

БЛАГОРОДНЫЙ ТРУД ДОН-КИХОТА

*Интервью с Роем Фишером
5 марта 1990, Кил*

— Питер Портер писал, что суть вашего высказывания в том, чтобы рассмотреть мистическое в варварские времена¹. Вы с этим согласны?

— Я не несогласен. Он выдергивает некоторые слова из заключительной части „A Furnace“², в которых я обращаюсь к нашим временам как к варварским. Вероятно, я отношу их к варварским в том смысле, что у них нет словаря, нет каких-либо форм для обнаружения того, что он мог бы назвать мистическим. Я буду просто называть это правдой.

— Критики обычно верно истолковывают ваши стихотворения, или они многое упускают?

— По-разному. Обозреватели, пишущие обычно в спешке, имеют довольно различные мотивы для написания. Меня никогда не интересовали такие короткие клочки. Недавно было три или четыре более длинных эссе, которые кажутся мне дающими достаточно точное представление о том, что я делаю, поэтому я чувствую, что справляюсь с тем, чтобы быть постижимым.

— Вы поэт, принадлежащий двум культурам: американской и английской традиции. Куда вы сами себя помещаете?

— Я никогда не думал об этом. Мне не кажется, что я сделал что-либо большее, нежели понял, как начать, просто организовал пространство вокруг себя, в котором могу работать. Я не думаю, что находился сознательно под прямым влиянием многих поэтов, я не чувствовал большой корпоративности, в глубоком смысле, с творчеством многих поэтов.

— Какой критерий вы бы выбрали для того, чтобы определить свое место? Ваша техника? Ваше отношение к английскому языку? Ваши основные темы? Ваше отношение к проблемам современности? Что доминирует?

— Ну, полнейшая бессодержательность моего ответа будет особенно интересна. Я не вижу себя с этого расстояния. Я не знаю, оттого ли, что сам вопрос, даже если вы его детализируете, не является очень значимым для меня, поскольку я испытываю антипатию ко всем этим критериям; или это из-за того, что я настолько солипсист и лишен чувства окружающего, или я понятия не имею, какой из этих критериев ко мне применим. Видите ли, я обычно ставился людьми, которые пытались меня как-то определить, в странное положение, абсурдное, но обладающее для них каким-то смыслом. То есть я был молодым писателем-экспериментатором, затем последовательным экспериментатором, сейчас я, по-видимому, старейший писатель-экспериментатор. Я „охотно идущий навстречу аутсайдер“. Меня очень часто ставили в такого рода положение и рассматривали как кого-то, кто довольно упрям, кто следует собственному пути. Я с удовольствием

отвечаю согласием людям, которые хотят опубликовать мои работы. Но я не прошу людей что-либо сделать для меня, поскольку, честно говоря, не верю в особенную существенность как той части литературного мира, которая принимает меня, так и той, которая меня игнорирует. Я обхожусь тем минимумом людей, которые приглашают меня что-либо сделать, пишут мне, говорят со мной, знают, очевидно, то, что я делаю; я использую их почти что социально, как людей, составляющих мой круг, благодаря которым я существую.

— Можете ли вы определить наиболее характерные черты своей поэтики?

— Думаю, я могу на это ответить только проследив за собственным рабочим процессом. Я отношу себя, как, полагаю, и каждый писатель, к состоянию языка, простого повседневного языка, который слышу вокруг себя и которым пользуюсь. И суть того, по направлению к чему я продвигаюсь, это, в первую очередь, отступить от него к молчанию. Это не совсем то, крайнее философическое молчание Беккета, но нечто подобное. Я ухожу в молчание, в котором я не существую. И молчание доставляет мне удовольствие. Потом я позволю звукам и языку — столь мало, сколь это возможно, столь скупое, насколько возможно — занять свое место в молчании, только потому, что они должны вторгнуться, и я не в силах предотвратить этого. Мне необходимо, чтобы они были там. И я буду извлекать их из очень скупого использования языка, очень осторожного, бережного использования языка; мне нравится продвигаться через этот узкий проход к открытию лирики, или описания, или чувственности, или воссоздания природы в языке. Но только после того, как мой опыт прошел через ничто и молчание.

