

«Средиземная война» Андрея Левкина. О словах любого языка на границах молчания

Ю. В. Каминская^{✉1}

¹ Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

Для цитирования:

Каминская, Ю. В.
(2020) «Средиземная война»
Андрея Левкина. О словах любого
языка на границах молчания.
*Журнал интегративных
исследований культуры*, т. 2, № 1,
с. 24–32.
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-
1-24-32

Получена 25 февраля 2020;
прошла рецензирование
4 апреля 2020;
принята 4 апреля 2020.

Права: © Автор (2020).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. На протяжении XX века под влиянием предшествующей традиции утрачивают отчетливость линии, некогда явственно разделявшие художественную и так называемую «не-художественную» реальность, различные искусства, литературу для знатоков и для всех, поэзию и прозу, жанры или фигуры в произведениях. Это утверждение стало частью стандартного репертуара штудий, посвященных современной культуре. И все же на вопрос о том, куда этот путь ведет литературу, до сих пор не найдется достаточно удовлетворительного ряда ясных ответов.

Очевидно, что словесное искусство благодаря происходящим изменениям, осяпывая и размывая разного рода границы, не только высвечивает собственный потенциал и подвергает его рефлексии, но и, соответственно, расширяет свои возможности. Соответственно, художественная литература таким образом устремляется к тому существенному, что прежде ускользало от вербализации, но вместе с тем — возможно, именно поэтому — осталось чрезвычайно важным.

Эти представления в XX и начавшемся XXI веке вновь и вновь подкрепляются отдельными произведениями разных лет. Некоторые тексты такого рода написал латвийско-русский прозаик, критик и журналист Андрей Левкин (род. 1954), лауреат премии Андрея Белого (2001). Предлагаемая статья посвящена его рассказу «Средиземная война», созданному в 1990-е годы и опубликованному в 2002 году в книге «Голем, русская версия: Роман, рассказы, повесть».

Исследование представляет отдельно взятое и очень небольшое повествовательное произведение современного автора, близкое к поэтической прозе, в широком контексте литературных попыток приблизиться к сфере невыразимого, обнаруживающей особенную притягательность для писателей, начиная с последней трети XIX века. Подробный текстовый анализ позволяет рассмотреть многообразие соответствий и связей, объединяющих «Средиземную войну» с рядом произведений, созданных авторами разных стран и исторических периодов — от Вирджинии Вулф до Алена Роб-Грийе и Курта Воннегута. Наблюдения за выстраиванием художественной реальности на границах языковых возможностей позволяют сопоставить русскоязычную малую прозу XXI века с предшествующими традициями мировой литературы и приблизиться таким образом к осмыслению основополагающих тенденций, объединяющих культуры различных европейских стран.

Ключевые слова: современная литература, молчание, пустота, поэтическая проза, границы языка.

“The Mediterranean War” by Andrei Levkin: The words of a language on the borders of silence

Ju. V. Kaminskaja ✉¹

¹ Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., Saint Petersburg 199034, Russia

For citation:

Kaminskaja, Ju. V.
(2020) “The Mediterranean War”
by Andrei Levkin: The words
of a language on the borders
of silence. *Journal of Integrative
Cultural Studies*, vol. 2, no. 1,
pp. 24–32.
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-
1-24-32

Received 25 February 2020;
reviewed 4 April 2020;
accepted 4 April 2020.

Copyright: © The Author (2020).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under CC BY-NC
License 4.0.

Abstract. Throughout the 20th century, under the influence of the preceding tradition, the line that once clearly divided the artistic and the so-called “non-artistic” reality, various arts, literature for experts and for all, poetry and prose, genres and figures in literary works was getting blurred. This statement is now inherent to the standard repertoire of studies in contemporary culture. Yet, no one has given a definitive answer to where this path is taking literature. Obviously, verbal art, thanks to the ongoing changes, is capable of detecting and eroding all kinds of boundaries. It does not only highlight its own potential and expose it to reflection, but also expands its capabilities. Thus, fiction is trying to get back to the essentials that previously eluded verbalization, which may also explain why these essentials are still very relevant.

In the 20th/early 21st century, these concepts would be consistently supported by individual works of different years. Some of these texts were written by the Latvian-Russian prose writer, critic and journalist Andrei Levkin (b. 1954), winner of the Andrei Bely Prize (2001). This article focuses on his story, *The Mediterranean War*, written in the 1990s and published in 2002 in the book “Golem, Russian Version: Novel, Stories, Tale”.

The study explores a single, very small narrative work (close to poetic prose) by a modern author and sets it in the broad context of literary attempts to approach the sphere of the ineffable, which has been especially attractive to writers since the last third of the 19th century.

