

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, В КОТОРОЙ ВСЕ МЫ СУЩЕСТВУЕМ

*Интервью с Виктором Куллэ
24 июля 1992, Кил*

— С какого возраста вы начали писать стихи?

— Я не могу ответить на это точно. У меня не было такого момента в жизни, чтобы я сформулировал, что вот да, это — стихи. Я начинал в подпольной, что ли, культуре; подпольной не в смысле какого-то диссидентского или эстетического подполья, а был такой специфически-питерский „андеграунд“ конца 70-х, культура хиппи в отечественном, естественно, варианте. И я писал черт-те что, тексты для рок-групп, какие-то забавные вещицы, хохмы, песенки. То есть когда это стало собственно стихами, а не какими-то домашними опусами, я отследить не могу.

— Когда появилось у вас какое-то представление об идеальном стихотворении, и как оно менялось?

— Я думаю, что у меня до сих пор нет представления об идеальном стихотворении. Просто были какие-то векторы развития, идеальные поэты, может быть, или, вернее, идеальные образы поэтов, и они, естественно, менялись, как у всякого советского, без кавычек, человека. Потому что я ведь все-таки сначала узнал Маяковского, не знаю, Евтушенко с Вознесенским, а потом уже я узнал Манделштама. То есть у меня не было нормального какого-то процесса, и я думаю, что это характерно, это было почти у всех так, за исключением счастливых детей, попавших в счастливые условия, которым культура досталась по наследству. Я почти не знал своего дядю, замечательного поэта, ныне покойного, Сергея Кулле³. Вот у кого можно было бы, но поздно об этом, поучиться нормальному вкусу. А так я как-то медленно и мучительно, как и большинство сверстников, тыкался носом, пробовал что-то, отвергал...

— Я сознательно спрашивала вас не об идеальном поэте, а об идеальном стихотворении, имея в виду ту ситуацию, что вот вы читаете чье-то стихотворение и думаете: „Ах, как бы я хотел написать именно это!“ Есть ли у вас такие стихотворения, и появляется ли время от времени такое желание? Определите с сегодняшней точки зрения, что такое для вас идеальное стихотворение.

— Умничая, можно сказать, что все мы сейчас находимся в ситуации борхесовского Пьера Менара, автора „Дон-Кихота“. Ну а если серьезно, то таких стихотворений на самом деле не так уж много, и, может быть, здесь забавно то, что список стихотворений, которые я хотел бы написать сам, и список каких-то безусловных, главнейших и насущнейших для меня поэтических шедевров не совпадают. То есть пересекаются, конечно, но не совпадают, здесь нет закономерности. Может быть, это следствие моего дурного вкуса, может быть, это какая-то такая экзистенциальная загадка.

Наверное... ну, думаю, что здесь я не одинок, я хотел бы написать „Имяреку, тебе“ [Ч:31/П:332] или „Ниоткуда с любовью“ [Ч:77/П:397]. А „Письма римскому другу“ [Ч:11-14/П:284-86], скажем, не входят в этот круг, хотя это, конечно же, великие стихи, и в условный „список шедевров“ они для меня входят под каким-то очень весомым номером. И в то же время в этот список стихотворений, которые я бы хотел написать, могут попасть, например, стихи Вознесенского, вот эта песня „Ты меня никогда не забудешь, ты меня никогда не увидишь“, хотя она, безусловно, не войдет в список шедевров. Или, например, некоторые песни таких замечательных и, к сожалению, недостаточно оцененных бардов, как Юрий Лорес или Геннадий Жуков. Конечно же, многие, чересчур даже многие стихи Гандлевского... То есть эти поля пересекаются, но пересекаются скорее случайно.

— По каким критериям вы определяете указанные стихи Бродского как „шедевры“?

— Думаю, таких критериев вообще не существует. То есть, конечно же, существует некий набор параметров, но это как в математике: „необходимо“, но не „достаточно“. При желании можно пропрепарировать посредством алгебры гармонию, но в гармонии ведь важно не совершенство пропорций и даже не „величие замысла“, а то, почему эти пропорции соответствуют именно этому замыслу, и почему именно этот Мастер взялся воплощать именно этот замысел именно в этих пропорциях; даже более того — насколько избранные пропорции и замысел создавали самого Мастера. То есть своеволие этих троих — замысла, пропорций, Мастера — их взаимонеизбежность, обреченность и, возможно, то, насколько они соотносятся с неким глобальным саморазвитием миропорядка. Я просто знаю, что для меня эти стихи — шедевры. В этом смысле любой литературоведческий анализ не отвечает на вопрос „почему?“ — он, скорее, может служить некоей суммой знаний о человеческом в человеке, либо о человеческом в себе самом. Это, кстати, мысль Бродского — об антропологическом предназначении поэзии.

— А не могли бы вы назвать свои стихотворения, которыми довольны на сегодняшний день?

— Ну, для меня самое основное то, что я сейчас делаю, это две мои незаконченные поэмы. Это „Перипл Ханнона“⁴, который я начал в 85-м году, до сих пор продолжаю и боюсь, что уже не закончу, наверное, потому что слишком многое изменилось, я уже отошел от какого-то начального ощущения этой вещи. И, конечно же, это последняя поэма, вы знаете, я ее читал на вечере⁵, которая сейчас без названия. Ну и вообще последние стихи, они кажутся, может быть, более удачными, скорее всего потому, что они более близки ко мне, я еще от них, как бы сказать, не отсложился, что ли. Хотя бывает и так, что приходишь в ужас сразу по написании.

— В этом смысле вы присоединяетесь к общепринятому поэтическому клише, что последние стихи более хороши?

— Да, конечно. Но дело в том, что стихотворение, я уверен, имеет некое пост-существование, я бы сказал „посмертие“. На самом деле жизнь стихотворения — жизнь до момента его записания на бумагу. Если провести аналогию с человеческим существованием, то стихотворение живет в поэте,

и момент его фиксации на бумаге это, собственно, похороны. И я думаю, что после этого существуют некие условные „сорок дней“, когда оно еще посещает поэта. Это довольно любопытное состояние.

— *Когда вы почувствовали, когда вы смогли назвать себя поэтом?*

— Я не думаю, что и сейчас могу назвать себя поэтом, разве что сохраняя ироническую интонацию. Я могу примерно сказать, когда захотел стать поэтом, какая-то воля у меня появилась утвердиться именно здесь, даже не утвердиться... просто сначала пришло осознание того, что это неизбежно, что все остальное — скучно и пресно. Это было году в 82-м, или в 83-м, потом мне пришлось расстаться с физикой, пойти в армию... Это было следствием того, что я понял: другого какого-то пути для меня, наверное, нет, чем путь литературы. А сказать, что я Поэт... не знаю. В этом есть какая-то легковесность, что ли... Видите ли, я как-то все время бессознательно произношу это слово с заглавной буквы, оно для меня связано с несколькими конкретными именами, не то чтобы я надеялся, или желал их повторить, но все-таки... Мне очень приятно, когда меня так называют, но всегда как-то неловко говорить об этом самому. Все-таки понятие «стихотворец», которое, кстати, тот же Бродский любит употреблять, более, по-моему, удачно...