Я могу временами работать, не злоупотребляя образным языком, потому что мне гораздо более интересен ракурс высказывания, его тон, положение в котором оно направлено вверх, вниз, вбок; положение в котором оно живет, еле живет, уже мертво. Я начинал с этого, и я продолжаю это делать.

— Чувствуете ли вы какую-либо близость с Бродским?

— По мне, так это очень аккуратно сбалансированные и да, и нет.

Они почти равнозначны. Я уже говорил, что для меня испытывать чувство близости с поэтом почти бессмысленно. У меня нет подобного рода ощущений для другого поэта. Но если я буду искать родство с Бродским, я найду его через разделяющий нас занавес языка. Иногда занавес — это английский язык. Я нахожу, что это совершенно просто, как мне кажется, понять, что значит быть Бродским; что значит для него работа; что значит для него жизнь. И это отчасти потому, что он сам очень красноречиво говорит об этом. Сверх того я продолжаю относиться к нему как к любому другому, видя, где мы с ним расходимся. Бродский на десять лет моложе меня, и он всего лишь присутствовал где-то на периферии моего сознания когда мне было сорок-пятьдесят, так что он никоим образом не стал для меня чем-то формообразующим. Поэтому, думаю, я могу видеть его и ощущать его энергию, его дар наиболее ясно именно в точках наших расхождений. И я чувствую это очень хорошо. Есть место в одном из автобиографических эссе, где он говорит о молодых писателях в Ленинграде, когда он был совсем еще юным. Для них книги были свободой, книги были оппозицией авторитаризму. И „мировая культура“, то, что они могли

выбрать из классической литературы (которую он сейчас так много использует) вместе с тем, чем они питались в системе образования — это то, через что они прошли. Я могу видеть, как они приходили потом к книгам, которые являются ядром западных учебных программ, и оценивали их как символы свободы.

Для меня, однако, те же самые составлявшие ядро программ книги были достоянием касты, людей, являвшихся хозяевами, управлявших нашим обществом. Границы авторитарности в этих двух обществах так значительно разнятся, что сравнивать их трудно. Но для меня ощущение возможности использования разрешенной литературы, возможности быть книжным, думать при помощи определенных текстов, общаться с другими людьми посредством литературных аллюзий — все это удушающе и академично. Долгое время я испытывал побуждение работать совершенно антилитературным способом.

Подобным же образом Бродский, несомненно, испытывает, насколько я могу судить о поэзии по переводам, огромное пристрастие к дискурсивной поэзии, к совершенно открытой игре идей и образного языка. Это никогда не могло быть моим путем, поскольку я бы просто отнес себя к совершенно добродушному литературному истеблишменту, никогда не боровшемуся ни за какую свободу, заведомо ею обладая. Какую-то свою свободу я приобрел уходя из этого, утверждая, что я скорее пианист, нежели писатель, и занимаясь писанием таким образом, который не подвергает опасности быть захваченным культурой в качестве любимого сына.

— Мне кажется, что у вас с Бродским есть еще нечто общее. Вы, по определению Дональда Дэви, поэт города³. Бродский обладает особым даром портретирования городов: возьмите такие его стихи, как „Темза в Челси“ [Ч:46-48/II:350-52], „Декабрь во Флоренции“ [Ч:111-13/II:383-85] или „В окрестностях Александрии“ [У:138-39/III:57-58], о Вашингтоне. Мне бы хотелось, чтобы вы прокомментировали любое из этих стихотворений.