A detailed analysis of the text allows us to consider a variety of correspondences and ties that unite *The Mediterranean War* with a number of works created by authors of different countries and historical periods — from Virginia Woolf to Alain Robbe-Grillet and Kurt Vonnegut. As we may witness the construction of artistic reality at the borders of linguistic capabilities, we may also compare the Russian flash fiction of the 21st century with the previous traditions of world literature and thus come closer to comprehending the fundamental trends uniting different European cultures.

Keywords: modern literature, silence, emptiness, poetic prose, language boundaries.

Любая пустота предполагает страх, как иначе?

(А. Левкин. Средиземная война)

Перепрыгивая собственную тень

Выстроив что-либо на границе, особенно легко понять, что граница — не линия на карте, а пространство, земля, на которой можно жить. И если поселиться там удалось, она становится местностью между другими землями, по-настоящему нейтральной территорией между двумя государствами. Увиденная изнутри — граница исчезает.

Нечто подобное наблюдается в литературных процессах прошедших десятилетий и в важнейших чертах объединяет разные культуры. Существуют ли границы — зависит от аспекта

рассмотрения. Точки зрения, с которых значительная часть современной художественной литературы рассматривает себя и остальной мир, с очевидностью находятся в промежуточных пространствах. Соответственно, многие границы предстают в высшей степени размытыми.

Очень давно и под влиянием богатейшей традиции — расплываются линии, некогда более отчетливо разделявшие художественную и так называемую «не-художественную» реальность, различные искусства, литературу для знатоков и для всех, поэзию и прозу, жанры, фигуры в произведениях и т. д. Это утверждение стало

частью стандартного репертуара штудий, посвященных современной культуре. Если же спросить себя, куда ведет литературу этот путь, то — несмотря на долгое время наблюдений — все еще не найдется достаточно удовлетворительного ряда ясных ответов на этот вопрос. Хотелось бы думать, что словесное искусство благодаря происходящим изменениям, ошупывая и размывая разного рода границы, не только высвечивает собственный потенциал и подвергает его рефлексии, но и, соответственно, расширяет свои возможности. Не исключено, что литература таким образом устремляется к чему-то существенному, что прежде ускользало от вербализации, но вместе с тем — возможно, именно поэтому — осталось чрезвычайно важным.

Эта надежда бывает подкреплена отдельными произведениями, в которых литература, кажется, прыгает выше собственной головы, или по-немецки — «springt über den eigenen Schatten», перепрыгивает собственную тень, тень словесно выразимого. Некоторые из таких текстов написал латвийско-русский прозаик, критик и журналист, лауреат премии Андрея Белого (2001) Андрей Левкин, обладатель прекрасного математического образования¹, родившийся в 1954 году в Риге. Как его ранние произведения, среди которых важное место занимает роман «Голем. Русская версия» (2002), так и более поздние — известный роман «Мозгва» (2005) и новейший сборник малой прозы «Дым внутри погоды» (2016) — нашли свою публику, к восторженным представителям которой можно отнести Александра Скидана² и Марка Липовецкого³.

Относительно публикации 2016 года в интернете вновь и вновь встречаются отсылки к словам русской поэтессы и критика Елены Фанайловой: «У Левкина в мозгу как будто имеется аппарат, который позволяет ему писать в самый момент возникновения смысла: не только описывать, но присутствовать в момент создания чего-то, чего еще нет. И при этом одновременно создавать такую систему, которая сама же себя и понимает» (Фанайлова 2008)⁴.

¹ Андрей Левкин закончил в 1972 г. механико-математический факультет МГУ и с 1977 года сочетал свою литературную деятельность с работой в Институте электроники и вычислительной техники Академии наук Латвии.

² Широко известна рецензия Скидана на роман Левкина «Междущарствие» (1999) (Скидан 2000).

³ См. рецензию Липовецкого на роман Левкина «Марпл» (2010) (Липовецкий 2011).

⁴ Это наблюдение Фанайловой заимствовано из ее рецензии на опубликованное в 2008 году собрание сочинений Левкина.

Это почти суггестивно звучащее замечание наглядно отражает интенсивную языковую работу Левкина и придает поэтические очертания его манере писать, позволяющей балансировать на границе словесно выразимого. Таким образом становится очевидным художественный метод, к которому обращается Левкин, а именно — последовательное выстраивание произведений в пограничной области, в окрестностях невысказываемого, становящихся таким образом относительно обитаемым пространством, с трудом, но все же пригодным для человеческой жизни.

Остается спросить, чем является это не облекаемое в слова нечто, лежащее за пределами выразительных возможностей языка, не подлежащее точному словесному отображению именно в связи с высокой значимостью для человека. Разумеется, на этот вопрос нет ответа, возможно лишь движение к осмыслению бессловесной пустоты, составившей средоточие небольшого прозаического текста Левкина «Средиземная война» (2002), в котором неуловимое ничто обретает едва заметные словесные очертания.

