, жест руки). В записи сочетается несочетаемое для построения метафорически ярких конструкций и симулякров – однако, записанное можно если не понять, то прочувствовать, ибо «всякая вещь в глубине своей антропоморфна», по замечанию того же Жана Бодрийяра («взгляд

[1] Дмитрий Дейч, Способ существования. Беседа с Анной Глазовой. Booknik. 16 декабря 2008 года http://booknik.ru/today/all/sposob-sushchestvovaniya/

– наиболее опасное, что есть в теле»). В записях Глазовой это гениальное свойство вещи подчёркивается и внешне – «круглые головы хризантем» и «шея шара» в цитате выше, оставляя ощущение родства с этим типом письма, ибо ничто антропоморфное читателю не чуждо.

> … из-под ног выползает глазное дно,
> и я помню, как вдруг обрывается ветка,
> на которой сидит тополиная мышь.
>
> нет, это только глаз сына
> в коридоре и ночью без сна.
> глаз, который я помню на слух.
> «Петля. Невполовину»

Любопытно, что начальный этап появления стихотворений Глазовой – это рукописные записи, хаос из словосочетаний, из которого в дальнейшем формируется белый стих или верлибр, со звуковыми перекличками, словно оставленными от необработанного материала: «Черновики я пишу от руки, в блокнот. Обычно ночью, в полубессознательном состоянии между сном и бодрствованием. Часто в темноте…Наугад. Кривыми строчками вслепую».[1] Отсюда полусонное бормотание поэтической речи, возможность для смысловой неартикулированности, поскольку речь обращена внутренним голосом – к Другому, ближнему-дальнему, который не нуждается в упрощении, расшифровке, раз это общение интимное и затягивающе откровенное.

Стоит ли после этого удивляться распаду изобразительного ряда, синкопированной звукописи, изощренному расщеплению морфем в духе Кручёных или модернистским эхо-повторам? Отталкиваясь от всего этого, что и выделяет в своей рецензии Александра Цибуля, «…происходит переписывание фразеологизмов. Идиома есть семантически неделимый оборот, но Глазова выворачивает его наизнанку, чтобы остранить и взвесить речевые штампы, вернуть им стёршиеся смыслы: «не повредившись / в чутье», «иной рождён в холод / не в рубашке а в мешковине», «твоя рубашка – ближе к сердцу» или «из-под лежачего камня / вода течёт / если должен оттуда / ручей начинаться». Действует новая этимология: «нужные вещи / сделаны из нужды» или «страх – дитя, / он хотел бы / чтобы мы были его леденцами, // потому он не видит, / когда мы, леденея, / не становимся твёрже»…Тексты Глазовой во многом воспринимаются именно мистически, отсылают к ритуалу, мифу, заклинанию, медитации».[2]

---

[1] Олег Сулькин, «Быть гуманитарием в Америке – в каком-то смысле безумие». Интервью. «Голос Америки», 17 декабря 2013 года.

[2] Александра Цибуля, «Мыслимый край между явью и сном». Глазова А. Опыт сна. Новое Литературное Обозрение. №129, 2014

Тексты становятся всё герметичней. Они возникают, как антитеза основному ещё до недавнего времени направлению в русской поэзии, ставящему во главу угла просодию, повествовательность, модальность высказывания, поэтизацию текста. Антитеза, в сухом остатке, классическому авторству, самому высказыванию: излюбленные Глазовой апории, любимые и у Драгомощенко, уводят авторские наблюдения не в парадокс, а в абсурд. В контексте этих заметок, напрашивается (секрет Полишинеля!) вывод о том, что поэзия отражает *не-диалектическое* противостояние между человеком (разумом) и природой (животным), но и, во втором приближении, между диким животным и одомашненным. Классический стих и есть прирученная, ставшая системной поэтическая стихия; а стих свободный – стихия дикая, сакральная, не поддающаяся логике и интерпретациям.

