

«ВЕКТОР В НИЧТО»: ИНТЕРВЬЮ ВАЛЕНТИНЫ ПОЛУХИНОЙ С ИОСИФОМ БРОДСКИМ

(10 апреля 1980 г., Анн Арбор, Мичиган)*

— *Мои вопросы будут о конкретных стихотворениях и о конкретных образах и фразах.*

— Давайте.

— *В Вашем стихотворении «Полдень в комнате» (1978), которое состоит из 16 частей, цифры играют какую-то особую роль:*

Воздух, в котором ни встать, ни сесть,
ни, тем более, лечь,
воспринимает «четыре», «шесть»,
«восемь» лучше, чем речь.

— Ну, воздух проще, кратней, делится на два, т.е. удобоваримей, т.е. элементарней. Тут очень простая логика. Она дальше в стихотворении развивается. Я даже помню, как это дальше. Воздух неопишуем, т.е. неописываемый; воздух — не предмет литературы; можно сказать, он чистый, замечательный и так далее, но он в общем неоцениваем. И 2—4—6 — это такие нормальные, близкие, кратные цифры. Обратите внимание, 16-я песнь «Инферно» делится на два.

— *А как понимать сравнение:*

Муха бьется в стекле, жужжа
как «восемьдесят». Или — «сто»?

— Это очень просто. Восемьдесят — это фонетика, это просто чистое звукоподражание, так же как и сто.

— *Вы нередко сравниваете себя с буквами русского алфавита: «Как тридцать третья буква, / я плясую всегда вперед»; «Как ты жил*

* Впервые опубликовано: *Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском.* Томск: ИД СК-С, 2009. С. 16—28.

в эти годы?» — «Как буква “г” в “ого”». Последнее сравнение имеет политический оттенок?

— Какой еще политический оттенок?

— Ну, как же? Буква «г» в «ого» произносится как фрикативное [h], как и в слове Бог, а для этого звука в русском языке нет буквы. Напрашивается параллель с Вашей ситуацией в любимом отечестве. Ваше имя иногда произносят, а стихов Ваших не печатают, т.е. для официальной советской литературы Вы как бы не существуете. Не это ли Вы имели в виду, сравнивая себя с буквой «г» в «ого»?

— Возможно, где-то подсознательно. Недурное замечание, Валентина.

— А что происходит в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт»?

— Скорее всего, я полагаю, я стремился исчерпать форму сонета, просто довести ее, можно сказать, до абсурда. Я пытался там скомбинировать, я не знаю, совместить подлинный лиризм и поэтический или языковой, точнее, стилистический идиотизм. Попытка противопоставить подлинную лиричность всему тому, что происходит в голове у человека на самом деле, поместить ее в реальный контекст, если угодно, чтобы она срабатывала не за счет там, скажем, априорной лирики сонета, но взорвать и сонет, все взорвать, что возможно, и вместе с тем чтобы осталась эта пронзительная нота. Там есть случаи, когда это удается.

— Если бы это было всерьез...

— Это всерьез.

— Я не имею в виду формально всерьез... это не сработало бы так эффектно. А душевное движение?..

— Когда начинаешь сочинять стишки из одного душевного движения, то одного душевного движения, как правило, недостаточно, происходит еще масса всего, да?

— О семантическом ореоле метра. Имеет ли метр свою семантику?

— Безусловно, о чем речь!

— Вы хотите сказать, что с изменением метра меняется все? И тут Вы заодно с Пушкиным, он, тоже меняя размер одного и того же стихотворения, менял и его содержание.

— Безусловно, прежде всего меняется тональность. Размер всегда задает тональность, т.е. о чем речь; размер меняет просто сантимент.

— Что диктует что? Что вначале?

— Вначале, конечно же, музыка, размер, да? То, что Александр Сергеевич меняет размер, это совершенно замечательно. Это показывает, что он профессионал. Во-первых, что он просто пробует... ну, он стремится не просто к тому, чтобы выразить свои чувства и т.д., но он стремится создать наиболее эффективную языковую систему, наиболее эффективное стихотворение, да? На самом деле, первая задача, которая стоит перед поэтом, написать более или менее хорошее стихотворение, а потом уже... хорошо было бы... то, что он говорит, не противоречило бы тому, что он на самом деле чувствует. Засунуть в стихотворение как можно больше, т.е. сказать то же самое, но орнаментировать в большей степени, окружить это... Такое вязание. Этот узор его устраивает, этот не устраивает. Он пытается примерить то, что в общем более к лицу, как женщина примеряет туалет. Все ее сантименты, вся она, ее лицо остаются неизменными, но у нее есть какая-то идея того, что она есть такое...