Молчание рассказа

Автор называет свое произведение рассказом. Вместе с тем художественно выстроенный текст, звуковая и ритмическая сторона которого проработана с величайшей тщательностью, напоминает своего рода заклинание. Остро ощущается слияние прозы и поэзии, из которого и происходят строки «Средиземной войны».

Антимилитаристская позиция автора с отчетливостью заметна и при самом беглом знакомстве с текстом. Перед читателем открывается изуродованная войной, опустошенная и опустевшая местность, безлюдность которой отражается в восприятии скитающегося по ней наемника, отставшего от своих войск, практически утратившего человеческие черты и какие бы то ни было представления о себе. Солдат говорит сам с собой как контуженный, который уверен в своем одиночестве и в том, что его никто не услышит. Пустыми глазами он наблюдает пустоту некогда плодородной земли. Так возникает образ, который никого не может оставить равнодушным в России времен Афганской войны (1979–1989), Чеченских войн (1994–1996; 1999–2009), вооруженного конфликта на востоке Украины (с 2014).

Лишь на первый взгляд речь в «Средиземной войне» идет о драматических событиях на территории бывшей Югославии, которые коснулись

жизни многих наших соотечественников. В рассказе разворачивается образ войны как таковой, во всех ее возможных вариациях, с которыми приходит в соприкосновение человек, узнавая о разрушениях в других странах, «сбоку от шоссе/на дороге» или просто «глядя в окно» (Левкин 2002, 181–183). Именно поэтому произведение и названо «Средиземная война», то есть война между землями, война в ее изначальном облике.

Подобно тому, как это происходит в романе Алена Роб-Грийе (1922–2008) «В лабиринте» / «Dans le labyrinthe» (1959), взгляд одинокого, покинутого, почти безумного солдата становится взглядом читателя, своего рода видеокамерой. Она позволяет приблизить облики разных войн, происходящих «за холмом» или «за углом» (Левкин 2002, 181–183), высвечивая в них общие устрашающие черты.

При таком видении любая конкретная война предстает близкой и вместе с тем чужой, поскольку все «рациональные» мотивы и причины бесчеловечностей отступают на второй план и рассеиваются: «На третий год чужой войны трудно вспомнить соображения, привлекшие тебя сюда» (Левкин 2002, 181). Единственным, что уцелело, оказывается вопрос, не нуждающийся в ответе: «...всего страшнее для людей то, когда их убивают ни за что... а, если подумать, — за что их убивать?» (Левкин 2002, 182).

Война оказывается в центре повествования, однако никакие ее события не представлены даже частично. Воплощение бесчеловечности не допускает прямого изображения средствами человеческого языка, который — независимо от его национального происхождения — при говорении о войне с легкостью превращается в ложь. Эта проблема не нова для истории литературы. Уже Курта Воннегута (1922–2007) она побудила не изображать бомбардировку Дрездена в знаменитом романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» / «Slaughterhouse-five, or The children's crusade» (1969), посвященном дрезденской трагедии.

Если рассматривать «Средиземную войну» с этих позиций, становится заметным, что текст Левкина связан с целым рядом других текстов, опубликованных независимо друг от друга на протяжении нескольких десятилетий в разных странах, на разных языках. В таких произведениях отсутствие высказывания само по себе оказывается важнейшим высказыванием. Самую короткую формулировку для характеристики этого приема можно найти на немецком языке — в творчестве Ханса Магнуса Энценсбергера (род. 1929): „Das Gedicht spricht, wovon es schweigt“

(Enzensberger 1962, 48) («Стихотворение говорит о том, о чем молчит». — Перевод мой. — Ю. К.). В этом отношении рассказ Левкина оказывается чрезвычайно близок к поэзии, разумеется, не в ее лирическом понимании.

Постепенно становится все заметнее, что в литературе уже на протяжении нескольких веков усиливаются негативные коннотации молчания. Это утверждение аргументированно представлено Клаудией Бентин в основательном труде «Барочное молчание»: «То, что прежде принципиально расценивалось как нечто положительное, переживалось как воплощение интенсивности и полноты, со временем все чаще воспринимается как выражение бессилия, подавления или изоляции» (Benthien 2006, 16–17). Бессилие, угроза, смерть и одиночество, которые, начиная с XVIII века, все отчетливее ассоциируются с отсутствием речи, властвуют и в «Средиземной войне».