Ангел по небу гулял
перламутровой ножкой,
и проткнул всю ступню,
всю насквозь, посмотрел:
а башня новая,
в жемчужной жиже,
в крови ангельской.
Снег пошел; ангел, плача,
дальше пошел.[1]

В 1988-1989 годах специально для франко-немецкого канала «Арте» Жиль Делёз дал серию интервью Клер Парне. «Делёз… особенно не любит собак за их лай, который называет глупейшим звуком, позором животного царства. Он говорит, что мог бы, скорее, стать (хотя и ненадолго) волком, воющим на луну, но не лающим».[2] Превратившись в «лающее существо», собака утратила нечто важное, аутентичное, утратила «волчье». Волк – истинное животное, собака – животное очеловеченное, приспособленное им для своих нужд.

Возвращаясь к «нашим волкам», мы готовы договориться до того, что классическая русская поэзия, постломоносовская, в её агрегатном состоянии уже на протяжении более, чем двух столетий – поэзия «одомашненная» (собака), а пути «поверх барьеров», начиная с футуристических, дадаистских текстов, зауми – «дорога домой», возвращение в природную дикость и к свободе (волк). Глазова подчёркивает: «… задача говорить в стихах так, чтобы улавливать моменты равновесия между… ясностью опыта и неясностью

---

[1] Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 6 (22). М.: АРГО-РИСК, 1999.
[2] Делез Ж. Алфавит. Оглавление. А как в Animal (Животное) https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/delez_alf/01.php

испытанного… И тот или та, кто прочтёт мои стихи, возможно, со своей стороны станет и субъектом, и объектом опыта».[1]

Поэзия дело частное. И это путь одиночки в таком частном случае, как с Анной Глазовой. Да и волк, несмотря принадлежность к стае, животное одинокое – когда отправляется на поиск незанятой территории, на которую он заявляет свои права. Как считает Глазова: «…можно говорить об Ином... В этом же смысле нужно понимать и мои слова об одиночестве… в другой, нечеловеческой, необжитой плоскости: в той плоскости, где общности нет… именно в это необжитое пространство может дотянуться раз не свой, так Иной».[2]

Поэт Анжелина Полонская вспоминает: «…Совершенно случайно зашёл разговор о Пауле Целане с одним очень пожилым человеком, лично знавшим поэта. “Какой он был?” – спросила я. – “Сидел в одиночестве. И молчал”».[3]

В этой родственности между поэтом и его переводчиком, между двумя поэтами – Целаном и Глазовой, есть своя символика. Лингвистических, мировозренческих пересечений – много. Что же касается символического, то об этом, в немалой степени, настоящие заметки. И ещё: в письме к издателю Карлу Профферу, Набоков, узнав о названии второго романа Саши Соколова «Между собакой и волком», указал на пушкинскую строку в «Евгении Онегине» («Люблю я дружеские враки. / И дружеский бокал вина. / Порою той, что названа / Пора меж волка и собаки…»). Латинское выражение Dubia luce. Sideris dubiis означает сумерки. Время суток, когда вы видите зверя, но не сможете определить, волк это или собака? Игры инверсий? Нечто Иное?

И собака, и волк – животные, скажем, круглосуточные, без явно выраженного времени сна и бодрствования. Как нет его, пока мы живы, у Другого и Иного: они не дремлют и в наших снах. И если спросонья, чтобы быть максимально точным, записывать, что каждый из них нашёптывает поэту, то однозначно определить, Другой это или Иной, становится «неописуемой и невоспроизводимой» задачей.

Вот он, отпечаток
моего тела на постели, господи.
Вот она, боже мой,
сквозняком приподнятая душа.
Не приведи же господь бог ты мой
чем-нибудь бестелесную
сущность твою ощутить.[4]

---

[1] Анна Глазова. Речь при получении премии им. Андрея Белого. 2013.
[2] Денис Ларионов, Анна Глазова: «Я пытаюсь исследовать скандал языка» Интервью.
[3] Анжелина Полонская. Фуга смерти. «Наша газета». 25 января, 2015.
[4] Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 6 (22) М.: АРГО-РИСК, 1999.