— Ага, значит, идея тоже диктует...

— Да, в общем идея диктует. В то время как перемена размера меняет всё, не только орнамент, но зачастую и стержень. Подобным делом может заниматься только законченный профессионал, потому что неопытный или малоопытный лирик всегда старается держать звук.

И вместе с тем всё это диктуется... т.е. когда речь идет об удачном стихотворении, поэт думает о более или менее адекватном выражении того, что у него творится в голове.

Мандельштам, он, заметьте себе, не меняет размера, например, в «Воронежских тетрадах».

— Не несет ли ритм деформирующего влияния? Например, Ваша манера чтения. За ней как будто стоит нарочитое затруднение понимания.

— Не затруднение, а абсолютная нейтрализация. Дело в том, что мое чтение как раз, по-моему, адекватно тону и сути стихотворения. Это стремление скорей добраться до конца.

— *Нет ли в ритме стремления к покою, в то время как мысль аритмична? Пользуется ли поэт этим противоречием?*

— Да нет, противоречия нет. Валентина, Вы говорите о несуществующей проблеме. Просто вы стараетесь ритмом вытянуть некоторые детали. Все зависит от того, как написано стихотворение, какова его музыкальная посылка, т.е. чтобы создать такой замечательный звук или чтобы убрать звук совершенно.

Думаю, что в ряде стихотворений, которые я сочинил за последние годы, там и то и другое, да? Вот что интереснее всего: убираешь музыку, и вдруг на секунду ты ее включаешь, вставляешь классическое звучание, потом сразу же его убираешь, да? И сразу же переходишь на тон банальности, на такой антикульминационный момент в пределах строки, в пределах предложения довольно часто. Например, почему так много в последнее время так называемого «интонационного стиха», каким вся «Часть речи» написана? Там все идет на интонации, и вдруг на некоторое время включается заданная музыка и сразу же она выключается.

— *Хочется избежать выстукивания размеров. Один и тот же размер, и критики ничем не могут его нагрузить?*

— Ага, коротко говоря, единственное, к чему я стремился и стремлюсь, — это к отсутствию заданной музыки. В то же самое время, когда там, скажем, сочиняешь цикл, в нем сама эта незаданность становится нормой, да? И от нее приходится каким-то образом уклоняться, отталкиваться.

— *И в самих стихах идет движение лирики в сторону неэмоциональную?*

— И не только. Я говорю о векторе мысли. И о лирике тоже. Если бы я, скажем, сейчас что-нибудь сочинял... Это просто следующая степень отключения от заведомой поэтики. Это такая банальная вещь, это засушивание или выстервление, если хотите, лирики.

Я помню, когда вышла «Остановка в пустыне» и я ее прочел еще в Союзе, я уже к тому времени понял, что это единственная и, возможно, последняя книжка, у которой более-менее человеческое содержание, т.е. лирическое содержание. К тому времени лирика уже стала меняться в сторону некоторого абстрагирования, в

сторону неэмоциональную, да? Это не то, что стремление к абсолютности высказывания, к абсолютности тона, а к такому психологическому нейтралитету. Знаете, что бы на тебя ни вешали, это продиктовано эмоцией, ну, я не знаю чем. Я не помню.

— *Форма и содержание. Например, стихотворение «Бабочка». В нем передано острое чувство зыбкости между бытием и небытием.*

— Ну, да, правильно.

— *Эта мысль передана и языком, и ритмом, и самим предметом изображения — бабочкой, который передает ее совершенно идеально.*

— Ну, безусловно, это идеал, т.е. идеал — это союз того и другого, почему и называется «идеал».

— *На каком основании Вы утверждаете, что поэт — самое совершенное существо?*

— На очень простом: в процессе композиции рациональное и эмоциональное, самоутверждение и самоотрицание действуют вместе. Они нередко порождают откровение.

