

новий наклад (його, наскільки я знаю, декілька разів додруковували), а саме про нове розширене видання. На жаль, потім сталося те, що сталося. Економічна криза 2008-го вкупі з надто ризикованою фінансовою політикою видавництва призвели врешті-решт до гучного й скандального банкрутства «Факту», що завершилося судовим процесом. А я, опинившись у лютому 2008-го в кріслі заступника міністра освіти і науки України Івана Вакарчука, упродовж понад двох років мав украй мало часу на екскурси в літературу.

Отже, моє листування з Ігорем Васильовичем так і не відновилося. Ми

регулярно переказували один одному вітання через третіх осіб. Уже наприкінці зими 2013 року я довго говорив із ним телефоном із київського офісу радіо «Свобода», але та розмова стосувалася не так літератури, як здоров'я, політики й інших прикрих речей.

Я ще сподівався, що Ігор Васильович встигне потримати в руках мій повний переклад «Пекла» (що його він, можливо, дещо передчасно, оголосив був «найкращим» у надісланому мені 2001 року розділі про середньовічні «видіння» з «Генерики і архітектоники»). Але, на жаль, уже перед засиланням книги до друкарні прізви-

ще Ігоря Васильовича з тієї частини останнього абзацу передмови, де складено подяку живим, довелося перемістити туди, де автор згадує про померлих.

Ігор Васильович Качуровський, попри безліч небезпек (голодомор, репресії, війна, повоєнні поневіряння, хвороби, які переслідували його останнім часом), прожив довге життя, не доживши якихось півтора місяці до 95-річчя. Він до кінця зберіг ясный розум і гостре око поета – я просто не знаю інших авторів, які писали б добрі вірші в 94 роки. Він дочекався визнання в Україні – і формального (Шевченківська премія!), і не-

формального (вже цього року встигли вийти його «Лірика» і «Parodiarium»).

Із ним остаточно відійшла ціла епоха. Але залишилися його тексти. У Дантовій «Божественній Комедії» знаменитий книжник Брунето Латіні промовляє до поета: «Візьми мій “Скарб”; у нім я жить zostався». Те ж промовляє Ігор Васильович сьогодні до всіх нас: адже не випадково він єдиний перекладав Дантового вчителя Брунето Латіні українською – і то саме «Скарбничку»; короткий виклад італійською згаданого в Данте монументального франкомовного «Скарбу». □

Чиста насолода Джакомо Казанови

Володимир Єрмоленко

Епізод перший: Чаклунка

Уявіть маленького хлопчика на ім'я Джакомо, який народився у Венеції – у місті, де вода увійшла в землю та примирилася з нею, ставши її тілом, ставши її кровоносною системою. Його батьки – актори, які залишили це місто, що колись було заможним, у пошуках кращого життя, у пошуках невідомих островів на півночі, де жінкам можна виходити на сцену.

Йому вісім років і три місяці; його виховує бабуся, строга жінка, чия донька шукає щастя в лондонських театрах; його дідусь «помер від горя».

Джакомо страждає від носової кровотечі; й одного дня бабуся садить його в човен і везе до якоїсь дивної жінки. То була «стара, що сиділа на жебрачому ліжку, тримаючи у руках чорного кота; п'ять чи шість інших котів були навколо неї». «Це була чаклунка».

Ця «надзвичайна жінка» здійснює над Джакомо ритуал. Вона відкриває велику скриню і кладе хлопчика всередину. Вона заспокоює його, потім роздягає, садить на ліжко, запалює своє зілля, збирає дим від нього у простирadlo, обгортає ним Джакомо, шепоче якісь заклинання, розгортає його і дає йому скуштувати п'ять драже, «дуже приємних на смак». Потім бере мастило із принадним запахом і розтирає йому скроні та потилицю. Нарешті, вдягає його.

Кровотеча зникне, запевняє чаклунка, – але тільки якщо Джакомо триматиме цю історію у таємниці.

Вдома Джакомо марить: засинає, але за кілька годин прокидається і бачить (чи йому здається, що він бачить) «чудесну жінку», une femme éblouissante, що спускається у його кімнату крізь димар, ошатно вбрана, в короні, оздобленій коштовним камінням. Вона щось йому довго говорить, але в її словах він «нічого не розуміє»; потім вона його цілує – і йде туди, звідки прийшла. А Джакомо знову засинає.

Наступного дня бабуся наказує йому зберігати мовчанку про цю подію: якщо він щось розкаже, застерігає вона, то неодмінно помре.

Стара чаклунка та молода зваблива жінка: ці образи супроводжуватимуть

Джакомо протягом усього його життя. Подальші його пригоди – це вічне балансування між ними. Між магією та сексуальністю, між чаклунством та звабою. Він запевнятиме всіх, що має особливий зв'язок із таємничими силами, які керують цим світом. Одна з

аби пізнати життя, треба обирати непевний шлях, без ясної кар'єри і без чітких цілей. Треба йти заплутаними дорогами авантюриста, який має талант, має покровителів, але не має ані міцного ґрунту під ногами, ані батьківщини.



Доналд Сазерленд у ролі Казанови
у фільмі «Казанова Федерико Феліні» (1976)

цих сил темна, таємнича, магічна, нічна, невидима. Інша – сонячна, «солярна», видима, тепла.

Темний бік своєї душі Джакомо віддасть магії. Для сексуальності залишиться тільки сонце.

Епізод другий: Життя-авантюра

Лібертин та письменник, мандрівник та авантюрист, в'язень та утікач. Незаможний чоловік, що постійно шукає сильних покровителів, «олігархів», аби жити за їхній кошт. Бізнесмен, який відкриває текстильну фабрику; має безліч проєктів – від копалень і тютюнової торгівлі до миловаріння і шовкопрядіння. Персона-нон-грата у багатьох країнах Європи. Священик замолоду. Воїн – також замолоду. Емігрант, який умирає у Богемії – далеко і від рідної Венеції, і від Парижа, столиці Європи.

Джакомо Казанову залишили його батьки, венеційські актори, але він за своїх їхню головну життєву настанову:

«Єдина система, яку я мав, – якщо я взагалі мав систему, – полягала в тому, аби прямувати туди, куди штовхав мене вітер. Ця незалежність від методів породжувала самі лише мінливості долі».

Ще на початку своєї молодости Казанова намагався робити церковну кар'єру; він був молодим абатом у Римі; вивчав теологію. Пізніше у його міркуваннях та його логіках можна буде знайти сліди релігійного минулого: він часто посилатиметься на «провидіння», la providence, і, здійснюючи вибір у своєму житті, керуватиметься стоїчним принципом «слідуй Богові», «sequare Deum». У Казанови ви знайдете багато референцій до вищого шляху, який нам указують з неба, і мало сповідувань у власних провинах. Релігійність тут не супроводжується ані стражданнями, ані докорами сумління. В його християнстві мало християнства.