— Моя первоначальная реакция на лондонские и флорентийские стихи была экстратекстуальной: никто не должен потворствовать претенциозности исторических столиц и городов-государств, награждая их поэтическими декорациями, пусть и блистательными. Если поэт, делающий это, является всего лишь культурным туристом, работа будет иметь затхлый запах. Но во всех этих стихах очевидно, что Бродский — подлинный чужестранец, имеющий право — в сущности у него нет иного выбора — перенести себя из города своего рождения в эти особенно „священные“ места и оценить их как части более глубокого путешествия. Отсюда его неизменное присутствие. Ты осознаешь, что он смотрит из-под прищуренных век на разворачивающиеся перед ним виды; ты осознаешь также, что одновременно он рисует собственные картины этого, вычерчивая их на карте в сравнениях и метафорах, иногда вопиющих. Характерно, что он идет на монументальные самоуподобления мест, в особенности Вашингтона, но не испытывает благоговейного страха. Точно так же, отправляясь во Флоренцию, он вызывает дух Данте и обладает достаточной силой, чтобы справиться с этим. Немногие на такое способны.

То место во второй из замечательной пары строф — четвертой и пятой — „Темзы в Челси“, где он, не обращая внимания на характерную скуку Лондона, ныряет в собственную неизбежность, я нахожу наиболее общей основой всего, что Бродский пишет о городах. Я не могу себе представить, чтобы он когда-либо испытывал потребность написать о городе,

подобном моему: широкий, поспешный, немилосердный рост без каких-либо свойств метрополии, но с поверхностными притязаниями на имперскую историю — и тем не менее обладающем достаточной силой, чтобы потрясти поэтическое сознание. Хотел бы я увидеть, как он с этим справится.

— Согласно Чеславу Милошу, Бродский „в экспериментах с поэтическими жанрами — одой, лирическим стихотворением, элегией, поэмой — напоминает Одена“⁴. Поскольку жанры лучше, чем что-либо, сохраняются в переводе, видите ли вы какое-нибудь родство между Бродским и Оденом в этом или любых других отношениях?

— Вижу совершенно отчетливо. Это необычнее всего, поскольку означает, что добрая часть того, чем Бродский занимается по-русски, или по-английски, или по-русски в переводах на английский, выполненных как им самим, так и другими, представляет из себя нечто необщепринятое сегодня в английской поэзии. В значительной степени это жанр, или набор жанров, который, предполагаю, развивал Оден где-то между серединой 30-х и концом 50-х, когда он развивал свой стиль (как бы это сформулировать?) культурной дискурсивности, работая в том или ином неоклассическом варианте. Я не знаю, сколь далеко этот стиль письма вообще может отстоять от чрезвычайно сильной личности самого Одена. Я был озадачен количеством совпадений в открытии Бродским Одена, как своего пути в английскую поэзию.

— Как вы знаете, Бродский написал два эссе об Одене. Почему, на ваш взгляд, он выбрал Одена из всех прочих английских поэтов этого века?

— Ну, он сам объясняет это, не так ли, с точки зрения стихов Одена о времени, преклоняющемся перед языком⁵? Меня это объяснение убеждает в том, что тут нет никакой случайности, поглощенность Бродского этим такова, что английский поэт, попавший в его сети, будет, говоря подобными вещами, ему созвучен. Я, возможно, не только не проясню до конца вопрос, но даже затемню его, заявляя совершенно противоположный пример из собственного опыта столкновения с тем, как английский читатель будет воспринимать русскую поэзию. Когда я читал в переводах Пастернака, первым просочившегося вследствие всеобщего интереса к „Доктору Живаго“ тридцать лет назад, это был полнейший взрыв чувственности и эмоций, заставивших меня подумать: вот эстетика, которую я привью, это что-то, что я хотел бы написать, и чего нет в английской поэзии. Английская поэзия частенько представляет собой исключительно морализаторскую разновидность. Дидактизм Одена, его готовность к морализаторству, явились, возможно, для Бродского освежающими, поскольку ему несомненно нравится работать на этом уровне, и по иным, чем у Одена, причинам. Он обладает, например, могущественной метафизикой формы и дисциплины. Как он говорит о том, почему рифма так эффективна? Что-то вроде „она придает форму вашей умственной деятельности по меньшей мере более чем одним способом; она становится вашим методом познания“ [L:350]. Так что я вижу в этом притягательность Одена.