Вместе с тем Левкин чрезвычайно своеобразно включает в художественный текст пустоту неформулируемого, возникающую на месте не облакаемой в слова бесчеловечности. Писатель превращает возникающий таким образом повествовательный вакуум в основной предмет изображения. Ничто, которое как таковое не может быть воспринято человеком, требует специфического рассказывания. Оно не имеет ничего общего с традиционным субъектом как голосом некоего «я», воспринимая который читатель обычно может сконструировать образ выдуманной повествующей личности. Левкин изобретает хрупкий, чуть слышный голос существа с едва угадываемыми чертами человека, существа, не ощущающего собственной телесности и принадлежности к людям, но обнаруживающего глубинное родство с окружающей его пустотой.

Современный поиск художественных возможностей для повествования едва уловимого субъекта о едва уловимой пустоте обнаруживает литературно-историческую традицию, на которую редко обращают внимание. Одной из немногочисленных, но чрезвычайно впечатляющих попыток найти подходящую инстанцию для разговора о пустоте стал роман Вирджинии Вулф (1882–1941) «На маяк» / «To the Lighthouse» (1927), в котором маленький Эндрю формулирует суть художественного подхода писательницы к созданию атмосферы опустевшего и теперь совершенно пустынного острова: «Think of a kitchen table then, [...] when you're not there» (Woolf 1981, 20) («Вообразите кухонный стол, [...] когда вас нет на кухне». Перевод Е. Суриц (Вулф 2004, 43)). «Средиземная война» также представляет собой успешную попытку

продемонстрировать обычно неуловимое, возникающее самыми разными путями Ничто, не симулируя при этом гармонизирующего или вообще какого бы то ни было личностно подсвеченного взгляда.

От пустоты к пустоте и обратно

Уже в первом абзаце задана исходная ситуация, из которой читатель осуществляет скольжение в пустоту. Взгляд солдата позволяет выстроить пространство между присутствием и отсутствием: полуразрушенные дома, еще со стенами, но уже без оконных стекол, не большие и не маленькие, вокруг полузасохшая трава. Люди, очевидно, были в этих местах, но теперь их нет. От них осталось лишь сухое обозначение, возникающее в рассказе позднее: «...количество людей» (Левкин 2002, 181).

Поскольку все мертво, безжизненное становится одушевленным. В конце второго абзаца медленно приходит в движение ландшафт, как будто уходящий прочь: «А пустошь жухлого цвета знай себе тянулась до горизонта, как бы закруглялась по дороге и туда и уходила, мягко обваливалась» (Левкин 2002, 181). Исчезающая «пустошь жухлого цвета» из второго абзаца отмечает переход от неполного присутствия к почти полному отсутствию вещей и оптических впечатлений.

Если Творец создал мир — небо, землю и человека, то бесчисленные толпы людей, кажется, в безумии превратили все в руины, так что даже пустошь «обваливается», обозначая, что сотворению мира дан обратный ход. Как Божественное созидание не нуждается в причине, так не обнаруживает ее и человеческое разрушение мира. Начатое людьми полное уничтожение довершает взгляд повествовательной инстанции, фокусирующей наше внимание на опустошении, масштабы которого в процессе чтения видятся все шире.

Так постепенно становится все более зримым приближение пустоты, обозначаемой специфическим голосом рассказчика. Ее близость ощущается благодаря постоянному замедлению речи, ретардации чтения. Круговые конструкции предложений, сложная и специфическая расстановка придаточных, непривычный порядок слов побуждают вновь и вновь перечитывать одни и те же фразы в поисках того, что обычно называют смыслом. Но бессмыслица как «бытие без смысла» / „Ohne-Sinn“⁵ сохраняет свои по-

зиции, поскольку для того, чтобы придать смысл еще сохранившейся материи, нужны люди, их взгляды на местность или, по меньшей мере, антропоморфный рассказчик. Многократные повторения придают тексту сходство со старой заикающейся пластинкой: «...никого нет...» (Левкин 2002, 182).

Словарный запас сух, поскольку без людей нет и чувств. Это отчетливо заметно уже в начале рассказа, когда сказочное «были» оказывается замененным на возвратный глагол «находились» (Левкин 2002, 181), сообщающий тексту черты неловкой, заикающейся речи. Медленное вращение языка вокруг недоступного человеческого представлению выражается в безлично звучащих пассивных конструкциях: «...все, что росло на этой почве, — уничтожено, то есть работа выполнена хорошо» (Левкин 2002, 182).

Язык сопротивляется дальнейшему приближению к бесчеловечному и потому неопишуемому. Речь, как будто запинаящаяся, застывающая в горле, вновь и вновь привлекающая к себе внимание литераторов начиная с XVIII века⁶, свидетельствует о близости умолкания. Это заметно по тщательно инсценированной неловкости говорения, нарочитой шероховатости формулировок, неожиданным включениям разговорных элементов, размывающих общую сухую манеру изложения с явными оттенками канцелярского стиля, а также — по едва заметным нарушениям правил, как в сочетаниях слов «еще более другой свет», «слишком близко от рая», «в еще более счастливые места» (Левкин 2002, 181–183). Привычно понимаемый смысл описательных предложений, кажется, неумолимо испаряется: «...все они прикидываются, смиренно лежа, будто бы в неведении того, кто они и что, и это правильно, что никого тут кроме них уже нет» (Левкин 2002, 181). Чей голос сумел бы произнести нечто подобное, находится за пределами читательского представления.