— *Для меня поэт самое совершенное существо прежде всего потому, что у него четыре глаза. Ведь чтобы увидеть сходное в вещах, расположенных друг от друга на 180 градусов, надо поистине иметь четыре глаза.*

— Не думаю, что, увидев четырехглазое существо, Вы назвали бы его совершенством.

— *Скорее монстром.*

— Вот именно, скорее, монстром.

— *Именно этим именем Вы и называли себя не раз и не два. Но это всего лишь метафора. Кстати, почему в Ваших стихах так много метафор?*

— С чего Вы взяли? Наоборот, я очищаю свои стихи не только от метафор, но вообще от всех тропов.

— *Я должна Вас огорчить. Моя статистика показывает, что количество метафор в Ваших стихах с годами растет не в арифметической, а в геометрической прогрессии.*

— Ну, знаете, за всем не уследишь.

— *Можно, я Вам объясню, отчего это происходит?*

— Ну, попытайтесь.

— *Чем дальше Вы двигаетесь в своих стихах к метонимическому полюсу языка за счет перекрученного синтаксиса, нанизывания придаточных предложений, enjambments, дольника и пр., тем настоячивее поэтическая ткань требует компенсации. Компенсировать прозаизацию стиха можно только одним способом — уплотнив ткань тропами, в частности метафорами.*

— Пожалуй, Вы правы. С другой стороны, переименование мира происходит у любого поэта, на каком бы полюсе языка он ни сидел. Для поэта мир вставлен в мир, как коробочки... Если поэт — метафизик, он всегда сквозь одно видит другое. Мы поступаем неправильно, когда оцениваем поэта, судим его, потому что материал поэта — язык. Язык развивается сам по себе; поэт только схватывает идиомы, существующие в языке, все собирает.

— *Когда написано стихотворение «Глаголы»?*

— 1958—1959. Почему Вас это интересует?

— *Имею ли я основания связывать эти «Глаголы» с циклом «Часть речи»?*

— Ни в коем случае.

— *Меня интересует, когда зародилась эта мысль, эта идея воспринимать и описывать мир в грамматических категориях?*

— Ну, это может быть. Это такая старая идея. Но стихотворение «Глаголы» никуда не годится. Это стихотворение скорее... ну, это дико... оно носит скорее политическую окраску.

— *И все-таки, когда зародилась эта идея о языке, которому Вы приписываете такую всемогущую силу? А в последнее время и в прозе, и в стихах Вы эту мысль подчеркиваете.*

— Ну, не знаю, у меня такое впечатление, что я всегда знал, но до этого руки не доходили.

— *Насколько верно мое предположение, что Вы выстраиваете в один ряд как равноправные члены: человека — вещь — слово?*

— В общем, верное. Они равноправны, если речь идет о каком-то развитии, эволюции, да? Сначала человек, потом вещь, т.е. сведение человека к вещи, к такому иероглифу, да? А потом к цифрам, а потом уж просто к языку.

— *И цифры тоже элемент языка?*

— Да, цифры тоже как элемент языка. То есть это такое, как бы сказать, если говорить о векторе, то это вектор в ничто.

— *Я хотела бы вернуться к циклу «Часть речи». Этот цикл Вам, кажется, по душе?*

— Да, неплохо получилось. «Часть речи» — это эхо с другими поэтами и писателями, переключка. Так «надцатого мартабря» — это из «Записок сумасшедшего» Гоголя, где сначала были даты, потом появилось «мартабря», потом «день был без числа». Эти строки передают отчаяние и надежду, ибо, если ты способен изошряться в остроумии, в каком бы отчаянии ты ни находился, всегда есть надежда.

— *Не только это стихотворение, но и весь цикл передает странное состояние ума.*

— Да, «Часть речи» — это *psyche*. Образы, синтаксис, переключки с другими поэтами передают какое-то переменчивое состояние ума, невротическое состояние мозга.

Если хорошо получилось, это не мое достижение. Я передаю только то, что уже есть в языке. Специфично только использование грамматики.