Тоді, на початку своєї церковної кар'єри, Казанову прийняв сам Папа.

Дозвіл на порушення законів можна отримати лише від тих, хто ці закони видав; саме від Бенедикта XIV Казанова дістав дозвіл читати та зберігати заборонені книжки. Папа був найбільшим дев'янтном, найбільшим бунтівником проти власних законів. І церковна кар'єра Казанови урвалася не тому, що він був у Римі лібертином, а тому, що був *нахабним* лібертином: кажуть, він відбив коханку Папиного племінника і ледь не заплатив за це власним життям.

Із церкви він іде вже у двадцять один рік. Його життя змінила зустріч із багатим венеційським патрицієм Матео Брагадіні: того спіткав апоплексичний удар, і Казанова, опинившись поруч, відносить його додому та лікує. Брагадіні живе в самому серці Венеції, неподалік від Ріальто, в одному з цих аристократичних палаців, оточених каналами, вузькими вулицями і маленькими мостами. Казанова, син невідомих акторів, миттєво входить у світ венеційської аристократії – завдяки хитрості, а не чесності; завдяки химерним талантам та інтуїції, які раптом спрацювали, а не строгому знанню.

Пізніше історія повториться у Парижі, з мадам Дюрфе: Казанова здобуває довіру багатій аристократки і намагається допомогти їй переселити її душу в тіло юного хлопчика. Вона відплачує йому за це грішми й утриманням, які Джакомо конвертує у задоволення.

Таким і має бути стиль лібертина, який не має грошей: знайти покровителя, переконати його у своїй незамінності, змусити його платити за свої примхи, довести, що знаєш більше від звичайних людей, тримаєш у руках велику силу всесвітнього Лібідо й опановуєш її – то еротичними перемогами, то магічними ритуалами.

Епізод третій: Чоловіче жіноче

У 1744 році на одному заїзному дворі дев'ятнадцятилітній Джакомо знайомиться з «актрисою». Вона молода – їй шістнадцять-сімнадцять років, – і він не може відірвати від неї погляду. Його розчаровують, запевняючи, що ця дівчина насправді є хлопчиком, castrato, на ім'я Беліно. Жінкам в італійських театрах грати забороняється, тому він грає роль першої актриси в театрі Ангони. Казанова вражений красою цього castrato, але одразу сумнівається, що це юнак. Його обличчя «здавалося мені жіночим».



Алесандро Барікко Без крові Така історія

Переклад з італійської
Р. Скауна, Ю. Григоренко
Харків: Фоліо, 2011

Вперше перекладеного в Україні Алесандро Барікко хтось уже знає завдяки знятій за його книжкою популярній кінострічці «1900. Легенда про піаніста» Джузеппе Торнаторе. В Італії письменник Барікко відомий також як музичний критик, ведучий і журналіст. На становлення стилю його письма вплинули дві його освіти – філософська та музична. Можна сказати, що знання «музичної грамоти» додає романам Барікко мелодійності, легкості і ритму, а філософія – глибини і чіткості думки. Найпопулярнішим твором у невеликому його доробку є «Море-океан», якого через маленький обсяг часто називають повістю або навіть оповіданням. Утім, автор наполягає, що це роман, і сприймати його треба як епічний твір із широкою панорамою історій.

Події роману-повісті «Без крові» розгортаються в післявоєнній Італії. На одній фермі скоєно жорстоке вбивство – загинув власник ферми і його маленький син, але в погребі рятується від кривавої бійні донька. Щоправда, один із убивць знаходить її там, однак не в змозі вбити беззахисну дівчинку. Ніна присягається знайти і покарати злочинців. Поступово, одного за одним, вона їх знаходить, аж поки нарешті зустрічається віч-на-віч із тим, хто колись пожалів її.

Події «Такої історії» є радше декораціями, легко змінюваними й замінюваними, на тлі яких постають етичні й естетичні віяння в модерній Європі першої половини ХХ століття. Тут не зайвими будуть паралелі з філософськими міркуваннями Освальда Шпенглера, Хосе Ортеги-і-Гасета та інших мислителів, що спробували «вловити» зміни в людині та її оточенні, а також зрозуміти, що ми назавжди втратили.

Проза Барікко може видатися жорстокою, цинічною і надто холодною. Письменник нібито навмисно провокує нас безжалісними сценами вбивств і розправ. Проте за цим «беземоційним» обличчям ховається вир почуттів, запитань і рефлексій, передусім, щодо людської природи. Напевно, це основний смисловий запит автора: як людині бути людиною в наш час? Як уберегти себе в світі жорстокості? На жаль, твердої відповіді не знайдемо ні в романах «Без крові» і «Така історія», ні в міні-романах «Шовк», «Море-океан», «Місто». Проте й читаємо ми такі романи не задля однозначних відповідей.

Максим Карповець

Усі навколо кажуть, що Беліно юнак, що його «перевіряли», що лікар дав свій висновок. Та коли він починає обіймати цього «хлопчика», його рука «проникає в його жабо та стискає там груди, які не залишають у мене жодного сумніву». Казанова певен, що об'єкт його пристрасти є дівчиною, але вона залишається недоступною.

Він намагається розділити Беліно, дістається геніталій, і на нього чекає велике розчарування: Беліно все-таки виявляється юнаком. «Я побачив, що він чоловік», «je l'ai vu homme».

На цьому, напевно, історія мала би зупинитися. Але не для цього венеційця, який завжди прямує за своєю пристрастю, стає її в'язнем, її заручником, її довіреною особою. Вони подорожують разом; Джакомо не може побороти свого бажання, і коли на одній із зупинок вони опиняються разом в одній кімнаті з одним-єдиним ліжком, кохання здається неunikним. Казанова до нього готовий навіть попри всю відразу до «антиприродного» або «антифізичного» кохання, amour anti-physique, яким він називає гомосексуальний зв'язок. Але, роздигаючи Беліно, Казанова раптом розуміє, що це таки дівчина. То що ж він бачив тоді, коли вперше намагався звабити її і коли його відвадило те, що видалось йому чоловічим органом – знівеченим, але *чоловічим* органом молодого кастрованого актора?

Беліно виявляється шістнадцятилітньою дівчиною на ім'я Тереза. Вона розповідає Джакомо, що колись покохала італійського актора-castrato Салімбені і прагнула бути з ним. І коли в однієї жінки раптом помирає син, Салімбені запропонував матері, щоби вона за винагороду замінила Терезою свого померлого хлопчика. А самій Терезі-Беліно, аби вона вводила всіх в оману, вдаючи, нібито є юнаком, Салімбені дарує щось на кшталт хитрого протеза, якого вона тепер постійно має при собі і вміло прилаштовує до свого інтимного місця під час «перевірки». Сама Тереза називає цей інструмент... «маскою».