На фоне речи, которая, кажется, еще соответствует основным грамматическим законам, но все менее и менее понятна, язык обнаруживает последние искорки человеческого. К ним относится слово «Средиземноморье», в котором вследствие специфического контекста высвечивается часть «сред» и с ней посредническая роль географического места как некоей модели, способной продемонстрировать опустошающую сущность войн.

Предметное утрачивает свои очертания. Отчетливее всего становятся не вещи, а расплывчатые

⁵ См. об этой формулировке применительно к «Веселой науке» (1882) Ницше в работе Люткехауза (Lütkehaus 2004, 65).

⁶ См. об этом применительно к драматургии XVIII века: (Benthien 2006, 15–16).

цвета, запахи, вкусовые ощущения, воспринимаемые как следы исчезающих материальных объектов: «Ну, это такое Средиземноморье, теплое насквозь, оливково-магнолиевое, пахнущее лаврушкой на кустиках, где есть много древнего мрамора среди развалин того, что было жизнью» (Левкин 2002, 181). Вместо едва представимой местности перед читательским взглядом оказывается аморфная масса, приводимая в движение одним лишь языковым усилием, приправленная лавровыми листочками и обломками древнего мрамора, то есть тем, что еще осталось от стереотипных человеческих представлений о средиземноморских ландшафтах.

В близости к пустоте нет больше времени, которому нужны были бы люди, чтобы не остановиться. В первом абзаце еще есть указание на начало сентября, но затем, подготовленные нарочитым замедлением чтения и другими средствами, в девятом из двадцати абзацев можно прочесть слова: «Времени тут уже нет» (Левкин 2002, 182).

В следующем абзаце происходит экспансия вакуума в самых радикальных формах: пустота наблюдает себя посредством взгляда человека, утратившего свою идентичность, постепенно превращающегося в ничто: «Пустота процеживает окрестности тщательным взглядом человека, который хочет понять — сможет ли он тут выжить» (Левкин 2002, 182). В этот момент скрытая динамика текста достигает кульминации. С предельной отчетливостью можно наблюдать, что человеческий облик, которому мог бы принадлежать звучащий в тексте голос, кажется уже невыносимым — ничто отражает ничто.

Как «Адриатика плавает в своей воде за холмом» (Левкин 2002, 182), погружен в себя язык, лишенный говорящего и говорящих. Как будто он освободился от мира людей, которые — независимо от их народностей и стран — не могут представить себе ничто. Таким образом, язык приблизился к сфере, обозначенной немецко-язычным еврейским поэтом Паулем Целаном (1920–1970), родом из австрийско-румынского города Черновицы, находящегося сейчас в пределах Украины, в стихотворении „Fadensonnen“ (1963): «...es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen» (Celan 2003, 179) («...есть еще песни, чтобы петь по ту сторону людей». — Перевод мой. — Ю. К.). Речь заикается сильнее, вне всякого намека на смысл слов, хромает и исчезает, как «какая-нибудь полоумная овца... неподалеку от горизонта» (Левкин 2002, 183).

Реагируя на процессы языковых изменений, искажается создаваемая речью реальность. Так, в четырнадцатом абзаце надгробия превращаются в отверстия, очертания которых видны лишь благодаря написанным на них словам: «Все эти мраморные отверстия в виде надгробий, прорисованные эпитафиями, утяжеляют время до фактов, свидетельствующих, что оно — было» (Левкин 2002, 182). В сущности, этот образ представляет собой квинтэссенцию поэтического рассказа Левкина как попытки побудить язык заговорить о пустоте. От людей, включая повествовательную инстанцию, остаются даже не надгробные камни, а лишь отверстия — как пустые следы прежнего присутствия — и язык, человеческий по происхождению, но теперь воспринимающийся как бессубъектная эпитафия, в конце концов зажившая совершенно самостоятельной жизнью. Такой едва разбираемой эпитафией, посвященной любому человекоподобному субъекту, предстает и сам рассказ Левкина.

И лишь непосредственно перед окончательным обвалом в пустоту речь вдруг находит опору и начинает возвращаться к человеческому. Это происходит при сухой констатации трагического факта в пятнадцатом абзаце: «Они убили всю эту страну, всю эту поверхность, территорию, землю» (Левкин 2002, 182). Слова позволяют почувствовать эмоцию, след человеческого возмущения, вдруг окрашивающий голос говорящего существа. Бессмысленность уничтожения предстает уже не как «Без-Смысла» — „Ohne-Sinn“, а как «Вопреки-Смыслу» — „Wider-Sinn“⁷. Голос неожиданно очеловечивается по-новому, звучит иначе.