— *Еще пару слов об отсылках к другим поэтам. В стихотворении «Осень. Оголенность тополей...» (1969) есть строчка «...прямо к света нашего концу...». Это нечто державинское?*

— Это не державинское, это народное. Дело в том, что есть такое речение, что конец света — это когда горизонт досками заколочен. (*Смеется.*) Это именно так. Это стихотворение, оно старенькое и не особенно хорошее, в нем такой легкий перепев помещицкой темы, усадеб, как бы попытка не то чтобы восстановить — не в языке, но сохранить это в собственном опыте, психологии.

— А «за семь верст некрашенных и вод...» исходит из «one sorrow ago»?

— Нет, это за тридевять земель, тот же самый бизнес. Это ведь в стансе, где небосвод заколочен досками.

— Простите, я должна была процитировать всю стансу:

Запрягай же, жизнь моя сестра,
в бричку яблонь серую. Пора!
По проселкам, перелескам, гатям,
за семь верст некрашенных и вод,
к станции, туда, где небосвод
заколочен досками, покатым.

«Жизнь моя сестра» — это, безусловно, Пастернак?

— Да, поклон Борису Леонидовичу. Кстати, Пастернак делал все сложнее. У меня все невиннее. Пастернак имитировал конструктивистов: «Как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет».

— Ваше русское культурное наследие — Державин, Ломоносов, Баратынский...?

— И даже Кантемир и вся классическая поэзия XVIII века.

— Кроме английских метафизиков, мне показалось, что у Вас есть нечто общее с Томасом Гарди.

— О, да, я его очень люблю, люблю за красивую форму. У него просто прекрасные стихи: ни одна станса не похожа на другую по интонации, по ритму, по оформлению.

— Некоторые образы могли бы быть Вашими. Помните стихотворение «Схождение двоих» о столкновении парохода и айсберга?

— Да, мне очень нравится это стихотворение.

— А ирония Гарди?

— О, ничего общего с моей. Это просто нечто вторичное. Уж если Вы ищите параллели, так они есть, например, с Оденем и с Монтале.

— Да, те, о ком Вы писали, должно быть, близки Вам. А Беккет?

— Да, и Беккет. Одна дама сделала мне большой комплимент, когда я прочитал ей «Горбунова и Горчакова». Она сказала: «Слишком много Беккета». Я думаю, что «Горбунов и Горчаков» лучше, чем Беккет.

— И другие влияния?

— Навалом. И никаких. Есть влияния и влияния. Ну, например, я помню, что году в 1959-м, точно не помню, я сочинял стихи. Всё как полагается, и всё шло нормально, пока мне не попался томик Баратынского. То есть я не знал, чем я буду вообще на свете заниматься, я сочинял стишки, ездил в экспедиции и т.д. Пока, находясь в Якутске, я не обнаружил в книжном магазине томик Баратынского. Когда я прочел этот томик, мне все стало ясно... что мне совершенно нечего делать в Якутии, в экспедиции и т.д., и т.д., что я ничего другого не знаю и не понимаю, что стихи единственное, что я понимаю. И Баратынский на меня в известной степени, я думаю, повлиял именно этой сдержанностью тона, т.е. я понял, что это стезя. В такой же степени, если не больше, лингвистически, стилистически было влияние Цветаевой, которую я знал лет с двадцати, наверное. Когда я прочел ее первые стихотворения, они меня просто ошеломили.

— Сдержанность Баратынского и неудержимость Цветаевой?

— Да, если угодно, да. Я думаю, что Цветаева при всем при том поэт чрезвычайно контролировавший себя. Я думаю, что она вообще, если говорить серьезно, самый крупный формалист в русской поэзии XX века. Хлебников, Маяковский — это всё по сравнению с ней звучит несерьезно. И она даже больший формалист, я полагаю, чем Пастернак. Вот Вам наиболее сильные влияния: Баратынский, Цветаева, Державин и Кантемир.

— Но Вы были все время рядом с Ахматовой.

— Знаете, во-первых, не все время, а довольно недолго. Мы с ней часто разговаривали. Она говорила: «Я не понимаю, Иосиф, что Вы здесь делаете. Вам мои стихи нравиться не могут». Это не совсем так, мне ее стихи чрезвычайно нравились и нравятся, но вместе с тем... вместе с тем это не та поэзия, которая меня интересует. Мне был интересен, т.е. это я сейчас стараюсь каким-то рассудочным образом всё это оценить, человек. Мне была важнее всего она сама, т.е. человек, поэт... и даже не поэт. Это глупо го-

ворить, но волей обстоятельств, я уж не знаю чего, я действительно превратился в то, во что я превратился, но никогда, по крайней мере во время общения с Ахматовой, да и сейчас, я не сказал бы про себя, что я поэт.