— *А когда пошли стихи потоком, или ручьем, был ли такой момент, когда вы почувствовали, что образуется какой-то центр вашего миротекста?*

— У меня они пошли ручьем как раз в первой половине восьмидесятых, и это был действительно какой-то неудержимый поток, я мог писать ночами напролет, писать по несколько стихотворений в сутки, подряд, месяцами. И всю свою дальнейшую жизнь я это в себе вытравливал и надеюсь, что вытравил, то есть я научился не записывать то, что я могу не записывать. Ведь есть такой первый импульс — все немедленно записать... вот пришел какой-то гул, ритм, строчка, ход какой-то формальный... Раньше это было такое детское желание зафиксировать, сродни собиранию гербария, а теперь я просто научился сдерживать себя до тех пор, пока не почувствую, что вот все, настало время, и при этом стараюсь обходиться без какого-то волнения, экзальтации. Для меня очень странно в этом смысле понятие „вдохновение“... По-моему, вдохновением являются именно вот эти вспышки, случайно приходящие или увиденные метафоры, ритм, речевые фигуры... Это как в „Чайке“, помните, у Тригорина: „вот плывет облако, похожее на рояль“... А сам момент соединения всего этого материала в единый текст — он происходит как раз с абсолютно холодной головой, без какой-то вспышки, без чего бы то ни было постороннего. И думаю, для меня это был правильно когда-то избранный путь: давить себя, не давать себе писать как можно дольше. Может быть, этим я — не знаю, не мне судить — но какой-то концентрации в своих стихах умудрился добиться.

— *Теперь о грутом центре. Когда ваши стихи стали группироваться в какой-то миро-образ, т.е. когда вы почувствовали, что существуют какие-то повторяющиеся темы, идеи, образы, что вы озабочены определенными культурными пластами, определенными этическими проблемами? Как это осознавалось вам?*

— Это, естественно, всегда осознается постфактум, по-моему, хотя я знаю и обратные примеры: Тимур Кибиров, который целиком придумывает

книгу, а потом ее пишет. Думаю, что я одновременно пишу несколько книг, то есть я не знаю, в какую книгу укладывается стихотворение, которое сейчас вынашивается, потому что параллельно вынашиваются два-три стихотворения, и я не уверен, что все они из одной книги. А какой-то корпус, что ли, установок, взглядов, он, я думаю, где-то в 85-м, в 86-м году более-менее не то чтобы сформировался, но какое-то ядро уже обозначилось. Здесь же важно некое подобие инициации, инициации в том смысле, что для советских людей, для поэтов, живущих в определенных условиях, во многом это было связано с какими-то ужасами столкновений с режимом, с системой. И за это я должен быть немножко благодарен советскому государству, не потому, что стихи рождались из противоречия — естественно, стихи не рождаются в результате конфликта с государством, или рождаются плохие стихи — но вот этот момент какой-то инициации, момент подталкивания тебя к окончательному выбору — потому что не сделав внутреннего выбора все-таки очень трудно стать поэтом — этот момент государство провоцировало. Поэтому я с трудом представляю себе судьбу последующего поколения, того же Димы Кузьмина и остальных ребят⁶. Так или иначе, но я, будучи одним из самых младших в каком-то вертикальном поколении определенной эстетики и культуры, я все-таки еще немножечко побился башкой о кирпичную стену; можно очень долго биться башкой о кирпичную стену и рано или поздно можно эту стену пробить, но ватную стену пробить невозможно. Вот этим ребятам придется биться уже в ватную стену, т.е. у них не будет, им придется искать какой-то свой вариант инициации.

— *А как по-вашему, советское государство, существование которого Бродский, как мог, игнорировал, провоцировало ли оно рождение некоторых его стихотворений?*

— Здесь, прежде всего, следует договориться о терминах. Если под „провоцировало“ вы подразумеваете, что столкновение с государством служило прямым поводом к созданию некоего стихотворного отклика, то, конечно же, нет. Но штука в том, что все мы живем в некоем реальном мире, в котором существует и реальность государства. И Бродский, как мне кажется, вовсе не столь уж обитатель башни из слоновой кости, каким его порой любят изображать. Он как раз декларирует „интеллектуальную трезвость“, в том числе и в отношении извечного конфликта Поэта и Государства, просто частного человека и государства. У него, естественно, есть стихи, прямо откликающиеся, например, на войну в Афганистане, даже на перипетии его личной судьбы, но все эти реальные поводы к написанию стихотворения, будучи окрашены его „нейтральной интонацией“, выводят разговор на несоизмеримо более высокий уровень, нежели то, что обычно подразумевается, когда речь идет о политических стихах. Я имею в виду, например, патетику и декларативность его антипода — Евтушенко. Если же отвлечься от клише, то, скажем, „Письма римскому другу“ [Ч:11-14/П:284-86] или „Post aetatem postram“ [К:85-97/П:245-54], да и вообще огромное количество его стихотворений подразумевают в одном из своих прочтений и политический контекст. В конечном счете, включение политики в стихи — вопрос личного вкуса стихотворца. Для мелких талантов, или попросту мелких людей — это убийственно, для тех же, кто вкусом, как „чувством соразмерности исообразности“, обладает, ничего страшного в этом нет.

— *Вернемся к вашему миро-образу. Не могли бы вы обрисовать его составляющие?*

— Все-таки есть одновременно несколько разных „я“. Очень характерный пример с этими двумя поэмами, древней и современной, которые как будто написаны разными людьми, и я не знаю, что будет доминировать. Это даже не перемена — вот я был таким, а стал таким — это существует во мне одновременно; может быть, произойдет какой-то синтез. Я очень любил и люблю до сих пор древнюю историю и вообще то, чем мы обязаны и Элиоту, и в нашей поэзии Мандельштаму, Бродскому — это осознание единого потока культуры, который проходит через поэта. Стихотворец становится поэтом не когда он написал десять даже гениальных стихотворений, а когда сориентировал себя и свои стихи в этом вот потоке — отвергая, принимая, не важно, в какие он отношения с ним вступил, но он вступил в эти отношения. Думаю, что я еще нахожусь в поиске этих связей, я их не установил окончательно — может быть, любой стихотворец их всю жизнь устанавливает заново. И еще один очень важный для меня момент. Я это называю „естественной метафорой“, то есть имеется в виду использование в работе не того, что я придумываю, что-то чему-то уподобляю, а нечто, что уже есть (в природе, в культуре, в языке) и что нужно просто увидеть. Скажем, вчера мы были с Робертом⁷ в пабе и наблюдали одну игру, „darts“, — стрелы, которые метают в круг, называемый „бычий глаз“. Так вот, „метают стрелы в бычий глаз“ — это уже метафора, которая, может быть, для англичанина никак не звучит, но по-русски она звучит достаточно любопытно. Масса таких вещей обнаруживается в древних текстах, или ты получаешь их из путевых впечатлений, поэтому я стараюсь как можно больше ездить, хотя бы по России. То есть главное — отношения с этим потоком культуры и с неким единым древом метафор, которое реально существует... Здесь есть один важный момент. Вот Рой Фишер заметил, что английский язык состоит из огромного количества мертвых метафор⁸, но и русский язык, русская поэзия тоже состоит из огромного количества мертвых метафор. Отсюда такая нескончаемая попытка оживить их и наполнить неким суверенным смыслом — то, чем занимаются в той или иной форме все, реально пишущие ныне на русском языке. Это как у моего любимого Чжуан-цзы: слова не имеют смысла, они только чреватые смыслом. И вернуть слову изначальную метафоричность, мифологичность, сделать пустую оболочку метафоры чреватой смыслом — это невероятно важно.

— *Какой конкретно из культурных пластов, из культурных опытов вы персонифицируете в своих стихах?*

— Я думаю, это то, из чего мы все произошли, этого не нужно даже как-то персонифицировать — некая данность, некий эпиграф над всем творчеством — это Мандельштам, это Бродский — то, от чего никуда не уйти... Очень смешно числить свою генеалогию от Пушкина, потому что от Пушкина числят свою генеалогию все, просто невозможно обойтись без этого. Он стал некоей гигантской метафорой, внутри которой все мы находимся.