Сразу же вспыхивает новая словесная искорка, слово «урла» (Левкин 2002, 183), уже в XIX веке считавшееся устаревшим и звучащее в тексте Левкина как новый жаргонизм. К нему добавляется в восемнадцатом абзаце и старинное прилагательное «любезное», сверкающее всеми красками в окружении нарочито нейтрально звучащих слов. Эти вкрапления корреспондируют с упоминанием старого слова «верста» (Левкин 2002, 181) в начале рассказа. С одной стороны, таким образом, а именно чередой отсылок к истории языка, тексту придается оттенок вечности, подчеркивающий непреходящую суть центральных общечеловеческих проблем. А с другой стороны, оживающие вновь устаревшие вербальные элементы отмечают возвращение в сферу формулируемого, облакаемого в слова.

⁷ См. эти формулировки в монографии Люткехауза (Lütkehaus 2004, 65).

Язык отдаляется от пустоты постепенно, становится человечнее и мелодичнее. Повествующий голос уже не вымарывает фрагменты реальности, констатируя разрушение, он становится ближе к языку творца, приобретая черты «я», субъекта, создающего мир⁸. И вот уже в последних двух абзацах, звучащих как стихи, читатель слышит, создавшего себя вопреки чудовищным обстоятельствам — посредством речи, совершенно не важно, на каком языке: «На землю оседает осень, и вдоль по ней в еще более счастливые места летят гуси. В октябрьских сумерках воздух сжимается первым холодом и оттого двоится, желая согреться в человеке: льдинки режут губы и расплавляются во рту, в тело льются вода и кровь...» (Левкин 2002, 183).

Речь все еще не вполне отчетлива, но вдоль пустоши и вдоль осени уже летят «в еще более счастливые места» гуси, последние живые существа, чудом уцелевшие в войне. Они не заполняют пустоту, но лишь пролетают мимо и как любые дикие птицы не вступают в контакт с людьми. И все же они живы. Их мимолетное появление может видеть уцелевший человек. Тогда пустое пространство, которое как всякий вакуум не обнаруживает ни верха, ни низа, ни каких-либо других ориентиров, перестает быть абсолютно пустым, обретая направление. Значит, это пространство уже не ничто.

Птицы рядами, как буквы в строках, скользят вдоль пустоты, почти поглотившей человеческое существо. Свободные от всяческого воздействия людских намерений — они одушевляют пространство, побуждая воспринимаемый нами голос к описанию местности, звучащему в самых лирических тонах, а из этого описания, несомненно, вырастет и весь остальной мир, в отчетливом соответствии со старинной формулой: «В начале было Слово».

Соотносимая с субъектом литературная реальность вновь будет существовать — даже если сначала она состоит лишь из холодных льдинок невинной речи, образующихся на морозе из невидимого, пустого воздуха на губах единственного уцелевшего человека. Для этого ему нужно лишь дышать, то есть жить. Тогда многое возможно — и поиск представлений о бесконечном Субъекте, и в разной степени успешные попытки создать образ собственной личности, вырастающий в поэтическом «разговоре самого языка»⁹ из пустоты как отсутствия

⁸ См. о традиции философского осмысления создания «я» в процессе говорения: (Prinz 2016, 11 и далее).

⁹ См. определение поэзии как «разговора самого языка» в рассуждениях Виктора Кривулина (1944–2001): (Кривулин 1995, 228).

представлений — благодаря звучанию совершенно любых человеческих говоров и наречий.

Приложение

Андрей Левкин.
Средиземная война

Сбоку от шоссе на дороге были, находились какие-то дома с выбитыми стеклами, вокруг стояли небольшие, уже изрядно разбитые постройки. Начало сентября, и, исходя хотя бы из этого, в этой местности должны же были бы быть хоть какие-то люди, но их тут не было.

Дома стояли разрушенными не вполне до фундаментов, оставались пустые окна, коробки сараев, а пустошь жухлого цвета знай себе тянулась до горизонта, как бы закруглялась по дороге, и туда и уходила, мягко обваливалась.

Здесь была местность, которая качествами своей почвы могла бы прокормить куда большее количество людей, чем то, которое тут когда-то жило. Откуда вывод: они здесь почувствовали что-то не то, вот и сдвинулись приживальщиками в густонаселенные, зато — в безопасные местности.

Любая пустота предполагает страх, как иначе? В этом нежном климате так мало домов, что ясно — это место то ли проклято, то ли слишком хорошо, чтобы тут жить и ничего не бояться.