Так что меня поэт не интересовал, нечто большее, нечто более существенное, просто это был единственный человек, с которым можно было иметь дело. При том, что я писал стихи, и, конечно, мне было чрезвычайно приятно, когда она их хвалила. Это, между прочим, она, в некотором роде, наставила меня... не то чтобы на путь истинный, но все началось с нее. Я помню, она сказала про «Шествие»: «Какая степень одиночества!» Это, между прочим, как раз то, что я стремился тогда, как бы это сказать, выразить, передать. То есть я понял всю глубину ее взгляда, оценки, суждений, она действительно смотрела на то, что я делал, с моральной точки зрения. И это было бы еще туда-сюда, но для меня стихотворение от стихотворения отличалось. Я помню, я сочинил «Большую элегию Джону Донну», которая мне, в общем-то, нравилась, но потом я, сочинив ее, забыл. Через неделю или через две я ее привез к ней, этого самого Джона Донна. И тут она мне сказала что-то вроде «боюсь, что Вы не понимаете, что вы сочинили», ну и т.д., и т.п. Мне, вообще-то, было понятно, о чем шла речь, но Вы знаете, когда сочиняешь, особенно если это все происходит в России, то никто собственно не уделяет этому внимания, того внимания, которое это заслуживает. Может быть, просто то, что в Ахматовой было важно, помимо всего прочего, что она смотрела на это глазами, которыми на это следует смотреть. То есть, в конце концов, это ваша цивилизация, которую никто не разделяет, и т.д.

— *Вы, кажется, ставите Одена выше Т. С. Элиота?*

— Оден был очень скромным поэтом, но он не боялся говорить то, что может не понравиться другим. Т. С. Элиот становился на горло собственной песни чаще, чем Маяковский. Количество настоящих стихов у Элиота очень небольшое. У него масса придаточных предложений, в которых он старается защититься от всевозможных нападков.

— *Вы теперь пишете и по-русски, и по-английски. Как Вам видится взаимоотношение этих языков? Соединим ли дух английского с русской грамматикой?*

— А Вы почитайте мое вступление к двухтомнику Цветаевой, я там об этом говорю. Русский язык Цветаевой очень подвержен влиянию немецкого. И в то же время она писала по-русски, хотя с детства владела тремя языками.

— *Как отражается изгнание на чувстве языка?*

— Дома всё помогает и всё мешает. Ты знаешь, чувствуешь, где враги и где друзья. Вне России ты не знаешь, кто есть кто. Я один на один с языком. Чувство языка обостряется. Ты осторожнее, внимательнее, проверяешь себя несколько раз, чаще пользуешься словарем.

— *Кто Ваш главный враг?*

— Вульгарность. Интеллектуальная и духовная вульгарность. США очень вульгарная страна. Иногда, правда, духовная вульгарность может принести неожиданные результаты. Так, наемный солдат, выступая по американскому телевидению, вдруг сказал: «Я понял, что убил человека, который был гораздо сложнее меня».

— *Ваши стихи «К одной поэтессе» случайно обращены не к Белле Ахмадулиной?*

— Да нет же. Белла тоже почему-то приняла их на свой счет. Просто к одной знакомой, которую я с таким же успехом мог бы назвать астронавтом, а назвал поэтессой, несколько иронически, может быть, даже оскорбительно.

— *У Вас есть иерархия собственных стихов?*

— Поэт — самый лучший судья своих стихов. Лучше, чем любой критик. У меня тоже есть собственная иерархия стихов. Не всегда последнее стихотворение — самое лучшее. Мои лучшие стихи: «Бабочка» и «Ист Финчли». В «Ист Финчли» я решил проблему, которую не мог решить раньше. Никогда раньше я не писал о цветах. Нужен был контекст для слова «цветы», где это слово должно быть произнесено с определенной интонацией, оно должно было быть в конце стиха.