— *Что из поэтики Пушкина присвоил себе Бродский, что он оживил и обновил?*

— Бродский унаследовал у Пушкина то же, что унаследовали все пишущие стихи — русский язык. Другое дело, как он распорядился этим наследством, то есть ему удалось сделать, на мой взгляд, больше, чем кому бы то ни было во второй половине века для сохранения, развития

и, может быть, для выживания этого языка. Параллель с Пушкиным, когда речь идет о Бродском, при всей ее скандальности достаточно неслучайна. Бродский в своем творчестве узаконил некие грандиозные сдвиги в структуре пушкинского языка, сдвиги столь существенные, что, не будучи возведенными в ранг литературы, они могли разрушить все здание. Это, естественно, связано как с десятилетиями советской власти, так и с некоторыми безответственными по отношению к языку экспериментами авангарда начала века. То есть как фактор лингвистического влияния он если и не соизмерим, то сопоставим с Пушкиным. И потом, мне кажется, дело заключается в самой его личности, в ее масштабе, в ее универсальности, оригинальности, в особой органике присущей ей свободы. Благодаря этому, не побоюсь сказать, моцартианскому складу личности ему, наверное, и удалось сделать то, что он сделал. У него, кажется, изначально было ощущение законного наследника всей русской поэзии, в то время как значительное большинство пишущих (и ваш покорный слуга в том числе) длительное время изживали и изживают в себе комплекс бастарда.

— Немного о вашей поэтике. Какие из формальных структур стихотворения вы нагружаете семантикой больше всего и сознательно ли вы это делаете?

— Я думаю, что процесс все-таки бессознателен, но есть как бы некий постфактум: я недаром говорил, что вынашиваю стихи, потому что бывает так, что несколько каких-то тропов, строчек, каких-то ритмических рисунков одновременно накапливается, все они из разных стихотворений, и я не знаю, что из какого. И вдруг в определенный момент, как правило, когда я бываю в Питере, в каком-то своем любимом месте, ночью обычно, один кусочек начинает притягиваться к другому, и я понимаю, что все это из одного текста. У меня иногда бывает такое ощущение, как у археолога, который расчищает кисточкой существовавшую ранее надпись — на глиняных табличках, на скале — один кусочек, другой, третий, а потом, когда вся пыль снята, надпись видна целиком, он понимает, что вот это один текст, а это — другой... Думаю, для меня самым важным является именно момент соединения этих кусочков, которые раньше, иногда довольно долго, существовали самостоятельно. Это происходит бессознательно, то есть стихотворение как бы всплывает сначала своими более легковесными частями, а самые тяжелые, те, которые, собственно, и порождают синтез — они проявляются позднее. Это во-первых, а во-вторых для меня чрезвычайно важна та нетрадиционная лексика, точнее, то нетрадиционное ее употребление, подход к ней, который стал знаком вообще всей русской поэзии второй половины XX века. Это давняя история, она тянется еще с двадцатых-тридцатых годов, когда интеллигенция была вынуждена в каком-то смысле противостоять государству. Я сейчас излагаю не столько свою оригинальную точку зрения, сколько некое синтетическое мнение определенного круга стихотворцев, которое я разделяю... Так вот, интеллигенция, она выстояла, выиграла во всех отношениях, кроме одного — она проиграла в языковом, в лексическом отношении, потому что слэнг стал более полноправной частью нашей речи, нежели литературный язык. Это мы вынуждены признать, и с этим даже бороться глупо, тем паче, что литературный язык был настолько прочно связан с тем ужасным умерщвлением, уплощением, которое произвела в нем „лингвистическая революция“ соцреализма. Теперь же новая смещенная лексика — это реальность, тем более, подтвержденная опытом таких столь разных поэтов,

как Бродский и, предположим, концептуалисты. То есть она узаконена наиболее влиятельными и диаметрально противоположными эстетиками. Это уже признали все, это часть языка, от которой никуда не деться. Речь, естественно, идет не столько о мате, сколько о том, что Бродский так удачно окрестил „эзоповой феней“. Но поскольку стихотворцы все равно не могли этот слэнг, этот некий новояз принять в той форме, в которой унаследовали его от интеллигенции, прошедшей через лагерь, они как бы вычеркнули старую этимологию и совместными усилиями сотворили новую. И вот это переосмысление, присвоение новой семантики внелитературным словам, иногда архаизмам, иногда советским бюрократизмам и т.п. — семантики, порой диаметрально противоположной изначальному смысловому наполнению — то есть некое нетривиальное, экзистенциальное даже употребление лексики, отношение к лексике — все это чрезвычайно сильно окрашивает стихотворение. Что, наверное, в своем роде печальный синдром, поскольку это заведомо непереводаемо... Я не знаю, как это интерпретируется в английских версиях стихов Бродского, но думаю, что большая часть все равно непереводаима, потому что это процесс, стремительный процесс, который еще не закончился, он до сих пор происходит в языке, и нам сначала нужно самим разобраться с этим языком. Потом уже получится нечто итоговое, синтетическое, я в этом уверен.

— *Что подтолкнуло вас к написанию глинной поэмы?*

— Тоже странный вариант... Я буду сейчас говорить о последней поэме — это именно та история с плитой, которую я расчищаю. Просто оказалось слишком много расчищенных кусочков, и в какой-то момент я понял, что это уже больше, чем просто стихотворение. Дальше я стал ломать голову над тем, почему это произошло, зачем мне — бред какой! — писать поэму? Для меня самого это было огромной загадкой... Писать поэму — дело безнадежное сейчас, мне кажется.

— *Какие опасности вы видите на пути завершения этой поэмы?*

— Я думаю, монотонность, просто ритмическая монотонность. Потому что мне кажется все-таки, что поэма должна быть чем-то единым, должна быть написана одним размером. Я не уверен в своих силах, не уверен в своей изобретательности, в том, что я настолько смогу разнообразить один-единственный размер, что поэма — фонетически, ритмически, интонационно — станет читаема от и до. А создавать некое подобие „Братской ГЭС“⁹ я никоим образом не намерен. Кстати, пример Бродского, его „Исаак и Авраам“ показывает, что он в этом смысле почти подошел к границам жанра, потому что дальше поэма тоже бы развалилась, я уверен. Бродский в свое время что-то подобное говорил об изобретательности Луговского в „Середине века“¹⁰ — это тоже пример, но там уже видно, что человек арифметически перебирает все возможные варианты. И это, собственно, влияет уже на некую субстанцию текста, то есть это порочный путь. Наверное, поэтому прекратилась и моя первая поэма...

— *Как вы оцениваете глинные стихотворения Бродского, образующие у него почти особый жанр?*

— Думаю, это имеет прямое отношение к сказанному выше. Такие крупные его вещи, как „Большая элегия Джону Донну“ [С:130-36/І:247-51], „Исаак и Авраам“ [С:137-55/І:268-82], „Горбунов и Горчаков“ [О:177-218/ІІ:102-38], незаконченная поэма „Столетняя война“ [МС-4] и еще ряд других написаны одним размером¹¹. Они, в сущности, представляют

собой некий единый эпос, и эпос, как мне кажется, незавершенный по формальным причинам¹². В „длинных“ же стихотворениях (например, в Эклогах) Бродский как бы стремится максимально приблизиться к поэме, оставаясь при этом в рамках стихотворения, никоим образом не переступая некую незримую, им лично открытую границу. В этом смысле особняком стоят, мне кажется, стихотворная повесть „Посвящается Ялте“ [К:37-54/П:142-56] и „Колыбельная Трескового Мыса“ [Ч:97-110/П:355-65], которая совершенно состоялась именно как поэма.

— Почему вам до сих пор не удалось опубликовать сборник своих стихов?