В історіях венеційця Казанови маски є постійними об'єктами. Аксесуаром, що виринає то тут, то там, нагадуючи, що в цьому світі немає прозорих речей. Що все ховається під хитрощами й обманом. Що навіть знявши одяг, людина не знімає з себе всього свого захисту.

Епізод четвертий: Жіноче чоловіче

Казанові двадцять років, він живе у Константинополі й намагається робити військову кар'єру. Він далеко від батьківщини та своєї релігії; майже вільний від свого коріння і може змінити його будь-якої миті. Він навіть згоден змінити свого Бога, одружившись із мусульманкою.

Одного дня він приходить на бал, який дає місцевий вельможа Ісмаїл. Хтось розказує про фурлану, венеційський народний танець. Зацікавлений Ісмаїл просить Казанову показати, як її танцюють, а той відповідає, що зможе це зробити лише зі справжньою венеційкою, яка це вміє.

Ісмаїл дає якийсь наказ – і всього лише за пів години з дверей у кутку зали з'являється жінка у масці з чорно-

го оксамиту, яку у Венеції називають Moretta. Жінка, напише потім Джакомо, була прекрасна «і красою своїх форм, і елегантністю свого вбрання».

Маска Moretta – це специфічний захист, хитрий інструмент: у ній людина не може нічого вимовити, тож Казанова не лише не бачить її обличчя; він навіть не чує її голосу. Одинокий спосіб спілкування між ними – це танець і потиски рук. Після кількох фурлан жінка прощається і зникає.

Далі – інтрига, дивна гра, яку веде невідомо хто. Наступного дня Казанова отримує записку: якщо йому «цікаво бачити ту, хто танцював із вами фурлану», він має прийти ввечері на прогулянку в сад по той бік басейну, познайомитися зі старою служницею садівника, попросити в неї лимонаду. «Можливо, ви зможете її побачити».

Казанова справді приходиться увечері до саду, справді просить лимонаду – і справді бачить трьох жінок. Одна з них могла бути тією венеційкою, але котра? І чи вона писала записку?

Не встигши навіть спитати себе про це, Джакомо отримує запрошення від Ісмаїла на нічну зустріч. Запрошення «поробити разом» в озері біля його палацу. Він приймає запрошення, приходиться увечері до палацу, але замість риболовлі Ісмаїл раптом запрошує його до кабінету, з вікон якого відкривається вид на басейн біля палацу.

І тут, у світлі повного місяця, яке, втім, приховує більше, ніж відкриває, відбувається кульмінаційна сцена: «ми бачимо майже прямо перед своїми очима трьох цілком оголених дівчат, які то купалися, то виходили з води, піднімаючись мармуровими сходами». На цих сходах, «стоячи чи сидючи», вони витиралися, «показуючи себе в усіх поставах нашим очам». Вуаєрична насолода Казанови та Ісмаїла, ексгібіціоністська насолода дівчат: «не дивлячись у вікно, вони, здавалося, здійснюють свої ласолубні ігри лише аби запалити уяву глядачів, які так уважно на них дивилися...».

Саме тут, у константинопольському палаці мусульманина Ісмаїла, Казанова опиняється в ситуації затримки, віддаленості об'єкта свого бажання. У ситуації, де життя ставить його бажанням нездоланний бар'єр.

Його лібідо може спрямуватися на однісінький об'єкт, доступний у цій залі з відкритими вікнами, у цій обсерваторії, де погляду відкриваються недосяжні жінки. Казанова, як і Ісмаїл, «був у ситуації, коли в мене не було іншого вибору, як знайти задоволення в об'єкті, який був поруч зі мною, аби загасити полум'я, запалене трьома сиренами, що перед нашими очима то входили в воду, то виходили з неї»...

Що означає ця фраза – *me complaire dans l'objet*, «знайти задоволення в об'єкті», який був поруч? Що означає безліч інших подібних маньєристичних, декорованих, зашифрованих метафорами і тропами фраз, якими рясніє «Історія мого життя»? Чи означає вона, що, збуджений від споглядання недосяжного об'єкта, Казанова зайнявся з Ісмаїлом коханням? Що, попри чимало натяків на те, що гомосексуальне кохання є «коханням антиприродним» чи «антифізичним», у житті Казанови були ситуації, коли він не міг подолати імпульсу?

Радше так, ніж ні.

Епізод п'ятий: Затримка

В історіях Казанови майже немає полювання. Майже завжди – кохання з першого погляду, потяг, що одразу вступає в дію, магнет, що одразу притягує. Всі бар'єри, які виникають між коханцями – тільки маленькі симуляції, які потім відкривають те, що «магнетизм» між ними був найпершою річчю, точкою відліку. Бажання існує від самого початку, це найперша даність. Тут ніхто нікого не зваблює. Вся інтрига лише в тому, як обійти соціальні перепони чи як затримати і відтягнути насолоду.

Історія з мадам Фоскарині, сімнадцятилітньою дружиною молодого аристократа Вінченцо Фоскарині, відбувається на грецькому острові Корфу. Казанова служить ад'ютантом у Джакомо Да Рива, патриція, який командував великою військовою галерею із шістьма сотнями моряків та солдатів. Одного дня до його господаря звертається Вінченцо Фоскарині, молодий аристократ, приятель Да Риви, але молодший за званням. Він прибув на Корфу торік у супроводі молодого дружини. Фоскарині втратив ад'ютанта і просить у Да Рива, аби той віддав йому Казанову.

Для самого Казанови зміна посади є пониженням у статусі, а тому має сенс лише з романтичних причин. Як можливість нової любовної історії. А тому він може погодитися тільки тоді, коли переконається, що прохання йде від дружини Фоскарині, від «Мадам Ф.».

Далі починається дивна гра: гра маскування та інтриги, натяків та напівповідомлень, де Казанова намагається вгадати, чи справді прохання йде від жінки Фоскарині. Під час релігійної процесії перед Великоднем йому випадає тримати Мадам Ф. за руку: вони йдуть процесією, мовчки, не кажучи одне одному ані слова, і намагаються лише за цим довгим рукостисканням одне одного зрозуміти. Ніжна комунікація доторків, ритму дихання, поглядів і натяків; спроба взаємної телепатії між двома чорними скринями, між двома людьми, які поки що не відчувують у собі сміливості щось один одному сказати.