— *Меня студенты часто спрашивают, о чем это стихотворение. Но объяснять стихотворение своими словами, как говорит Марина Цветаева, это мнить у своего слова силу большую, чем у поэта.*

— Безусловно. Но в аудитории мы занимаемся совершенно другим делом. Я пытаюсь им объяснить, каким образом поэтическое мышление функционирует, т.е. каким образом функционирует мышление поэта, когда он сочиняет стихи, что, собственно, обуславливает создание стихотворения, какова его стратегия, каково наследство слов, их ассоциации и т.д., как он их отбирает, что

выкидывает. По существу, поэт столько же раскрывает, сколько и прячет.

— *Поэтому приходится расшифровывать Все ваши образы и переклички?*

— И да, и нет. Дело в том, что поэт оперирует языком на том уровне, на котором, как правило, люди не... ну, я не знаю... чего я там буду... Поэзия — это как бы абсолютный уровень языка, вот что это такое. И все это в языке есть. Поэт на самом деле не открывает ничего нового. Он это выстраивает в такой ряд, в котором, по его представлению, все элементы выигрывают одинаково.

Не помню, Кольридж, что ли, сказал, что поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке. Это немножко банально, но на самом деле именно так. Не то что лучшие слова, не самые красивые слова, а самые адекватные слова в наиболее адекватном порядке.

— *Вот почему Вы пишете так, а не по-другому?*

— Потому что по-другому у меня не получается, просто по-другому неохота. Ты ведь пишешь для себя и для гипотетически другого лица, и этому гипотетически другому лицу ты хочешь понравиться. Все зависит от того, кто это гипотетически другое лицо. Это может быть приятель, это может быть возлюбленная, это может быть ангел, это может быть идея. То есть всякая литература, всякое сочинение начинается со стремления человека к святости, да? Ну вот, наиболее конкретный пример — это Гоголь, который стремился собственно к улучшению самого себя, т.е. хотел достичь кондиции святого. Но вся суть заключается в том, что, по мере того как человек осуществляет эту задачу посредством литературы, чем больше он этим занимается, тем более он начинает осознавать, что он преуспевает в литературе больше, чем в сфере духа. Отсюда все эти обвинения литературы и вообще искусства в том, что это от дьявола и т.д. Гоголь пошел дальше других, он просто сжег второй том «Мертвых душ», да? Тем не менее этот импульс, это стремление к некоторой святости, что ли, это можно понимать банально, это можно понимать и лингвистически, и в общем, в общем, это улучшение самого себя или улучшение порядка.

— *Не значит ли это, что в каждом новом стихотворении поэта больше и больше ремесла?*

— Ну, это безусловно так, хотя... когда наступает перерыв и когда ты потом возвращаешься, ты начинаешь как бы в некотором смысле с азов. Более того, азы постепенно о себе напоминают...

Чем удачливее ты был в прошлом, чем очевиднее твои достижения вчера и позавчера, тем ниже шансы того, что тебе это удастся снова, ибо прежде всего тебе приходится пользоваться более или менее теми же средствами и тем меньше средств остается в твоём распоряжении, если угодно. Каждое следующее стихотворение может оказаться последним — началом конца, отсюда страх.

— *Бывает такое состояние, когда для чувств и мыслей нет нужных слов?*

— Да, бывает, тогда я беру второстепенные слова, делаю подделку.

— *Какое значение имеет возраст поэта?*

— В старости редко кто пишет хорошо. Мудрость — да, мысль — редко. Так, я не верю старому Гёте. Идет движение вниз, люди становятся мудрее, но они не чувствуют элегантности, красоты. Им не хочется завоевывать, побеждать даже язык! Я завидую тем, кто умер рано: мы никогда не узнаем, что бы случилось. У нас только половина картины.

— *Простите, а старой Ахматовой Вы верите?*

— Ахматова — исключение. Такова была историческая ситуация, она должна была верить, двигаться вперед. Она была единственным голосом в течение сорока лет. Это был ее долг, возложенный на ее плечи историей, временем.

— *Всё ли Вам понятно в собственных стихах?*

— Да, я понимаю все свои стихи, нет таких, которые не понимаю. Там нет ничего неясного, для меня, во всяком случае.