Я могу только сказать, и, предполагаю, практически каждый пишущий сегодня английский поэт скажет, что это наиболее необычный выбор для кого бы то ни было, поскольку Оден был чрезвычайно сильной и влиятельной фигурой эпохи, и заполнил уши целого поколения людей, читателей и молодых писателей, обманчиво внушительной интонацией, которую он разработал. И с тех пор существует реакция против этого.

— Интересно, что в то время как вы были поражены взрывом эмоций в русской поэзии, Бродский старался культивировать качества, которые обнаружил в поэзии Одена и вообще в английской поэзии: „объективное и беспристрастное рассуждение“ [L:319]. Согласны ли вы с тем, что английская поэзия в целом звучит более нейтрально, менее эмоционально, стремится к объективности как интонацией, так и лексикой?

— Ну, на это существует более чем один ответ. Способ, которым работаю я сам, явно зависит от очень ровной и объективной интонации, поскольку это основа, на которой вы должны стоять перед нарастанием. Я знаю, что нейтральность моей интонации заходит далеко, достаточно далеко чтобы устранить любое осуждение — хотя и полагаю свою работу дидактической. Но в английской поэзии существует тенденция быть утомительно и назойливо осуждающей; в конце 20-х или в 30-е годы средний пласт английской поэзии был во многом всего лишь описательным, всего лишь автобиографическим, почти журналистским, обладая лишь небольшой степенью мягкого осуждения, присущей хорошей журналистике, тогда как поэзия 1930-х, Одена, была сурово осуждающей. Я, скорее, предпочитаю это. Я до некоторой степени имею представление о том, что было сделано. Но это разновидность легкого уровня осуждения, разновидность вежливой морализации; описания вещей, их небольшого усовершенствования, использования некоторых хорошо отобранных фигур речи и придания им смысла.

— Кроме уже упомянутых имен, кто еще, на ваш взгляд, особенно заметен в поэзии Бродского?

— Я предполагаю, Данте. Но я снова отделен от поэзии языком. Возможно, я совсем не в состоянии ответить на это, поскольку мои познания в классике не столь хороши, как у Бродского.

— Я намекаю на английскую поэзию XVII века, на Джона Донна и других метафизиков.

— О да, в планировке его стихотворений мне виден тот особенный путь, по которому Донн проложил такие свои стихи, как „Nocturnall upon St Lucie's Day“ („Ноктюрн на день Святой Люсии“), или „The Flea“ („Блоха“ [O:221/III:358]). Это определенная протяженность стихотворения. Оно разрабатывается в длинных строфах, включает утверждение, отчасти вербальное, отчасти фантазмагорическое, и содержит в себе грандиозный наплыв чувств и ассоциаций.

— Вы знакомы со стихотворением Бродского „Бабочка“ [Ч:32-38/II:294-98]. Видите ли вы Джона Донна в этом стихотворении?

— Да, я думаю; я не знаю здесь другого источника, кроме английского XVII века, хотя это и не стилизация. Достаточно интересно — я говорю со своей колокольни и не заглядывая в книги, — что привычку Одена к разработке поминальных либо медитативных стихотворений, особенно с конца 1930-х, будут связывать с прямым влиянием XVII века. Кажется, это тот случай, когда Оден почувствовал, что ухватил сразу интонацию и богатство техники, достаточные для полета, хотя прежде мне никогда не приходило в голову поинтересоваться, где Оден взял все это. Он получал образование в то время, когда метафизики стали должным объектом изучения, это было в конце 20-х. До этого на них не обращали особого внимания.

— Об английской метафизической поэзии написал Т.С.Элиот. Не писал ли он сам в том же духе?

— Он откликался на прошлое, закономерно перенося эхо тех времен в будущее. Оден поднимал форму, чтобы создать средство выражения для культивируемой им современной, но не-английской способности движения сквозь непроницаемые абстракции.