Після цього – дивні страждання, які лічать радше героям романтичних романів, від Жана-Жака Русо до Жорж Санд. Душевні переживання, які породжують тілесні симптоми і соматичну неспроможність. «Через своє відчайдушне кохання я провів у ліжку безсонну ніч», – пише раптом Казанова. Причина? – Страх та сумніви, неодмінні у цьому суспільстві знаків і натяків: «Я боявся, що вона вважатиме мою відмову знаком зневаги, і ця думка пронизувала мою душу». «Наступного дня я не міг нічого їсти, а ввечері на зборах не сказав ані слова. Я пішов спати із тремтінням, після яких почався жар, і він мене протримав у ліжку весь Великдень». У понеділок після свята він був «дуже слабкий», і «не вийшов би зі своєї кімнати, якби слуга Мадам Ф. не прийшов мені сказати, що вона хоче мене бачити».

Саме на цій зустрічі вона прямо йому каже, що хотіла би бачити його ад'ютантом свого чоловіка. Тобто людиною, постійно присутньою в домі.

Ці слова мають терапевтичний ефект. Казанова одужує так само швидко, як перед тим захворів. У цьому суспільстві знаків, масок, інтриг і натяків ніщо так не оздоровлює, які речі, сказані прямо.

* * *

Вікна кімнати, в якій він житиме, виходять просто на вікна кімнати мадам Фоскарині.

Тоді, за браком теперішніх «засобів зв'язку», вікна є найкращими інформаційними засобами, найкращими телефонами, найкращими текстовими повідомленнями. Головний канал підглядання та спілкування на дистанції, обміну знаками, які непомітні для інших. «Я міг би бачити, як вона встає зі свого ліжка, насолоджуватися нею в моїй закоханій уяві; і вона могла би дати по-

порозі смерті» («je me sentais mourir»); коли ж вона дозволяє його рукам «торкнутися всього того, що мої очі бачили тільки поверхово», це його «повертає до життя».

Ця метафорика смерті, «танатографія еросу» характерна для Казанови: він часто описує кохання у поняттях смерті, зіткнення з підземним світом, переходу по той бік життя – образами, притаманними радше наступному століттю, від готичного роману до fin de siècle. Жіночі геніталії він називає «могилою» (tombeau); сексуальний акт – входженням до світу мертвих. У цьому великий парадокс: Казанова, у якому страждання майже табуоване, майже завжди непомітне, раптом застосовує «танатос» для опису чогось найбільшою мірою втішного, солодкого, спокливого.



Антон Рафаель Менгс. Портрет Джакомо Казанови (1760)

легшення цьому моєму вогню, ні в чому себе не компрометуючи».

Але Мадам Ф. розчаровує. Вона не показує себе, не дивиться на його вікно, не роздягається спеціально для нього, не грає жодних вистав для невидимого спостерігача. «Мені здавалося, що вона не відкривала вікна лише для того, аби мене мучити». «Я був певен того, що вона знала, що я її бачу», але «не хотіла дати мені найменшого задоволення і зробити рух, який міг би дати мені натяк, що вона думає про мене».

Знову затримка, знову обхідний шлях, знову об'єкт бажання вислизає з рук – утім, лише для того, щоб створити інтригу, щоб тримати увагу читача і самого героя, які обоє здогадуються про розв'язку, але яких захоплюють повороти сюжету.

Коли мадам Фоскарині все-таки дає себе поцілувати, Казанова знову сентиментальний: «Прийшовши до тям від свого екстазу, я кинувся до її ніг, зі шоками, зрошеними сльозами вдячності». Сльози вдячності на тілі коханої – майже так само Русо описує свій перший сексуальний досвід.

Далі – більше: вона неквапно роздягається перед ним, але коли він, цей упевнений коханець, бере в руки її сопочку, «вона побачила, що мої руки тряслися, як у людини, хворої на параліч». Прагнучи її, він відчуває себе «на

Нарешті мадам Фоскарині «дозволяє мені проникнути в святилище», але дозволяє насолодитися «лише однією-єдиною миттю»; одразу ж після проникнення вона «раптом звільняється, відштовхуючи мене», та «падає на крісло, розгублена». Казанова дивиться на неї, «нерухомий та спантеличений», намагаючись зрозуміти, звідки міг народитися «цей протиприродний рух».

Що робить Джакомо? Він не вмовляє її спробувати ще раз. Він не питає про причини. Він не хоче чекати. Він просто вибігає з кімнати, йде гуляти містом. Ми могли б очікувати від нього багато чого: міркувань про те, що робити далі, думок про те, що він зробив не так. Намагань зрозуміти цю жінку.

Але він робить інше. Проходячи повз будинок куртизанки на ім'я Мелула, він дивиться на її поставу, він уявляє собі її тіло, вона запрошує до себе, зваблює його, і вся його енергія, незреалізована під час невдалої спроби з Мадам Ф., виливається на дівчину, якій він добре заплатить за кохання.

Але навіть тут у Казанови немає сцен страждання та болю. Він зрадив, він замінив одну жінку іншою, без великих докорів сумління. Він проміняв кохання на біологічний потяг. «Я провів дві години в deboші, в якому моя душа перебувала лише для того, аби

стати свідком мого суму, докорів мого сумління та моєї провини». Провини, яку мадам Фоскарині одразу прощає, яку вона заперечує, яку вона перетворює на ілюзію. Адже вважає, що саме вона в усьому винна: «саме я маю просити прощення в тебе».

Казанова не відчуває докорів сумління. Його версія історії створює ілюзію, що зрада не приносить жодних страждань. Що існує тільки насолода. У світі Казанови страждання та біль є забороненими емоціями.

Епізод шостий: Безумний розум

В «Історії мого життя» багато розуму, багато просвітництва. Життям Казанови керує інстинкт, але розум завжди його контролює, тримає під своєю владою. Найсильніші у світі емоції ніколи не змушують Джакомо втрачати голову; в антрактах між своїми еротичними історіями Казанова веде філософські чи літературні розмови.

У 1760 році Казанова зустрічається з Вольтером. Він одразу називає його вчителем, maître, а себе – його учнем, «шкільним учнем», écolier.

Вони зустрічаються кілька разів протягом кількох днів; між цими зустрічами Джакомо має кілька сексуальних авантур, але з Вольтером говорить тільки про філософію та літературу. Наприклад, про сонет. Сонет – річ складна, каже Казанова, бо «не дозволяє ані подовжити думку, виходячи за межі чотирнадцяти рядків, ані її скоротити». Фраза, в якій відображається вся епоха, «класична епоха»: час правил, визначених розмірів, наперед заданих ритмів. Іншого разу вони розмовляють про Аріосто. Казанова цитує улюблені рядки: останні тридцять шість стансів двадцять третьої пісні, які «містять механічний опис того, як Ролянд божеволіє». «Відтоді, як існує світ, – каже далі Казанова, – ніхто не знав, як люди божеволіють»; Аріосто був «єдиним винятком».