И вся эта Адриатика в трех верстах отсюда с этими сложными и старыми божками на коньках крыш, и еще более сладкие виды природы, и еще более другой, чем можно себе представить, свет: все они прикидываются, смиренно лежат, будто бы в неведении того, кто они и что, и это правильно, что никого тут кроме них уже нет.

На третий год чужой войны трудно вспомнить соображения, привлекавшие тебя сюда. Их может быть много, равно и любой физиологии, от которой зависит только то, где ты окажешься наутро. Где оказался — туда, значит, и шел.

Ну, это такое Средиземноморье, теплое насквозь, оливково-магнолиевое, пахнущее лаврушкой на кустиках, где есть много древнего мрамора среди развалин того, что было жизнью.

Меня потеряли, как обычно, в овраге, в ходе длительного преследования кого-то. За кем мы гнались — неважно, но все, что росло на этой почве, уничтожено, то есть работа выполнена хорошо. Остались только камни, но тут трудно понять, когда это произошло, позавчера или же до н. э. По привычке спишут на эллинов.

Времени тут уже нет, потому что пустые поля, разложенные до горизонта, где нигде нет пищи,

могут означать только одно — это место очень близко к Богу, потому что Его не интересуют такие подробности, как Еда.

Пустота процеживает окрестности тщательным взглядом человека, который хочет понять — сможет ли он тут выжить. Да, похоже, потому что он же не часть государства, и не кусок армии, и даже не задняя нога наступающих сил. Его потеряли в овраге, где хорошая погода, тишина и небо, и все поля кругом — до горизонта, и дома разбиты до необжитости, но в подполах еще можно найти какие-то полусъедобные вещи.

Адриатика плавает в своей воде за холмом, но и там уже никого нет, потому что здесь повсюду нехорошо (потому что всего страшнее для людей то, когда их убивают ни за что), а, если подумать, — за что их убивать? Вот и убивают ни за что, потому что надо, чтобы все на свете прекращалось.

Ну, эти кораблики на сине-зеленой воде, глядя с высокого берега, белый песок. Никого. И все, что можно вспомнить хорошего, нам, верно, приснилось в кошмаре.

Когда вы проснетесь в доме, где пусто, где выбиты крыша и окна, вы не станете думать, что так и положено. Но вы лишь наемник, утраченный родным взводом, и, ощупывая тело, не помнишь, как с тобой было раньше: все вроде ходит, руки движутся, дырок в теле нет, ничего не течет по коже, и эти разбитые дома вокруг вы не помните. Ну, это же и есть война.

Пахнет зеленью, осенью, сыростью от старых досок дома, жившие в котором ушли, и теперь они думают лишь о том, как им быть дальше. Все эти мраморные отверстия в виде надгробий, прорисованные эпитафиями, утяжеляют время до фактов, свидетельствующих, что оно — было.

Здесь уже никого нет. Они убили всю эту страну, всю эту поверхность, территорию, землю. Где и так никто особенно не селится, потому что слишком близко от рая, чтобы тут жить. Ангелы не отслеживаются, их слязмила урла, не считая какой-нибудь полоумной овцы, хромающей неподалеку от горизонта.

Неспокойно всюду, где не все, не все еще убито, убиты. Любой звук пахнет смертью,

но мы же только в детстве думали, что будем жить всегда.

Эта земля становится твоей, едва о ней узнал. Там все знакомо, и это и спасет тебе жизнь, потому что при пальбе спиной почувствуешь все переулки, куда можно отойти не глядя. Но дома от стрельбы в тебя разрушаются, и в следующий раз спрятаться будет сложнее.

Еще и убьют ненароком — не так, как положено, потому что и умирать надо с точным осознанием жанра. Или на земле, которая слишком похожа на рай, чтобы не подумать, что ее могло бы и не быть. Но если умирает и эта земля со всем ее счастьем, что останется? Но нельзя же быть столь малодушным от того, что умирает любезное тебе. Но как его потом вспомнишь в одиночку?

На землю оседает осень, и вдоль по ней в еще более счастливые места летят гуси. В октябрьских сумерках воздух сжимается первым холодом и оттого двоятся, желая согреться в человеке: льдинки режут губы и расплываются во рту, в тело льются вода и кровь.

Адриатика, надо полагать, продолжается за углом. С той же степенью достоверности можно думать, что выживет и остальное. Не спеша, медленно, как бы потягиваясь с утра. Глядя в окно. (Рассказ опубликован: Левкин, А. (2002) *Голем, русская версия: Роман, рассказы, повесть*. М.: Олма-Пресс, с. 181–183. Перевод рассказа на немецкий язык издан: Levkin, A. (2006) *Mediterraner Krieg. Übersetzt von Juliana Kaminskaja*. In: C. Engel (Hrsg.). „Bist du echt ein Russe?“ *Literarisches aus der Wendezeit. Klagenfurt; Wien: Kitab Verlag, S. 25–29*).