— *Бродский открыл английскую метафизическую поэзию до того, как он открыл Огена или Т.С.Элиота. Думаете ли вы, что его интерес к ним обоим частично обусловлен интересом к Донну и другим поэтам-метафизикам, которых он тогда переводил на русский язык?*

— Я достаточно глух к Элиоту тех дней, тех десятилетий, поэтому не вижу никаких связей между его методом и методом Бродского. Я, конечно же, могу увидеть их у Бродского с Оденем, но я настолько сомневаюсь в его принадлежности к Элиотовскому пути развития, что просто не могу продолжить мысль дальше в этом направлении.

— *Продолжим. Том Ганн сказал, что „необходимо быть одержимым чем-либо для того, чтобы написать об этом хорошо“⁶. Вы с этим согласны?*

— Согласен. Я думаю, должна быть определенная степень одержимости. И языковой одержимости тоже, так как слова волнуют вне своей обыкновенности, общепринятого уровня. Должно быть нечто, вторгшееся в вашу душевную жизнь, либо существующее внутри ее. Это живет за ваш счет, и вы живете за счет этого.

— *В чем заключается ваша одержимость?*

— В точности не знаю. Мне совершенно ясно, что лет примерно тридцать назад я начал писать, одержимый самим фактом существования своего родного города. Я знал, что в то время была одержимость, но она была готической. Она высилась. Бродский назвал бы это вертикалью. Она высилась надо мной. Она высилась вокруг меня. Я шел сквозь нее, как сквозь ландшафт сновидения, и я не знал, из чего он состоит, зачем он здесь, почему это действует на меня подобным образом. Теперь я знаю кое-что об этом, и всегда полагаю, что полностью избавился от одержимости. И тем не менее я все еще бываю захвачен ею врасплох, и одержимость становится все более и более абстрактной, все более и более рафинированной. Я знаю, что обладаю и другой одержимостью, она проявляется в сдвигах употребления языка, на его границах: свет и тьма, день и ночь, жизнь и смерть. Я очень часто беру язык подобного рода пограничный и делаю слова неразделимыми, когда они стремятся к разделению. Я стараюсь, чтобы они чуточку перекрывали друг друга, стараюсь дать такое истолкование, чтобы перегородки между ними не были неизменны. Они противятся этому, но я одержим желанием использовать язык подобным образом. Это, несомненно, опять Беккет. Он возникает здесь снова и снова.

— *Имя Беккета возвращает нас к Бродскому, ведь он обожает Беккета. Надеюсь, вы знакомы с заключительной частью книги „То Urania“, поэмой в диалогах „Горбунов и Горчаков“⁷. Когда Бродский показал ее в Ленинграде своей подруге из Англии (поэма была написана в 1968 году), та сказала: „Неплохо, Иосиф, но в ней слишком много Беккета“. Рассказывая мне эту историю, он добавил: „Я думаю, что это получше Беккета“⁸. Усматриваете ли вы Беккета в „Горбунове и Горчакове“?*

— Я помню его рассказ о том, как он влюбился в фотографию Беккета, не прочитав еще у того ни единого слова [L:22/НН:22]. Да, там достаточно Беккета. Я вижу кусочки из „Годо“ и я вижу кусочки из романов; эта

специфическая разновидность напряжения между двумя фигурами. Полагаю, Бродский считает это лучшим, поскольку оно обладает внешней формой. По мою сторону стены наш идол — идея органической формы, заключающаяся в том, что энергия движения мысли может, сама по себе, привнести оптимальную форму. Вот почему я работаю часто с огромным риском потерять хоть какую-то репутацию в Англии, работаю на стыке поэзии и прозы, очень близко к прозе, разрушаю размер в собственных произведениях, чтобы этот размер не искажал — не само то, что я говорю, но не искажал мою поэзию.