Вони також дискутують про те, хто з італійців перший переклав Кребійона-батька. Казанова доводить, що він; Вольтер наполягає, що цим перекладачем був його друг П'єр Джакомо Мартелі. Казанова вважає, що Мартелі все зіпсував, і його аргументи свідчать, що Джакомо добре знається на поезії.

Між розмовами з Вольтером Казанова ходить до жінок. Його управитель справами веде його до одного буднику, де знайомить з трьома дівчатами, «двоє з яких були створені для кохання». Вони вечеряють, але через «сильну спеку» роздягаються; після цього всі гуртом займаються коханням. «Протягом п'яти годин, які ми у них провели, ми змогли здійснити усі ті божевілья, які мій розум (esprit) міг собі уявити».

Ця фраза не є випадковою: розум та божевілья у Казанови існують поряд. У світі, яким керує Джакомо, розум вигадує божевілья. Світло та раціональність залишаються головними режисерами.

Епізод сьомий: Тіло і душа

Із Лією, молодою єврейською дівчиною, Казанова знайомиться у будинку її батька, єврея Мардоке, із яким він



Маріо Варгас Льоса Витівки кепського дівчиська

Переклад В. С. Бойка
Харків Фоліо, 2010

Перуанського письменника і політичного діяча Маріо Варгаса Льосу вшановано багатьма літературними преміями. 2010 року він став нобелівським лавреатом, за «картографію структур влади та проникливі образи людського опору, повстання і поразки» відзначено його роман «Походеньки поганого дівчиська». Європейські критики охрестили книжку любовною сагою століття. «Витівки» – її назва в перекладі видавництва «Фоліо», який, далебі, міг би бути кращим. Переспівування російського перекладу, перш за все – зневага до українського читача. Та коли вже перекладали з російської, хоча б рівень був високим і художнім.

Герой роману з дитинства закоханий у «кепське дівчисько», яке періодично з'являлось у його житті та зникало у пошуках нового багатшого чоловіка. Кожна її поява – окремий розділ книжки, де «слухняного хлопчика» Рікардо оточують інші люди, події, країни. Це і революційні рухи в Парижі, і перуанські партизани, і Лондон, і японські гангстери, і єврейські перекладачі.

Одвічні питання людства постають у формі, якої надають цим проблемам різні країни та соціальні середовища середини ХХ століття. Два головних герої Льоси походять із різних суспільних прошарків, що сформували їхній світогляд і пріоритети. Одвічну філософську тему щастя обидва трактують по-різному. Для неї це – гроші, що «дають відчуття впевненості, надійності, дають захист, дозволяють по-справжньому насолоджуватися життям, не думаючи про завтрашній день. І це єдина форма щастя, яку можна помацати руками». Для нього щастям було бути поруч із нею та жити у Парижі. Автор простежує зміну їхніх поглядів упродовж життя, доводячи, що кожен із них чимось жертвував задля того, аби бути щасливим. Проблеми любові, щастя та грошей завжди актуальні.

Подорожі та повернення інтригують читачів несподіваними потрапляннями у Перу, Париж, Лондон, Токіо, Мадрид. Описи місцевого колориту цих міст надають романові своєрідної екзотичності. На тлі головних подій другої половини ХХ століття розгортаються забарвлені еротичністю взаємини між людьми – те, що є таким головним у житті.

Валентина Поліщук

подорожує та який запрошує його в гості.

Стосунки Казанови та Лії починаються з їжі. Вони обідають разом, бо Казанова не хоче їсти єврейських страв, але просить, щоб під час трапези хтось складав йому компанію. Лія перебуває в його кімнаті.

Він одразу зачаровується її принадами: «я їй сказав, що її очі мене запалюють, і що вона має дозволити мені їх поцілувати». Він хвалить її груди; вона відповідає, що вони «такі самі, як і в інших дівчат». Він намагається зробити їй подарунки, але вона від них відмовляється: «дівчина, — каже вона, — яка не має наміру нічого давати, не має нічого приймати у подарунок».

Він збирається їй показати численні еротичні картинки, які має з собою, — картинки «найкрасивіших грудей всесвіту». Коли вона погоджується, він показує свої порнографічні секрети: «портрет жінки, що, повністю оголена, лежала на спині, пестячи себе

рукою»; втім, Казанова, граючи у безвинність, прикриває хусткою частину картинки. Лія відповідає йому, що у дівчини на портреті «груди як груди», і що він може «відкрити решту».

Казанова спочатку грає роль втриманого мораліста: «я їй даю роздивитися мініятуру, кажучи, що дивлюся на це з відразою». Але Лія не з простих дівчат: вона «почала сміятися і сказала, що картинка добре написана; але їй вона не відкриває нічого нового, адже показує те, що роблять усі дівчата, хоч і потай від людей, перед заміжжям».

Після цього він показує їй естампи з «фігурами Аретино», — знамениті в ту епоху гравюри з зображенням сексуальних позицій — «і я захоплено споглядав той спокійний, але дуже уважний вираз обличчя, з яким вона їх досліджувала, переходячи від однієї до іншої та повертаючись до тих, які вже роздивилася». Вона зізнається, що її «дуже цікавлять» ці речі, «і це цілком природно, але чесна дівчи-

шин та інші «шукачі правди та жіночих спідниць».

Прийом надання творіві форми мемуарів не є новим у літературі. Проте всерйоз цей метод із його ефектом містифікації авторства сприймати не можна, це радше сповідь молодого вчителя-єврея російської мови та літератури, крізь яку можна відстежити фрагменти авторової біографії. У селі Бички герой зустрічає законсервованих у радянській парадигмі директора й учителів, схиблених діда Міттерана і бабу, на квартирі яких він мешкає, і неконтрольованих учнів. Цікаво, що час подій доволі розмитий: не знати, чи це радянська епоха, чи сучасна. Таке заміщення часових і культурних рамок указує на принципову зцементованість історії.

Виразно накреслено у Шнайдеровій збірці й притаманні «житомирській школі» (зокрема Валерієві Шевчуку) фантазмагоричну і гротескову лінії. Маги, відьми, чиновники, дивакуватий журналіст Лупцишин, патетичний поет Поліщук, Дід Мороз, серцеїдки Карина та Оксана — химерні дійові особи для химерної дії у душі театру абсурду (фейлетон-феєрія «Ніч перед Різдом у місті Ж»).

Не менш загадковим є цикл оповідань «Містика», де головний герой крізь епоху розмовляє зі своїм фантомом, закоханим у Маркса та індійську філософію. Способом зламати зачароване коло подій та вічного самопошуку стала для героя доленосна зустріч із першою дівчиною. Парадоксальне поєднання реального та сюрреального, профанного та сакрального, зрозумілого й абсурдного додає особливого виміру Шнайдеровим оповіданням, вмонтовує їх у традицію романтизму і навіть готичного роману.