Благодарности

Исследование, на результатах которого основана статья, было проведено в рамках проекта, поддержанного Немецким научно-исследовательским сообществом: DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ (2017–2021), Universität Trier.

Литература

- Вулф, В. (2004) *На маяк*. СПб.: Азбука-классика, 222 с.
 Кривулин, В., Кулаков, В. (1995) Поэзия — это разговор самого языка. Интервью с Владиславом Кулаковым. *Новое литературное обозрение*, № 14, с. 223–233.
 Левкин, А. (2002) Средиземная война. В кн.: А. Левкин. *Голем, русская версия: Роман, рассказы, повесть*. М.: ОЛМА-ПРЕСС, с. 181–183.

- Липовецкий, М. (2011) *Нечто неосязаемое. Способ Левкина*. [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/20263/> (дата обращения 10.05.2017).
- Никонова, Ры (1992) Слово — лишнее как таковое. В кн.: В. Ф. Шубин (ред.). *АРС. Бездна*. СПб.: Емец, с. 131–135.
- Скидан, А. (2000) Косвенные свидетельства. *Знамя*, № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1028> (дата обращения 10.05.2017).
- Фанайлова, Е. (2008) О «Собрании сочинений» Андрея Левкина. *Новая литературная карта России*. [Электронный ресурс]. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/fanailova-o-levkine/view_print/ (дата обращения 10.05.2017).
- Benthien, C. (2006) *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 463 S.
- Celan, P. (2003) Fadensonnen. In: P. Celan. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 179.
- Enzensberger, H. M. (1962) *Einzelheiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 142 S.
- Lütkehaus, L. (2004) Nichts. *Abschied vom Sein. Ende der Angst*. Frankfurt am Main: Haffmans bei Zweitausendeins, 765 S.
- Prinz, W. (2016) *Selbst im Spiegel*. Berlin: Suhrkamp, 502 S.
- Woolf, V. (1981) *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 209 p.

References

- Benthien, C. (2006) *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 463 S. (In German)
- Celan, P. (2003) Fadensonnen. In: P. Celan. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 179. (In German)
- Enzensberger, H. M. (1962) *Einzelheiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 142 p. (In German)
- Fanajlova, E. (2008) О “Собрании сочинений” Андрея Левкина [On Andrey Levkin’s “Collected works”]. *Novaya literaturnaya karta Rossii [New literary map of Russia]*. [Online]. Available at: http://www.litkarta.ru/dossier/fanailova-o-levkine/view_print/ (accessed 10.05.2017). (In Russian)
- Krivulin, V., Kulakov, V. (1995) Poeziya — eto razgovor samogo yazyka. Interv’yu s Vladislavom Kulakovym [Poetry is the conversation of the language itself. Interview with Vladislav Kulakov]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 14, pp. 223–233. (In Russian)
- Levkin, A. (2002) Sredizemnaya vojna [The Mediterranean war]. In: A. Levkin. *Golem, russkaya versiya: Roman, rasskazy, povest’ [Golem, Russian version: Novel, short stories, novella]*. Moscow: OLMA-PRESS Publ., pp. 181–183. (In Russian)
- Lipovetskij, M. (2011) *Nechto neosyazaemoe. Sposob Levkina [Something intangible. Levkin’s method]*. [Online]. Available at: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/20263/> (accessed 10.05.2017). (In Russian)
- Lütkehaus, L. (2004) Nichts. *Abschied vom Sein. Ende der Angst*. Frankfurt am Main: Haffmans bei Zweitausendeins, 765 S. (In German)
- Nikonova, Ry (1992) Slovo — lishnee kak takovoe [The word is superfluous itself]. In: V. F. Shubin (ed.). *ARS. Bezdna [ARS. Abyss]*. Saint Petersburg: Emets Publ., pp. 131–135. (In Russian)
- Prinz, W. (2016) *Selbst im Spiegel*. Berlin: Suhrkamp, 502 p. (In German)
- Skidan, A. (2000) Kosvennye svidetel’sтва [Indirect evidence]. *Znamya*, no. 1. [Online]. Available at: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1028> (accessed 10.05.2017). (In Russian)
- Woolf, V. (1981) *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 209 p. (In English)
- Woolf, V. (2004) *To the Lighthouse*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 222 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Юлиана Владимировна Каминская, e-mail: kaminskaja@infoburg.info

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета

Author

Juliana V. Kaminskaja, e-mail: kaminskaja@infoburg.info

PhD in Philology, Associate Professor, History of Foreign Literature Department, Saint Petersburg State University