— *По существу, искусство поэзии состоит из творца, творения и читателя. Читатель или просто читает, или анализирует, если он пишет книгу, как я. В последнем случае ты просто танцуешь вокруг духа какого-то неуловимого. Не значит ли это, что истинное содержание стихотворения и есть какой-то дух, какая-то вера, религия?*

— Ну, можно и так, но это заведет не только Вас, но и меня в непроходимые дебри. На самом деле это, безусловно, так, т.е. существует какая-то идея, которую ты... я даже не знаю, идея в некотором роде отказа или отрицания действительности, включая в себя действительность (только тогда и тянет на отрицание, когда

действительность сюда включена). Это некоторый вектор вверх, некоторый перпендикуляр, но про это бессмысленно говорить.

— *Это другой мир, а не зеркало или отражение действительности?*

— Нет, не зеркало и отражение... Как я полагаю, я сочиняю исключительно про одну вещь. Я сочиняю про время, про время и про то, что время делает с человеком, т.е. про те изменения или, я уж не знаю... которым оно подвергает не только физические и психологические, но и изменения, происшедшие не только в нем, но и во всех мыслимых и немыслимых его предшественниках. То есть он добавляет что-то от себя, не то что добавляет что-то от себя... вот человек попал в XX век, но это вовсе не XX век, поскольку для времени это неизвестно, какой век. Он является продуктом того, что он читал, и т.д., всего, что происходило до него, он некий результат времени, и как объект времени он, в свою очередь, подвергается разнообразным пертурбациям и т.д. Вот поэтому он в состоянии сказать нечто качественно новое или необязательно новое, т.е. то, что он говорит, представляет собой результат работы времени.

— *Есть ли какая-то общая большая цель, которая у Вас в голове, когда Вы пишете стихотворение?*

— Цель одна — написать хорошо. Поэт должен видеть жизнь как определенную цепь звеньев и должен дать точное звено, номер в цепи тому, что было до и что будет после. Найти правильное место определенному явлению.

— *Я всегда думала, что это задача историка.*

— Да, то же самое можно сказать об историках. Но, в отличие от историка, для поэта, если ты не пишешь, ты не существуешь. Духовное достижение становится профессиональным. Писать стихи (как психологический механизм молитвы) — это обращение к Богу: ты не уверен, слышит ли Он тебя, но ты слышишь себя.

— *А лиризм?*

— В поэзии, в искусстве можно достичь такой высокой ноты лиризма, которая недостижима в жизни, в человеческих отношениях. Понял я это не так давно. Однажды ночью слушал Моцарта и услышал то, чего я хотел достичь в своей жизни, в человеческих

отношениях, а это возможно достичь только в искусстве. Цель поэзии — достичь этой ноты, добиться высшей степени уважения.

— *Другими словами, критерий — недоступность?*

— Любой идеал хочется достичь, обнять, спать с ним. Настоящий идеал — как линия горизонта, он не достижим. Тоска по идеалу, а не попытка его достичь.

— *Не отсюда ли Ваши «никуда» и «ниоткуда»?*

— Отчасти да. Мы воспринимаем нашу жизнь как линию развития — линейно. Можно предположить, что где-то есть конец. Может быть, там что-то есть или нет ничего. Почему бы не довести эту идею до логического конца? Человек, когда он думает, движется, он не движется по линии. Он посылает сигналы во все направления, может быть, где-то эхо откликнется, а чаще не отзывается.

— *Но ведь и реальное окружение поэта входит в его стихи.*

— Реальное окружение поэта — политика, индустрия, природа. Да, это входит в искусство, в определенный жанр. Очень трудно написать хорошую политическую поэму. Самые политические поэты были Кавафис, Монтале, а не Маяковский. Человеческий ум имеет иерархическую систему, он многоуровневый. Политическая система — первая нижняя ступенька.

— *Как Вы выбираете тему для стихотворения?*

— Материал, темы приходят сами. Я их не ищу.

— *И последний вопрос, что такое для Вас язык?*

— Нечто мистическое. Нечто огромное. Неясно, откуда он взялся. В языке всего столько, что мы не используем и одну десятую его богатства. Тот, кто дал нам язык, больше нас. Дающий всегда больше того, кому он дает. Мы пришли в язык, а не создали его. Мы открываем язык, каждое поколение открывает язык.