— Ну, с самого начала я, естественно, пытался это сделать, как пытается всякий литератор, а потом, поскольку было столько печальных примеров каких-то клинически больных людей, которые обходили все редакции, старались напечататься в журналах, где-то там еще, просто не могли ни о чем кроме этого говорить... С другой стороны, я встретился — сначала на уровне текстов, легенд, анекдотов, а потом уже и лично встретился, с кем-то подружился, — с некоторыми старшими для меня поэтами, людьми иного поколения, которые заведомо были вне официальной культуры. И я понял, что это безнадежное дело... если ты будешь всерьез заниматься своими публикациями, то попросту перестанешь писать, это неизбежно. И я выбрал писание, потому что такова судьба сейчас и у нашего поколения, и у поколения, которое нас постарше... (Я использую слово „поколение“ в кавычках, для меня оно бессмысленно само по себе, как что-то горизонтальное, механическое, что ли... это у „шестидесятников“ было „поколение“, хотя как раз наиболее яркие представители той генерации „шестидесятниками“ себя упорно не считают.) Так вот, до сих пор не опубликованы нормальные книги поэтов „лианозовской школы“, если что-то и вышло, то мизерными тиражами, за свой счет... До сих пор нет книг у многих уже ушедших поэтов. Большинство поэтов, являющихся для меня некими и человеческими, и нравственными, и эстетическими авторитетами, до сих пор в России не изданы, или изданы, мягко говоря, недостаточно. Нет книг у Михаила Айзенберга, у Тимура Кибирова, у Льва Рубинштейна, у Айги отечественная книжка вышла только в прошлом году — это же просто стыдно¹³. То есть я сам никогда ничего никуда не ношу. Если мне предлагают, я с радостью отдаю стихи, но ходить, предлагать свою рукопись...

И еще: все-таки одно из достоинств подпольного бытования поэзии в том, что люди, существовавшие в этих условиях, приучились к радости ненапечатанного текста — того младенческого ликования, что вот, меня напечатали, не было дано почти никому. И, может быть, за это даже спасибо нужно сказать советской власти, потому что всегда существовала опасность превратиться в эдакого нового Евтушенко, или еще страшнее — в карикатуру на Евтушенко... Единственным резонансом твоим стихам, единственным критерием стала оценка людей, мнение которых для тебя действительно важно. И то, что, скажем, у меня есть оценка нескольких таких людей — это греет, является каким-то внутренним событием гораздо большим, нежели гипотетический выход моей книжки. Хотя, конечно же, я хочу, чтобы эта книжка вышла. Это во-первых. И, во-вторых, то, почему я издаю вот эти свои альманахи: „Латинский квартал“, „Голодную русскую зиму“, готов еще выпуск альманаха „Чистая лирика“, надеюсь, если деньги найдутся, что он все-таки выйдет... Это моя идея-фикс, моя мания — пафос

воссоздания правильной иерархии. Иерархии не эстетической, а попросту хронологической, потому что есть некий единый процесс, поток поэзии, и это чушь собачья, что этот процесс так уж сильно прерывался: даже в самые мрачные времена жили Ахматова, Пастернак, Тарковский, в полной изоляции творили Кропивницкий, Сатуновский, заставшие еще обэриутов, был „поздний обэриут“ Оболенский, был Рюрик Ионеску, еще люди. То есть поэзия существовала¹⁴. Может быть, у них не было такой прямой эстафеты из рук в руки, это было сильно затруднено, все они существовали в изоляции, но был единый процесс, и я ощущаю, что мое существование без этого невозможно, зависимо от них. То есть существует эта временная иерархия. Мне как-то стыдно было бы прийти со своей вышедшей книжкой и подарить ее кому-нибудь из старших, тому же Мише Айзенбергу, у которого своей книжки еще нет¹⁵. Я бы чувствовал вину какую-то... И, наверное, когда я перестану это чувствовать, я перестану писать стихи. Словом, для меня сейчас важнее, чтобы вышла книжка, ну, условно, того же Миши Айзенберга, а потом уже вышла моя. Тогда я буду чувствовать себя в более комфортных отношениях с мирозданием.

— *Чьи голоса в сегодняшней поэзии, поверх поколений, для вас наиболее привлекательны?*

— Конечно же, Бродский, с этим все понятно. У нас сейчас вообще, мне кажется, блистательная поэзия, и в этом смысле для меня совершенно неприемлем термин „бронзовый век“, как подразумевающий некое снижение. Лично мне очень близки упомянутые уже не раз Миша Айзенберг, Сергей Гандлевский, Тимур Кибиров, потрясающий совершенно поэт Лев Лосев — это какая-то внутренняя необходимость, голоса, от которых я просто зависю, я от них никуда не денусь. И, помимо этого, я чрезвычайно высоко ценю то, что воспринимается более отстраненно, т.е. никоим образом не терминирует меня, мои стихи: Геннадий Айги, Михаил Еремин, Всеволод Некрасов, Лев Рубинштейн. Поэты, перед которыми я где-то преклоняюсь, даже завидую им в каких-то вещах, но это, скорее, такая любовь на расстоянии.

— *Можете вы назвать современных поэтов, которые более склонны эстетизировать действительность, нежели иронизировать над ней, или даже нигилизировать? То есть тех, для кого эстетика абсолютно доминирует?*

— Здесь нам опять нужно сначала договориться чуточку о терминах, потому что на мой взгляд самая совершенная, самая последовательная эстетическая позиция — это опять-таки позиция Бродского, то есть позиция следования языку. Это крайнее проявление эстетизма, и дальше шагу нет, дальше стенка, в которую ты упираешься... Впрочем, то, что я сказал, это немножко утилитарная, внутрицеховая, если можно так выразиться, точка зрения. Ведь всякий стихотворец, оценивая другого, думает немножко о себе, как бы он это сделал, то есть он всегда немножко корыстен, с неким умыслом подходит к чужому опыту.

— *Означает ли ваш ответ, что вы разделяете мысль Бродского о том, что „эстетика — мать этики“?*

— Да, означает, с той неизбежной поправкой, что это все-таки мысль Бродского. Я пока не могу похвастаться какой-то своей собственной более-менее удовлетворительной универсальной системой. Я пользуюсь набором чужих эмпирических правил, и то, что сформулировано Бродским,

мне чрезвычайно близко. Хотя ближе, вероятно, все-таки завещание покойного Венедикта Ерофеева: „совесть и вкус“ — то есть аристотелевское чувство Меры в своих проекциях на этику и эстетику.

— А какое место вы отводите Бродскому в обрисованном вами поэтическом пейзаже?

— В ситуации с Бродским есть огромный искус. Бродский ведь появился как фигура идеального поэта; и, я думаю, он получил некий титул, точнее пред-титул идеального поэта задолго до того, как стал как-то ему соответствовать. То есть здесь вот этот имидж, этот миф о Бродском — харизматическом поэте¹⁶, способствовал во многом становлению самого Бродского. То есть Бродский, по-видимому, старался этому соответствовать. Многих прочих подобная ситуация могла бы сломать, Бродского же, судя по всему, только закалила — но это скорее его личностное достоинство, нежели литературное. А из литературных я выделю, в первую очередь, этот пафос воссоздания культуры заново, о котором он писал в своих автобиографических эссе. Все-таки он же ПОТОМ познакомился с Ахматовой, он ПОТОМ прочитал что-то, и все они ПОТОМ... Они сначала просто чувствовали некий дискомфорт, некую невозможность существовать в тогдашних условиях, и не было альтернативы, не было еще представления о том, что вот совок это ад, а Запад — это рай... Вообще это удивительно, откуда им, тогда пятнадцати-шестнадцатилетним, откуда им было знать, что может существовать какой-то иной мир, иная этика, что на Западе действительно безработные тысячами под мостами недохнут? Откуда им было это знать? И поэзия, вообще культура в качестве альтернативы тоже появилась, вероятно, потом... Это удивительный феномен — то, что они, не только Бродский и его окружение, естественно, не только поэты, но и физики, филологи, врачи, кто угодно, — как они ухитрились в полном духовном вакууме почувствовать вот эту смутную невозможность существования, так и не имея никакого еще реального идеала, что ли, одним индивидуальным чутьем, каким-то компасом, нюхом все-таки первыми вышли к нормальному человеческому самоосознанию; и то, что мы сейчас можем думать о каких-то серьезных эстетических, онтологических вопросах — это заслуга их во многом, потому что с них начался некий перелом менталитета¹⁷.