— *Ряд критиков Бродского указывал на „прозаический“ характер его поэтического языка. Памятуя, что он сохраняет размер и рифму, в чем, кроме лексики, на ваш взгляд, состоит его прозаизм?*

— Ничего не могу сказать о звучании русского Бродского, насколько оно сопоставимо с остальной русской поэзией, которая, возможно, считается менее прозаизированной. Парадоксально, но его нескончаемая игра метафорами, прочими образами обнаруживает в английском варианте структуру текста гораздо более изощренно сработанную и богатую событиями, нежели жалкая подражательность или велеречивость, характерные для большинства ныне пишущих английских поэтов. Так что мы вынуждены принимать предполагаемый прозаический элемент на веру. Если где и есть несомненное присутствие этого, так в самой его персоне: сфере ее интересов, сухости, иронии. Приемы используются не для перекачки воздуха, а для того, чтобы поддерживать постоянный процесс искусного понятийного домоводства. Лирические сантименты всегда присутствуют, но их полет недолог.

— *Как человек огержимый, можете ли вы распознать огержимость Бродского, не важно в поэзии или в прозе?*

— Я замечаю, в частности, поскольку это заставляет его представлять скопления предметов, что его очаровывает характерная тяга классических культур к прочности: к памятникам, строениям, статуям.

— *Как вы думаете, почему он до такой степени поглощен темой времени?*

— Я ломал над этим голову, поскольку это вещь, которую я воспринимаю как психологическую пытку. Я склонен жить с этим так часто, что не могу от этого избавиться. Я ни на шаг от этого. Так что я не могу говорить об этом, давать этому имя. Вполне возможно, что это моя личная мания, не менее сильная, нежели у Бродского. Это абсурдность каждой прожитой мной минуты. Я могу понять его интерес к этому. Должен сказать, что при чтении его эссе я замечаю, что он говорит об этом, как о первостепенно важном для себя, но я не могу ощутить, почему это для него так первостепенно важно. Те замечательные вещи, мелькающие время от времени по ходу рассуждений об устройстве стиха, специфике цезуры, — как там у него?

— *„...обращаясь к этому средству памяти внутри другого — то есть внутри александрийского стиха, — Мандельштам наряду с тем, что создает почти физическое ощущение тоннеля времени, создает эффект игры в игре, цезуры в цезуре, паузы в паузе. Что есть, в конечном счете, форма времени, если не его значение: если время не остановлено этим, оно по крайней мере фокусируется“ [L:127/HH:34].*

— Он говорит об этом, как о способе управления временем или остановки времени. Я нахожу это очень волнующим, или очень взволнованным, очень пьянящим. Он позволяет себе делать грандиозные обобщения и очень широкие замечания подобного рода. Я вижу, что если он где и хочет управлять временем, так это в собственном внутреннем мире и в своем родном языке. Так как у меня отрывка от английского, я не хочу им управлять. Я почти хочу управлять временем, но противоположным образом. Я хочу совершенно остановить язык, чтобы он стоял неподвижно, поскольку наш язык бежит, бежит поскользываясь, и это было бы очень здорово — остановить язык. И, по-моему, средства для этого должны быть довольно жесткими. Ты используешь эти средства как машина, углубляющая дорожную колею. В буквальном смысле, я, возможно, буду вынужден вскопать почву поперек бега английского языка, во многом подобно тому, как рубят деревья перед стеной огня. Я должен создавать открытое пространство, и это путь выпавшего мне языка, но не путь языка, выпавшего ему.

— *Язык — еще одна из вещей, которыми одержим Бродский. Для него „поэзия это не 'лучшие слова в лучшем порядке', это высшая форма существования языка" [L:186/IV:71]. Почему Бродский, как видно из всех его эссе, так чрезвычайно одержим языком?*

— В значительной степени это обусловлено тем известным положением, что авторитарное государство может украсть у человека его язык и потом, поскольку язык чрезвычайно уязвим перед запретами, сдать его внаем на поддельных условиях, используя как инструмент социального и психического контроля. Любые лингвистические отступления не могут не обретать магическую силу, да и реальную силу тоже — нагонять ужас на власти, менять ход событий, убивать людей, — тогда как нам язык достается дешево и, если вдуматься, он избыточен, следовательно, не вызывает удивления. Бродский не пренебрегает в своих стихах следом фигурой романтической или драматизированной, но его поэтический импульс опирается на драматизацию его магического и интимного родства с мощью и судьбой русского языка.