Через пригоди персонажів представлено стереотипне бачення українцями євреїв і навпаки. Подекуди письменник аж надміру наголошує цю змітологізовану проблему: мовляв, «тато», «мама» і «жид» — три перші слова, які опановує українська сільська дитина. Проте всі міти і кліше поступово, від першої сторінки й до останньої, розвінчуються у тонкому авторовому письмі, і заради цього й варто почитати цю збірку.

Марина Карповець

на не має надто довго роздивлятися [такі картинки], адже, як ви розумієте, це може спричинити велике почуття».

«Велике почуття», une grande emotion, замість, скажімо, «збудження», excitation. Казанова часто вдається до цього змішування сексуальності та сентиментальності, душі та тіла. У цьому він відмінний як від решти лібертинів, на кшталт Де Сада, де сексуальність повністю витісняє емоцію та кохання і де секс стає справою холодного розрахунку та гострого розуму; так і від романтиків, де сентиментальність витісняє сексуальність і тіло, де кохання стає справою безтілесних астральних істот. У Казанови слово «емоція», emotion може означати сексуальне бажання; «кохання», amour — тілесний потяг; для сексуального акту є різні фразеологізми: «знаки міцної ніжності», marques de tendresse solide, «чарівна боротьба», charmante lutte, «бій», combat, і навіть commerce.

Коли Казанова робить комплімент сексуальності однієї дівчини («ви створені, аби ви надихали бажання, і чоловік, який би жив із вами, мав би себе вбити, якби його тіло цим бажанням би не відповідало»), вона сприймає його як зізнання в коханні. «Мені дуже приємно, дорогий Джакомо, дізнатися, що ти мене кохаєш», que tu m'aimes. Він їй — абстрактний комплімент щодо її звабливості, вона йому — висловлення радості від того, що він її кохає; та ще й з ту, «ти», а не vous, «ви».

В іншій історії, прагнучи звабити дівчину, Казанова пропонує їй переконатися у своєму коханні до неї — відчувши його ерекцію на дотик. «Її власна рука, яку вела моя рука, переконала її, що я її кохаю (que je l'aime)».

В усіх цих історіях від сексуальності до кохання, від бажання та інстинкту до ніжності — пів кроку. У світі Казанови між тілом та душею дуже мала відстань. Між ними майже немає розрізнення.

Епізод восьмий: Інцест

З сімнадцятилітньою Леонільдою Казанову знайомить граф де Маталоне, неаполітанський аристократ.

Леонільда є його коханкою — але «для форми», бо він, Маталоне, кохає «тільки свою дружину». В епоху, коли шлюб укладають родини, а не індивіди, мати коханку не тільки дозволено, але й є правилом світського життя. Чорним ходом для сексуальності індивідів.

Дівчині, про яку говорить Маталоне, сімнадцять років, вона вродлива і розумна, має «божественний розум» («un esprit divin»). Коли ця дівчина теж опиняється в оперній ложі, між нею та Казановою відбувається розкута розмова. «Якщо за коханням, — каже вона, — не слідує оволодіння (possession) тим, кого ми любимо, воно може бути лише мукою; якщо оволодіння неможливе, треба від кохання утриматися». Казанова погоджується, але додає: «сама тільки насолода від прекрасного об'єкта не є справжньою втіхою, якщо цій насолоді не передує кохання».

Дивний розподіл ролей: 36-річний Казанова доводить, що для сексу по-

трібне кохання; а 17-літня Леонільда — що для кохання потрібен секс. Він ніби змішує ролі, вкладаючи у уста Леонільди слова, які мав би вимовити він сам — і навпаки.

Наступного дня він здійснює ранковий візит до Леонільди. Вона ще в ліжку, читає «Le Sopha» Кребйона-сина — еротичний лібертинський роман. Уже тут, спостерігаючи за напівоголеною дівчиною в її власній спальні, дивлячись на її обличчя, Казанові «здається, що він його знає», і що це обличчя він «колись кохав». Це спочатку лише непевне відчуття, лише натяк; розв'язка наступить потім.

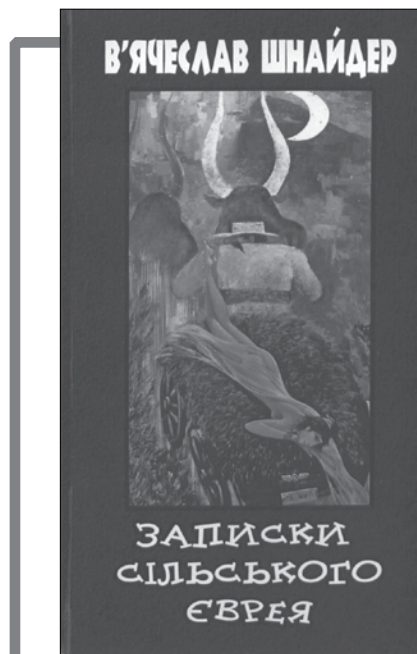
Леонільда починає одягатися прямо на очах у графа Маталоне та Казанови; при цьому вона не була «ані надто щедрою у тому, що вона дозволяла нам побачити, ані надто скупую у тому, що вона прагнула від нас сховати». Формула, яка може бути чудовою ілюстрацією стилю самого Казанови: у міру відвертого, але й у міру прихованого, замаскованого, вкритого прозорою матерією натяків, які дозволяють побачити головне, але приховують надто відверті деталі. У цьому Казанова відмінний від двох антиподів епохи: де Сада і Русо — обидва з них по-своєму відмовилися від цієї стратегії напівдемонстрації, вирішивши «показати все» — або «все тіло», як де Сад, або «всю душу», як Русо.

У Леонільди є кабінет, який граф їй оздобив китайськими картинами, на яких зображені еротичні сцени. Вона запрошує Казанову та Маталоне відвідати цю кімнату, хоча картини «не викликають [у неї] жодних відчуттів». Вони йдуть до кабінету, і граф приєднується до оцінок Леонільди: ці картини «не викликають у мене жодного збудження (sensation)». Але самою оцінкою він не задовольняється і — nous fait voir son néant, «демонструє нам своє ніщо» — тобто відсутність ерекції.

Казанова підтверджує, що на нього картини теж не справляють враження, але зупиняється лише на словах, нічого нікому не демонструє. Граф не вірить, він простягає до Казанови руку і «переконається, що я кажу правду» («il allonge une main, il trouve que je ne mens pas»).

Ця дивна гра із взаємною перевіркою ерекції триває: граф іронізує, що Казанова, напевно, такий самий імпотент, як і він сам, але Джакомо знає, як відповісти: «мені потрібно тільки подивитися в очі Леонільди»; вони дивляться один на одного, не зводячи погляду, «граф знову простягає руку на місце, яке треба перевірити, і переконається, що помилявся». Граф хотів навіть побачити ерекцію на власні очі; Казанова спочатку не дозволяє, граф наполягає, і Казанова піддається: «у пориві ніжного шаленства я схопив руку Леонільди, не відводячи від неї очей, я притискаю свої губи до її руки, — а граф тимчасом забирає свою зволожену (inondée) руку, кричачи й сміючись та піднявшись, аби взяти серветку».