Ведь действительно, если говорить не о некоей метафизической преемственности, а о реальных вещах, то менталитет был вытравлен войной. Потому что к тому времени почти вся интеллигенция старая исчезла, во время блокады уже последние перемерли, оставшиеся так закапсулировались, что раскопать их было почти невозможно... История „ахматовских сирот“¹⁸ здесь лишь счастлирое исключение... За годы войны остервенение какое-то укрепилось, стало нормой, что ли; то есть после ужасов войны прочие ужасы как бы становились не столь ужасны... И вот эти ребята, которые были первым послевоенным поколением, у них у первых этот толчок произошел, который позже и привел в итоге к размыванию советского менталитета. Это огромное достоинство не только Бродского, но и всего поколения; Бродский просто наиболее наглядная фигура. И это факт не только исторический, но и факт эстетический, потому что это урок свободы, причем свободы позитивной, не свободы „от“, „вопреки“, а — по Фромму — свободы „вне“, „для“, то есть творческой свободы.

Это одно. Второе — сформулированная Бродским эстетика, ее универсальность; этот поток культуры, это отношение к традиции — то, что

было для нас совершенно чуждо. Его версия взаимоотношений поэта с языком в той или иной форме влияет сейчас на всех, и не может не влиять. Я думаю, что гораздо в меньшей степени фактором влияния будет пресловутая „нейтральная интонация“. Это, в своем роде, эстетический тупик, потому что на практике речь идет не о реальной прививке какой-то английской интонации, а все-таки о некоей адаптации ее Бродским. Он как бы пропустил ее через себя и сделал личным достоянием, клеймом Мастера. И всякий человек, который будет этому следовать — он будет следовать не опыту Одена, вообще англичан, а будет просто подражать Бродскому. Литературная эстафета, впрочем, передается через поколение, так что кто знает... Я не думаю, что это станет фактором влияния... то есть образцом для подражания, даже эталоном, это уже стало — но сам Бродский, вероятно, декларируя „нейтральную интонацию“, подразумевал нечто иное. Как образец же взаимоотношений поэта и языка, как некая универсальная модель — это очень важно. И, наконец, третье, то, что Бродский — огромный поэт. То есть, помимо всего прочего, это просто невероятный какой-то технический инструментарий, который влияет на всех. Бродский, в сущности, в одиночку (да простят мне прочие представители питерской школы, те же „ахматовские сироты“) уравнивал нашу поэзию, т.е. самым фактом своего существования противолелал всем остальным традициям: и традиции лианозовцев, и концептуалистам, и кому угодно, всей „московской школе“ — все это уравнивалось одним Бродским.

— *Как вы лично открыли для себя Бродского?*

— Я счастливо с ним знакомился, знакомился, начиная, условно говоря, с „Пилигримов“ [С:66-67/1:24], то есть со сдвигом по времени, но в хронологическом порядке. До меня доходил какой-то самиздат, некоторые ранние вещи, я совершенно не запоминал, что вот это некий Иосиф Бродский — то есть я потом уже сопоставил все это... Какие-то тексты через меня проходили; я, естественно, что-то отмечал для себя, имя существовало на периферии сознания, но я ничего не знал о самом Бродском и не мог составить для себя какой-либо реальный портрет...

— *Это какие годы?*

— Ну, конец семидесятых, начало восьмидесятых... Потом мне досталась машинопись сборника „Остановка в пустыне“, машинопись „Новых стансов к Августе“, я их тогда сам перепечатал на машинке... То есть все знакомство происходило исключительно через самиздат.

— *И что вас удивило больше всего, когда вы читали, скажем, „Остановку в пустыне“?*

— Я, может быть, скажу кощунственную для вас вещь, но „Остановку в пустыне“ я сначала просто не воспринял, вообще. То есть я ее начал читать и отложил, она мне показалась скучной... А какая-то любовь к Бродскому, понимание его значения — это пришло с „Новыми стансами к Августе“ и „Частью речи“. Цикл „Часть речи“ [Ч:77-96/II:397-416] и „Двадцать сонетов Марии Стюарт“ [НСА:117-28/II:337-45] — они меня ошеломили мощью, просто мощью и все. Я думаю, такое ощущение бывает у человека, который никогда в жизни не видел моря и впервые очутился на побережье в двенадцатибалльный шторм. То есть сначала был этот шок оглушающий, а потом уже я начал как-то с ним разбираться, пытаться понять, и вот до сих пор разбираюсь, и думаю, что долго буду этим заниматься.

— Скажите, учились ли вы у Бродского, и если да, то чему?

— Думаю, что да. Это, вообще говоря, огромная опасность. Многое из того, что я написал, просто зависимо от Бродского, это во-первых...

— Можете привести конкретный пример?

— Ну, хотя бы просто по интонации, тот же „Перипл Ханнона“. Я не имею в виду, что это исключительная привилегия Бродского — писать эдаким „советским гекзаметром“ пятистопного анапеста. Это, в конце концов, „Золотистого меда струя из бутылки текла“... Но я-то знаю, что воспринял его через Бродского и, значит, окрас интонационный все равно был его. Другое дело, что я все время бессознательно ли, сознательно — стремился оживить этот окрас, уйти от той нейтральной интонации, которая так актуальна для Бродского. То есть первый фактор — это чисто формальная зависимость, это его потрясающий инструментарий; и от него никуда не деться — он просто есть и все. Это такая лингвистическая реальность, в которой я, мы все существуем, вынуждены существовать. А второе — это некое отталкивание, которое происходило уже в силу инстинкта самосохранения. Это происходило совершенно сознательно, и в этом был даже некий постоянный перегиб, т.е. это распространялось даже на те вещи, в которых, может быть, Бродского и не было, но все равно вот этот страх попасть под паровоз — он был. Все равно все время оглядываешься, косишь глазом, и вот это состояние, когда ты косишь глазом — оно очень неплодотворно... Мне еще более-менее повезло, то есть я в каком-то зрелом возрасте с этим столкнулся. А вот кого действительно жалко, так это тех, кто в шестнадцать лет начинают писать, вдохновленные свежепрочитанным Бродским — это может стать смертельно опасным. Я знал одного человека, достаточно, на мой взгляд, способного, который приступал к сочинению собственных стихов так: читал Бродского до посинения, часа три, четыре, восемь — потом начинало что-то в голове свое бурлить и он, вдохновленный, бросался записывать.

— А как вы отгораживались от этого влияния? Что вы предпринимали?

— Ничего не предпринимал, то есть каких-то искусственных приемов здесь не было и, наверное, быть не может. Просто у меня, как и у многих, наверное, выработался некий предохранитель, в какой-то момент он в голове щелкал и стихотворение прерывалось. То есть я понимал, что надо охладиться и пойти погулять... Я просто прерывал писание и потом возвращался к этим стихам, или не возвращался, или мог вернуться через год и как-то по-другому их прочитать. Некоторые вещи, безусловно, сознательно апеллировали к Бродскому — это такая попытка, дерзость такая, без которой писать стихи тоже нельзя. Попытка как-то проверить силы, что ли. Я думаю, Бродский сейчас настолько растворен в воздухе, особенно для более молодых, нежели я, что это перестало уже быть прерогативой собственно Бродского, или некоей условной школы — это просто новый этап развития языка. То есть с ним даже „считаться-не считаться“ бессмысленно: он просто есть и все тут. Я думаю, молодые уже уверены, что так было всегда, точно так же, как мы уверены — я опять проведу эту параллель — что русский литературный язык всегда был таким, каким мы его знаем после Пушкина. В этом смысле я думаю, что Бродский, как и Маяковский — это люди, которые в значительной степени изменили русский язык. Я сознательно беру из начала века не Мандельштама, и даже не Хлебникова, потому что имею в виду язык как таковой, а не

поэтический язык. Бродский ведь изменил не только язык поэтов — вся эта послевоенная солянка, „эзопова феня“, она ведь требовала узаконения; и Бродский был одним из первых, кто это не просто узаконил, но возвел в ранг литературного языка, то есть переплавил и очистил от шлака.