Ерекція, спровокована лише поглядом, лише рукостисканням та легким поцілунком руки: ось він, Казанова в усій своїй красі — людина, яка не надто потребує розрізнення між коханням і тілесною насолодою. «У цій



В'ячеслав Шнайдер Записки сільського єврея

Івано-Франківськ: Тіповіт, 2010

В'ячеслава Шнайдера зараховують спільно з Валерієм Шевчуком, Володимиром Даниленком, Євгеном Концевичем до так званої «житомирської прозової школи», об'єднаної не тільки територіально, а й манерою письма. Чи справді це так і чи доцільно говорити про «житомирський феномен» (подібно до «станіславського»), покаже час. Але звирятися однаково доведеться за прозою цих авторів, зокрема і збіркою оповідань «Записки сільського єврея» В'ячеслава Шнайдера.

Перед тим, як вийти окремою книжкою, ці оповідання вже приходили до читача в сатиричній антології «Опудало» (1998), тож із деякими текстами він знайомий.

Кожен твір у збірці є легким для читання, вдало підсмаченим іронією, а подекуди і сатирою. Центральними постатями, що ведуть свого читача сільською місцевістю з усіма її принадами (йдеться про «український провінційний космос: де меткі школярки затискують однокласниць, які пронизливо і задоволено верещать, де вісімдесятирічні бабусі провокують на згвалтування...»), є молодий єврей-учитель, журналіст Ігор Лупци-

привабній грі ми усі троє перейшли певні межі, зберігши, однак, здатність залишитися в інших межах».

У Леонільду Казанова настільки закоханий, що готовий одружитися. Церемонію ретельно готують; для неї викликають з іншого міста матір Леонільди. Її звати донна Лукреція Кастеллі.

Коли вона приїжджає, Казанова її одразу впізнає. Він був у Неаполі вісімнадцять років тому, він кохав цю жінку. Леонільда, яку він кохає зараз, могла бути плодом цієї давньої любові. Лукреція розсіює останні сумніви. «Леонільда є вашою донькою», – каже вона Казанові; «я завжди її такою вважала, і про це знав навіть мій чоловік».

На цьому все ніби закінчується: «єдине, що мені залишалося, – це тікати». Тікати від інцесту, від кохання до власної доньки, від колишнього кохання, що виринуло з минулого.

Але Казанова не був би собою, якби не переступив і цієї межі. Огидний крок: вони все-таки проводять ніч разом, утрюх: Казанова, Лукреція та їхня сімнадцятилітня донька. Між Казановою та Леонільдою, батьком та донькою – спочатку пестоші, які не переходять певних меж: він «покрив своїми поцілункам все, що я бачив», але «перш ніж я опинився на краю прірви, вона вправно ухилилася» та «віддала мене своїй матері».

Утім, наступного року вони знову зустрічаються – і цього разу ані Казанова, ані Леонільда не можуть себе втримати. Вони регулярно займаються коханням, обманюючи всіх навколо, і Леонільда називає Казанову своїм чоловіком, а він її – своєю дружиною. Казанова визнає, що цей акт – протиприродний, але «навіть якби ангел зійшов до нас, аби сказати, що ми завдали природі страшної образи, ми би у відповідь тільки розсміялися». Жажлива сліпота безтурботного гедонізму.

* * *

Але яким буде життя вісімнадцятилітньої дівчини після інцесту з батьком? Чи можна вірити в те, що все мине легко й безболісно? Чи можна вірити в те, що насолода цього «протиприродного кохання» пануватиме вічно, що вона раптом не затьмариться усвідомленням усього жаху цієї мізансцени?

Джакомо не задає собі цих питань. Його фантазія зневажає «суспільні норми», але разом із ними – і біль інших, невіддільний від любові. Він усім серцем любить насолоду та жінок, які її приносять, – але залишає поза увагою деструкцію, яку ця насолода здатна породити.

У світі Казанови насолода існує сама по собі, немов у якомусь утопічному сновидінні, не зустрічаючись ані з принципом реальності, ані з мораллю. Вона сонячна і радісна, але може бути жорстокою, не замислюючись над можливими стражданнями.

Казанова шукає радості і насолоди; він вірить, що вони є єдиними творчими принципами світу, – і нехтує величезний деструктивний потенціал, який вони можуть містити у собі. Він шукає вічного теперішнього, яке завжди частково з нами – але якого ніколи по-справжньому не існує.

Кода

В авантюристі Джакомо Казанові було багато сентиментального. Слово «кохання» він сприймає всерйоз, як почуття, що повністю поглинає тіло та душу, що вимагає відречення та занурення. Це не Дон Жуан, який прагне «перемог» та наповненням свого списку; Казанова є людиною, яка повністю розчиняється в кожному своєму коханні. Кожна з його понад ста двадцяти жінок – єдина та остання. Він щоразу переконує себе, що кохання, яке він відчуває цієї миті, є справжнім та вічним, на все життя. Його абсолютизм є множинним; він має безліч облич і безліч тіл; він схожий на пантеон індуїстських божеств.

Світ Джакомо – радісний, але сновидний; сонячний, але ілюзорний. У його лібертинстві – забагато світла, штучного світла.

У цьому світі не існує страждань – є тільки насолода та її закони. Він не знає інших страждань, окрім незреалізованих бажань. «Пекельні муки, повір мені, можуть бути тільки бажаннями, що виявилися даремними».

У цьому, напевно, полягає квінтесенція лібертинажу: страждання є лише незреалізованими бажаннями. Пекло для лібертина – це місце, де немає надії; місце не болю, а відсутності радості; місце не прикраси, а відсутності насолоди. Вікторіяєнська епоха XIX століття створюватиме таке пекло, ховаючи бажання, знищуючи лібіді, ув'язнюючи сексуальність у темних підвалах штучної культури. Психоданаліз народиться як реакція на неврози, породжені цим світом.

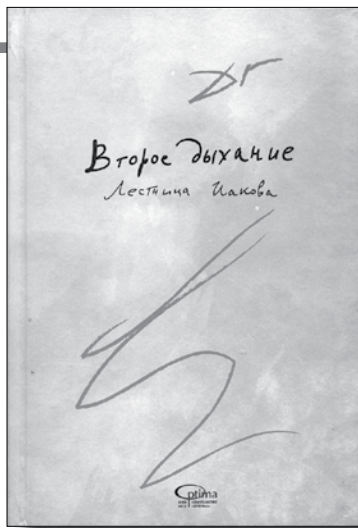
Але Казанова створив іншу утопію, здатну стати не менш жорсткою. Він створив утопію абсолютизації насолоди. Найчужіша для нього думка – це те, що насолода може мати темний бік. Що за насолоду треба платити, що вона ніколи не є безкоштовною; що вона здатна породжувати біль. Що стріли насолоди – солодкі, але часто отруйні. У Казанови немає страждань, які породжуються коханням par excellence: ревності, болю від зради, болю від розлуки.

Пізніше, у XIX столітті, під впливом нового зміцнення християнства, в Європі народиться зворотній культ – культ страждання. Все століття пройде під знаком абсолютизації страждань, антигедонізму, антиевдемонізму, трагічності існування. Замість філософії, яка вважає, що насолода є безкоштовною, що за неї не треба платити стражданнями, прийде філософія, яка стверджуватиме, що платити потрібно завжди й за все – навіть за ті насолоди, яких ти ніколи не отримуєш. Світ Казанови – це світ безкоштовної насолоди. Світ XIX століття – це світ розплати за колишні борги.

Обидва, можливо, пішли хибними шляхами, не помічаючи, що насолода та страждання є двома боками одного й того самого.

Як плач Геракліта і сміх Демокрита – дві емоції одного й того самого божества, що дивиться в протилежні боки, приймаючи день і ніч, сонце та місяць, насолоду та біль, із однаковим радісним сумом та сумною радістю, із однаковою захопливою незворушністю.

Як світлу темряву людського існування. Як його вічну трагічну комедію. □



ДГ Второе дыхание Лестница Иакова

Київ: Оптима, 2012

Поетичну збірку «Второе дыхание. Лестница Иакова» можна назвати книжкою досвіду, а точніше – книжкою спорідненого досвіду Я і Ти. Бачення і споглядання у ній подібне до того, яким постає присутність світу, коли людина дивиться на нього крізь тонкі й часті нитки дощу, що перепліваються із таким же тонким промінням. Саме цей тип споглядання уможлиблює те, що досвід промовляння на висхідному диханні (а саме його феномен і є відправним пунктом книжки-експерименту) постає як досвід пізнання світла, що з'єднує всі елементи світу. А разом із тим – також і досвід пізнання свого власного лица і лица Іншого як беззахисності (майже за Левінасом) перед світом і перед світлом, де й межа між лицем і світлом відносна. Обличчя можуть читатися немов слова, та й сам світ постає як лице, за яким проступає слово.

Передусім постає вимір промовляння образів, коли інтонації висхідного дихання дозволяють помітити щонайменші зміни природи існування самого слова. Звідси і багато гри зі словами та їх частинами, зі звуками і знаками, накопичення парадоксальних і радісних відкриттів переходів, де відкриваються двері і вікна у паралельні виміри мови і мовлення.

Але все це ще й вибудовує майже метафізичну вертикаль. Слова не просто промовляються, вони тут присутні як коди доступу щоразу до чогось нового у світопізнанні. Письмо підхоплює висхідне дихання – і на сторінках постають своєрідні «вертикальні вірші».

І на диво найпотужнішими, справді самобутніми в плані прозорості і переживального впливу такої вертикалі є тексти-мініатюри, в яких і слів не надто багато, і нагромадження риторичних прикрас майже немає. Саме у них можна помітити не ритм, котрий не потребує формалізації. Власне найбільше запам'ятовуються саме тексти, де ритм не підкоряється метру, а слова відкрито демонструють спорідненість. Наскрізні образи світла, крапель, лиць постають у щораз нових і нових оточеннях, і поступово утворюється якийсь майже казковий світ, який проте упізнаний і не надмірно фантастичний:

это просто
как пальто в туман
набухнут влагой
как во взгляде
чувствовать взглянутым
слова наворачиваются как слезы
и мир дрожит в этой капельке

Тут і стає очевидним наступний вимір – вимір досвіду любові. Від початку книжки і до її закінчення саме вона є одиницею людського особистісного досвіду. Власне сам досвід життя постає як досвід любові, котра не мислиться як вразлива і водночас не постає патетично. Маленький штрих – розкидані по всій книжці усмішки-дужки, які додають важливих нюансів. Не можу не відзначити особливо ролі пунктуації, котра може нехтувати крапки чи вільно поводитися з іншими знаками, але відіграє особливу роль у вибудові самої структури ритму (не метру!) кожного вірша – як у «Гусеницей листы слов», «Плотней воздух вещей», «Юны стены», «Просто мне узнать», «Говорится и журчит». І важливим елементом, без якого всі ці тексти у друкованому вигляді (не писаному, а саме – друкованому!) не відбулися б, є художнє оформлення книжки, що його мінімалістичними графічними засобами виконала Марина Григор'єва-Будякова.

Окрім оригінальних у своїй самоцінності коротких «вертикальних віршів» (хотілося б іменувати їх саме так) присутні у книжці й розгорнуті експерименти, де в дусі логіки розгортання новели постають майже історії-замальовки. Невипадковими є і декілька текстових-наслідувань (а може – і своєрідних діалогів) – Бернса, Кібірова, Целяна, Гумільова. Попри те, що порівняно із «вертикальними віршами» вони не так вражають образними несподіванками, їхня роль, мабуть, інша – вони відкривають той вимір діалогу, де можна уподібнитись Іншому, щоби пізнати і його, і самого себе. І тому такі наслідування й тексти «на чужий мотив» не розчаровують, чого не скажеш про вміщену наприкінці книжки «дитячу комедію» «Пінгвін», яку можна сприймати лише як жарт чи самоіронію.

Внаслідок того, що автор книжки «Второе дыхание» прихований за ініціалами ДГ, постає особливий вимір суб'єктивності, котрий проте передбачає не смерть автора, а його особливе розчнення у промовленому і записаному. Післямова містить трохи іронічне пояснення того, яке ім'я приховано за тими ініціалами, натякає на перекладацький досвід автора, проте, читаючи короткі віршовані рядки, потреби у вказівці на авторство не відчуваєш. Такий тип присутності поезії як своєрідної похідної від суб'єктивності, де остання не є вже лише медіумом, або лише творцем, і водночас – об'єднує обох. І нарешті всі виміри досвіду переплітаються і стає зрозумілим, що «Второе дыхание» по суті є книжкою, де у центрі опиняється не лише досвід поезії, а й досвід етики у її особистісно-екзистенційному вимірі. Мабуть, тому вірш, котрий і дав назву збірці, і містить такі короткі рядки:

Лестница Иакова
как
долгий
долгий
Взгляд

«Дихання чи погляд» або «дихання і погляд» – основа феноменології сприйняття вертикалей світу, котрі уможлиблює поезія за версією ДГ.

Юлія Смець-Доброносова