— А как бы вы сформулировали основные причины неприятия Бродского некоторыми поэтами?

— Я думаю, что причины заведомо экстратекстуальны. Я, может быть, скажу очень жесткие вещи, но я полагаю, что в тех случаях, которые мне известны, это позиция людей обиженных, причем обиженных в самом широком семантическом смысле. Для меня ненормальна та ситуация, в которой любой поэт, пусть даже диаметрально иной эстетики, может тебе мешать. Ведь в начале века почему-то все вместе существовали и никто никому не мешал, не стояло альтернативы какой-то жесткой, это вообще признак больного сознания — жесткая альтернатива. Заинтересовавшись феноменом подобных критик Бродского, я набрел на какие-то любопытные вещи. Во-первых, я заметил, что для всех критиков Бродский — фигура глубоко интимная. Большинство из них — это все-таки стихотворцы, и, думаю, они переживают вот этот комплекс Бродского, трагедию своих односторонних отношений с Бродским едва ли не столь интенсивно, как, я не знаю, переживали бы уход любимой женщины. То, что Бродский их как-то не замечает, или он самим фактом своего существования их отрицает, что ли — это же смешно, ей-Богу. Не только смешно, но и постыдно обсуждать, почему премию дали Бродскому, а не кому-либо еще. Если в кой-то веки Нобелевский комитет совершил счастливую ошибку — так ведь радоваться надо. Можно подумать, что присуждение Нобелевской премии как-то принижает заслуги кого бы то ни было. Я совершенно согласен, что ее можно было бы еще несколькими, вероятно, людям присудить, я уже говорил, что у нас сейчас блистательная поэзия — но что ж поделать, так сложилась судьба. Вообще никогда не бывает, чтобы справедливость торжествовала во всем. Что же теперь, когда она один раз восторжествовала — это уже вроде как и не справедливость, что ли? Мне все разговоры на эту тему кажутся мелкими и, не знаю, безнравственными, безвкусными даже. То есть получается так: нам всем плохо, так пусть и ему тоже будет плохо, и тогда нам всем будет чуточку легче жить.

Здесь есть очень важный момент. Во-первых, большинство поэтов (не все, но многие, по крайней мере — все ленинградцы) в той или иной степени зависимы от Бродского; вся ленинградская школа прошла через этот искус Бродский. Во-вторых, Бродский для многих — воплощение идеальной судьбы поэта. То есть в существующей мифологии к Бродскому вроде бы можно отнести слова Ахматовой о везунке-Пастернаке. Здесь что интересно — та легкость, с которой люди берутся судить о чужой — не важно, дурной ли, хорошей — жизни. То есть ход рассуждений этих, со стороны, без каких-либо этических критериев, приблизительно таков: как у него все складно получается, ну, упрятали в психушку, но ненадолго ведь, и все-таки не вышел оттуда идиотом, а многие идиотами стали; посадили — но опять-таки не в лагерь ведь, а всего-навсего в ссылку, и освободили раньше, и вообще он этому процессу всем обязан; и Ахматова-то его привечала, и Одена он успел застать, и вообще он там как сыр в масле катается, премии получает, а мы тут... То есть получается так, что ему все время везло, что ли, и когда в ссылку отправляли — тоже везло?

А что он при этом чувствовал — никого как бы не волнует. И все исходят из того, что Ахматова обмолвилась про „биографию нашему рыжему“¹⁹, Ахматова, которая имела, кстати, право на такие слова; слава Богу, уж кто-кто не имел, а она имела... А люди, которые теперь об этом рассуждают, — они-то откуда такое право взяли? В конце концов вообще нет каких-то единых критериев. То эмоциональное неблагополучие, о котором Бродский писал как о „едином хлебе поэзии“²⁰... черт его знает, что страшнее: двадцать лет лагерей или потеря любимого человека? И на каких весах это можно взвесить? Это, в сущности, грех гордыни. Нельзя ставить себя на место Бога; потому что если ты взвешиваешь, что больше, а что меньше — ты уподобляешь себя Господу на Страшном Суде...

Вообще, это какое-то невероятно советское рассуждение, это и есть пресловутый „совок“, причем совок такой метафизический... Люди, пускающиеся в какие-либо рассуждения по поводу Нобелевской премии (и не только о справедливости-несправедливости, но и на предмет того, как получивший ее должен себя чувствовать), в моей системе отсчета — „совки“. То есть они могут рядиться в какие угодно маски: эстета, предположим, классициста, моралиста, авангардиста... Просто кто-то умнее, кто-то глупее, темпераменты разные; кто-то любит себя своими рефлексиями по поводу Бродского, кто-то брюзжит, кто-то натужно ерничает. Но есть один важный, единый для всех симптом: ни одна из критик, тех, по крайней мере, которые я знаю, не обошлась без „блох“. В них всегда есть какая-то червоточина, какой-то изъян. Гипотетически ведь можно сесть и, взяв за аксиому какие-то свои претензии, написать некую идеальную критику на кого угодно, хоть на Мандельштама, на Пушкина... Ну ладно,строй ты ее хотя бы внутренне непротиворечивой, возьми внешнюю тезу и подгони под нее какую-то свою стройную систему. Ведь пишут-то все-таки в большинстве своем люди умные и хорошие литераторы, хорошие стилисты — так куда же все девается? То есть им изменяет вкус, это важно.

— *А среди поколения, не страдающего упомянутым комплексом, например, среди метаметафористов, концептуалистов — в чем здесь, на ваш взгляд, причина неприятия Бродского? Отказываются ведь даже читать, просто знать не желают.*

— Здесь, я думаю, следует провести разделение. Метафористы, вообще те, кого принято называть „новой поэзией“ — попросту иное какое-то мироощущение, это люди, обретавшиеся в некоем полуофициальном состоянии. То есть они достаточно, что ли, социализированными были. Это как раз идея горизонтального поколения, идея некоей группы ровесников, держащихся друг за друга и прущих напролом; и такая идея смешных уровней преемственности, примитивизированных чрезвычайно... Такая карикатурная модель получается: дескать, вот была оттепель, появились „шестидесятники“, причем под „шестидесятниками“ подразумевается троица — Евтушенко, Вознесенский, Рождественский — и все, что вокруг них; потом оттепель прошла, началось страшное оледенение, и установилась картинка, состоящая из трех уровней. Есть где-то наверху „генералы“, палачи и подонки; далее, уровнем ниже, есть те самые „шестидесятники“, фрондирующие вроде бы, если повезет, то с ними даже выпить можно, но вполне благополучные; и, наконец, есть мы — нищие и талантливые... Сейчас начинается новая оттепель и уровни должны переместиться. „Генералов“ в отставку, их место занимают Евтушенко с Вознесенским, а мы занимаем место Евтушенко и Вознесенского... Все нормально, хэппи энд. И вот из

таких скачков вроде бы и должна состоять литература. Зачем им Бродский, зачем им вообще кто бы то ни было? Без него попросту легче жить.

С концептуалистами все конечно же совершенно по-другому. Зачастую это просто ровесники Бродского, даже люди старше его, старые лианозовцы. Это люди, которые его лично знали, с которыми он общался, с некоторыми вместе участвовал в гинзбургском „Синтаксисе“... Здесь, я думаю, есть и некая ревность, и некая зависть, в данном случае как раз вполне оправданные. Действительно ведь, получается так, что Бродскому достались все лавры и все пенки, а о них до сих пор никто вроде бы и не знает. И это такая обида скорее не на Бродского, а на некую глобальную несправедливость, потому что эти поэты безусловно заслуживают право быть представленными, занять свое, давно и законно принадлежащее им место в общем процессе; а они не представлены, и если известны — то в достаточно узком кругу. А ведь это крупнейшие имена, талантливейшие люди, место которых в истории нашей поэзии уже бесспорно... Но даже когда при перестройке какая-то щель цензурная приоткрылась, что-то начали печатать — туда хлынула „новая поэзия“. И старшее поколение опять осталось ненапечатанным.

Это одно. А второе... Я думаю, дело в том, что это совсем другая эстетика, они просто заведомо полярны, они не могут друг друга видеть, не могут друг друга замечать... Могут абстрактно, на расстоянии, осознавать масштаб, но и абсолютную чуждость. Я думаю, что это даже невозможнее, чем, скажем, мне осознать величие поэта, пишущего на суахили. То есть я, наверное, понимал бы, что это огромный поэт, но он пишет на суахили, не по-английски даже, и я его никогда не восприму. Внутри одного языка это выглядит гораздо страшнее..

— Или, как сказала Елена Шварц: он кошка, а я собака...

— Да, может быть. Правда, я думаю, что Елена Шварц в меньшей степени попадает в этот ряд. Если уж говорить, то о чистых каких-то оппозициях. Это может быть оппозиция Бродский—Красовицкий, или Бродский—Айги, Бродский—Некрасов, Бродский—Рубинштейн. Вот Бродский любит повторять, что мышление литератора иерархично; окончательной застывшей иерархии конечно же нет, но есть две очень важные вещи: иерархия временная, о которой я уже говорил, то, что достаточно очевидно; и второе — внутрицеховая и очень важная вещь — это некая степень проявленности. Ты можешь быть очень, очень талантливым, но недопроявившимся. Вот степень проявленности тебя в собственной поэтике — это чрезвычайно существенно, это определяет отношения. И люди проявленные до конца, как Бродский, как Айги, как Некрасов — они заведомо не могут друг друга замечать. Но большой поэт, он ведь — вне зависимости от того, хороший он человек или не очень, вздорный или покладистый — он как минимум человек умный. А человек умный все равно абстрактно представляет значение другого большого поэта, хотя это и совершенно отдельно. Если какие-то и есть негативные реакции, то они опять-таки экстратекстуальны, на уровне ворчливого соседства: мы все, дескать, едем в одном трамвае вечности, так что ж ты уселся и ноги положил на соседнее сиденье, а нам стоять приходится?..

— Что побудило вас выбрать Бродского и его творчество в качестве темы вашей кандидатской диссертации?

— В сущности, все вышесказанное мной и есть ответ на ваш вопрос. Бродский представляется мне одной из самых значительных фигур нашей поэзии и, безусловно, мощнейшим фактором влияния на последующее ее

развитие, так что любая попытка проанализировать сделанное им — благо. И потом, я люблю его стихи более, чем чьи бы то ни было.

— *Есть ли у вас стихи, посвященные Бродскому?*

— Я предложу вам стихотворение, сознательно изобилующее аллюзиями из Бродского; оно так и называется „Палимпсест“.

ПАЛИМПСЕСТ

И.Б.

Здесь город, похожий на город,
случайно попавший туда,
где страх затекает за ворот
и строят дворцы изо льда.
Как слипшимся в детстве ресницам
грешно приоткрыться на миг,
здесь люди подобны страницам
случайно прочитанных книг.
И эта холодная воля
тасует тебя так и сяк
от Пряжки до Марсова поля,
где бывшие давят косяк.
Не то что страны и погоста,
берлоги, смешного угла —
не выбрать могилы по росту
в земле, из которой взросла
вся эта болотная нежить,
с которой так сладко играть...
Мне страшно, что я еще не жил
и сразу учусь умирать.
Мне страшно, срываясь с насеста,
питавшего мой кукарек,
на мертвом листе палимпсеста
царапать свое „имя рек“ —
бессильное до наважденья,
что это и вправду — броня...
И ежиться от снисхожденья
сказавших свое до меня.
Но это неново (как, впрочем,
и явствует из вышесказанного).
Так сосредоточим себя на пейзаже.
(Тоска имеет забавное свойство:
когда вы уже tête-à-tête,
всю мелочность и беспокойство

излить на случайный предмет,
скопление предметов и даже
рассеянный вид из окна.)
Короче, займемся пейзажем.
Допустим, глухая стена
и чахлые кустики между
выдавших свое кирпичей —
как символ, таящий надежду
в бессмыслице белых ночей.
Допустим, священные воды
становятся все зеленей,
когда перемена погоды
не властна над слизью камней.
Допустим, что чайки драчливо
клюют отраженный простор
и ветер, пришедший с залива,
скрежещет свое Nevermore
с картавостью барда (придется
отвлечься от видов реки),
который уже не вернется —
давнишним стихам вопреки —
в свой город, где дышат колонны
и Солнце сквозь медленный дым
встает голову Горгоны
из жирно блестящей воды...
И все-таки, как запятая,
скребя коготком по стеклу,
его голова золотая
мелькает на каждом углу,
двоится в стаканах, блистает
в воздушных фонарных столбах...
И легкие звуки слетают.
И мрамор скрипит на зубах.
Бессмысленно располовинен
чертой горизонта, ничей, —

он тоже отчасти повинен в белесости этих ночей. Им тоже отравлен отчасти бескровных фасадов картон. Но все-таки в северной части приют отыскался, и он — при жизни не имущий сраму — один исхитрился сберечь железный язык Мандельштама и ковку русскую речь. А дальше — неловко. И склизкий смешок возвращает к стыду, что мой неказистый английский

способен лишь „хаудуюду“, что целая жизнь за чертою глухих атмосферных помех страшит не своей полнотою, а лишь соразмерностью всех пропорций, что узник вернулся, оставив весь Рим на боках (уснул, и клубочком свернулся, и мрамор скрипит на зубах), что в косноязычной вселенной хоть кто-то вкусил лезвия свободы. Что речь неизменной вернулась в круги своя.

1991

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. В.Куллэ, „Структура авторского 'Я' в стихотворении И.Бродского 'Ниоткуда с любовью'“ („Новый журнал“, No. 180, 1990, С. 159-72); „Обретший речи дар в глухонемой вселенной... (Наброски об эстетике Иосифа Бродского)“ („Родник“, No. 3, С. 77-80); „The Linguistic reality in which we all exist“, interviewed by V.Polukhina („Essays in Poetics“, Vol. 17, No. 2, P. 72-85); „Бродский глазами современников“ („Грани“, No. 167, 1993, С. 297-302); „Иосиф Бродский: парадоксы восприятия (Бродский в критике З.Бар-Селлы)“ („Structure and Tradition in Russian Society“ („Slavica Helsingiensia“, Vol. 14, 1994, С. 64-82); „Там, где они кончили, ты начинаешь... (О переводах Иосифа Бродского)“, в: „Joseph Brodsky. Special Issue“ („Russian Literature“ (Vol. XXXVII-II/III, 1995, С. 267-88); „Перенос греческого портика на широту тундры“ („Памяти Иосифа Бродского“, „Литературное обозрение“, No. 3, 1996, С. 8-10).

² „The Hungry Russian Winter/Голодная русская зима“ (N-Press: M., 1991, С. 2).

³ Сергей Леонидович Куллэ (1936-1984) — ленинградский поэт, принадлежащий в 50-60-х к т.н. „филологической школе“ (термин К.Кузьминского). Автор журнала „Синтаксис“ Александра Гинзбурга. При жизни на родине опубликовано два стихотворения в сборнике „И снова зовет вдохновенье“ (Лениздат, 1962) и ленинградском „Дне поэзии“ (1966). Стихи печатались в „Гранях“ (No.58, 1965, С. 177-79) и „Антологии новейшей русской поэзии у Голубой лагуны“ (Oriental Research Partners, Newtonvill, Mass, 1980; Vol.1, P. 223-31). Посмертно стихи опубликованы в газете „Смена“ (9 января 1990), „Антологии русского верлибра“ („Прометей“: М., 1990, С. 298-99), журнале „Аврора“ (No. 8, 1991, С. 9-13).

⁴ Виктор Куллэ, „Карфагенская глина“ в кн. „Латинский квартал“ („День“: М., 1991, С. 102-107).

⁵ Международные поэтические чтения с участием Виктора Куллэ, Дениса Новикова, Игоря Померанцева, Роя Фишера и Майкла Молнера состоялись 2 июля 1992 г. в Килском университете в рамках международной конференции „Русская культура: структура и традиция“, посвященной 70-летию Ю.М.Лотмана. Фрагменты „Из поэмы“ В.Куллэ см. „Новый журнал“ (No.192/193, 1993, С. 100-104).

⁶ Дмитрий Кузьмин (р.1968) — московский поэт, один из основателей Товарищества молодых литераторов „Вавилон“. Главный редактор журнала „Вавилон“.

⁷ Роберт Рид (Robert Reid) — преподаватель кафедры современных языков Килского университета (Англия), переводчик русской поэзии. Им переведены почти все стихи, посвященные Бродскому, для английской версии сборника интервью Валентины Полу-

хиной "Brodsky through the Eyes of his Contemporaries" (The Macmillan Press Ltd: London, New York, 1992), стихи многих современных поэтов, в том числе и Виктора Кулла, для редактируемого им совместно с Joe Andrew журнала "Essays in Poetics".

⁸ См. интервью с Роем Фишером в настоящем издании.

⁹ Поэма Евгения Евтушенко, представляющая собою скорее стихотворный пика. См. Евг. Евтушенко, "Избранные произведения" ("Худож. лит-ра": М., том 1, 1975, С. 395-504).

¹⁰ "Чувство перспективы", разговор Томаса Венцловы с Иосифом Бродским ("Страна и мир", No. 3, 1988, С. 150). Книгу поэм "Середина века" см. Владимир Луговской, "Собрание сочинений в трех томах" ("Худож. лит-ра": М., том 3, 1971, С. 7-256).

¹¹ К ним примыкает и "большое стихотворение" "Пришла зима, и все, кто мог лететь" [I:398-408]. О "больших стихотворениях" Бродского см. Яков Гордин, "Странник", в кн. И. Бродский, "Избранное" ("Третья волна": Москва/Мюнхен, 1993, С. 5-18). Перепечатано: "Joseph Brodsky. Special Issue" ("Russian Literature", Vol. XXXVII-II/III, 1995, С. 227-45). Анализ "лирического эноса" Бродского предложен в диссертации В. Кулла "Поэтическая эволюция И. Бродского в России (1957-72)" (Литературный институт им. А. М. Горького, М., 1996).

¹² Так, Ахматова учила: "Иосиф, если вы захотите писать большую поэму, прежде всего придумайте свою строфу — вот как англичане это делают" ("Бродский об Ахматовой. Диалоги с Соломоном Волковым" ("Независимая газета": М., 1992, С. 18). Бродский отвергает ее совет, вероятно опасаясь повторения истории с "Поэмой без героя": "...строфа эта к ней возвращалась. Как сон — или как дыхание. И тогда начались все эти дописывания, вписывания и так далее. ... Ты оказываешься в такой зависимости от этой музыки, что, в общем, уже не понимаешь пропорции целого. Теряешь способность относиться к этому целому критически. Будь Ахматова жива сегодня, она, я думаю, продолжала бы "Поэму" дописывать" ("Бродский об Ахматовой", *Ibid.*, С. 19).

¹³ Со времени публикации данного интервью у всех упомянутых авторов вышли вполне представительные издания.

¹⁴ Опыт воссоздания единой картины неофициальной русской поэзии второй половины века предпринят в статье Михаила Айзенберга "Некоторые другие... Вариант хроники" ("Театр", No. 4, 1991, С. 98-118).

¹⁵ В 1993 году в издательстве "Гэндалф" вышла в свет книга Михаила Айзенберга "Указатель имен".

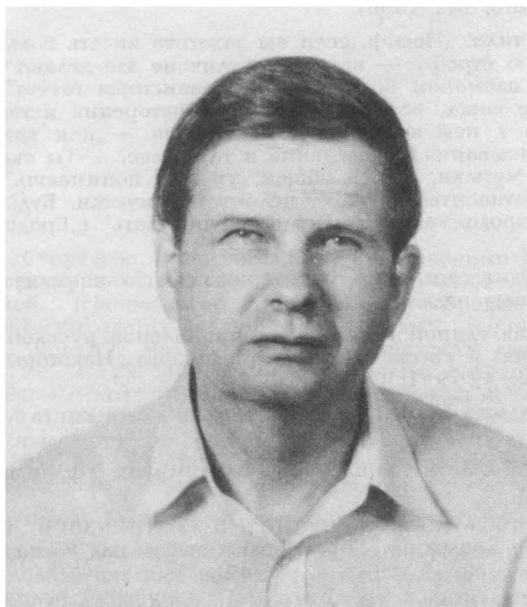
¹⁶ См. интервью с Томасом Венцловой и Владимиром Уфляндом в настоящем издании.

¹⁷ См. эссе Бродского "Меньше единицы" [I:3-39/НН:8-30] и "Трофейное" [IV:184-201]. См. также Иосиф Бродский, "Европейский воздух над Россией", интервью Анни Эпельбуан ("Странник", No. 1, 1991, С. 35-42).

¹⁸ См. примечание 10 к интервью с Натальей Горбаневской в настоящем издании.

¹⁹ Анатолий Найман, "Рассказы о Анне Ахматовой" ("Худож. лит-ра": М., 1989, С. 10).

²⁰ Иосиф Бродский, предисловие к стихам Эдуарда Лимонова ("Континент", No. 15, 1978, С. 153).



Томас Венцлова (Tomas Venclova) — поэт, переводчик, эссеист, филолог. Родился 11 сентября 1937 года в Клайпеде, в семье известного литовского писателя Антанаса Венцловы, министра культуры и председателя Союза писателей Литвы, ушедшего перед смертью (1971) со всех постов. Томас Венцлова закончил Вильнюсский университет (1960), из которого был на год исключен за свою реакцию на венгерские события 1956 года. До отъезда из СССР (1977) жил в Литве, в Москве и в Ленинграде, зарабатывая на жизнь преподаванием в Вильнюсском университете, переводами и журналистикой; был связан с литовским правозащитным движением. Поселившись в Америке, преподавал сначала в Беркли, потом в Калифорнийском университете (Лос-Анджелес), защитил докторскую степень в Йельском университете (1985), где и занимает должность профессора русской литературы на кафедре Slavic Languages and Literatures. Опубликовал множество работ по славистике и литуанистике, в том числе книгу **„Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов“** (New Haven, 1986). По-литовски издано четыре сборника его стихотворений: первый, **„Знак языка“**, вышел еще до эмиграции, последний, **„Разговор зимой“**, опубликован в Вильнюсе в 1991 году. Его переводы на литовский язык поэзии У.Шекспира, Т.С.Элиота, У.Х.Одена, Р.Фроста, Ш.Бодлера, А.Жарри, Ч.Милоша, З.Херберта, А.А.Ахматовой, Б.Л.Пастернака собраны в отдельную книгу и изданы на родине. Там же опубликованы три книги эссеистики. Эссе он пишет по-литовски, по-русски, по-польски, по-английски. Кроме этих языков, первые три из которых являются для него родными, Венцлова владеет французским, немецким и итальянским, знает латынь и греческий. Этот „архаист-новатор“, „сын трех литератур“ и „продукт их слияния“¹ сплавил в своих стихах глубокий лиризм с интеллектуальной трезвостью, античную символику с северным пейзажем Балтики. „Его сознание и — часто — его дикция замешены на христианской этике“².