— *Бродский тоже проводит границу между английской литературой и русской, скорее даже европейской литературой. По его утверждению, „европейцы... рассматривают мир как бы изнутри, как его участники, как его жертвы“, в то время как английским писателям и поэтам присущ „несколько изумленный взгляд на вещи со стороны“⁹. Откуда берется это, столь высоко ценимое Бродским, чувство отстранения? Является ли оно органичной частью самого языка?*

— Могут быть какие-то совершенно неуловимые языковые вкрапления, поскольку наш язык — это язык клонящийся к закату Империи; с латынью тоже в свое время такое произошло, и наш язык унаследовал у латыни много особенностей, так как мы управляли Империей, состоящей из обломков других империй. Возможно, тот факт, что мы распавшаяся Империя, подразумевает, что у нашего языка какой-то путь, обладающий протяженностью, обладающий, если хотите, иерархией, который выведет на сцену новый язык для тех, у кого этого нет. Здесь снова можно увидеть то, чем Оден так созвучен Бродскому — это та же идея мира, чьи модели и порядки могут быть замечены со стороны. Оденский взгляд на это, насколько я знаю, был сообщен традиционной христианской точкой зрения на историю, в центре которой апелляция к Искупительной Жертве и все, что из этого следует. Существует порядок, и существует представление

о порядке, о граде Земном и граде Небесном; и утвержденный порядок действует вне зависимости от следования теологии или ее отрицания. Оденковский взгляд на мировую культуру должен быть привлекателен и для Бродского.

— *Поскольку вы упомянули мировую культуру, почему, на ваш взгляд, Бродский чувствует, что существует крайняя необходимость заниматься защитой культуры в наш век разума и прогресса?*

— Да, для него это несомненно. Я полагаю, он занимает неоклассическую позицию — это, конечно же, единственное, в чем мы сходны, — которая предполагает, что полного расцвета цивилизации никогда не было. То, с чем мы встречаемся там и сям — некие маленькие, хорошо сработанные капсулы цивилизации, выжившие только благодаря уровню мастерства, на котором они были сработаны — оставшиеся нам реликвии, обрывки литературы, обломки скульптуры, драгоценности, своды законов, почитаемые за образцы разрозненные трагедии, острота человеческого восприятия. Поэт, занимающий подобную позицию, будет реагировать на нее в соответствии с собственным темпераментом. Паунд проявил высокую активность и назойливый взгляд на то, что должно быть сделано в реальной культуре. Мой давний друг Бэзил Бантинг (Basil Bunting) ушел на Север и сказал очень мало, но сказал это чрезвычайно страстно. Моя тенденция, пришедшая, как и я, из рабочего класса, в том, чтобы быть циничным и страдающим, отстаивать собственный взгляд на свои убеждения. Бродский, будучи человеком освобожденным, человеком, вышедшим из заключения, стремится, как мне кажется, распространять, накапливать, проповедовать и сохранять культуру — отвратительное слово — бегать вокруг нее, следить, чтобы все пути были открыты, чтобы происходил круговорот. Это ценно.

— *Почему, на ваш взгляд, русская поэзия XX века так сильно притягивает внимание Запада, учитывая, что она почти непереводама?*

— Сами русские заставляют нас признать это хорошим, несмотря на непереводаемость. Это очень важный вопрос. Наивный ответ заключается... ладно, есть два наивных ответа и это, вероятно, единственное, что я могу сказать. Во-первых, это все-таки выглядит хорошо. Другое объяснение, столь же наивное и часто сентиментальное, заключается в отважном обращении к аморфности западных, капиталистических, либерально-демократических, каких хотите, культур, которые страдают странным головокружением, не зная, что делать, как относиться к своим художникам во всех видах искусства, как выделить их из потока социальных классов, финансов, журналистики. Они не знают, в каком мире те живут. Не знают, для чего они живут. Они хотят ими обладать. Полагают, что могут их оценить. Но что до мира, в котором есть безвкусный призыв к фундаментализму и есть существующие в драматических ситуациях писатели Восточной Европы, чья обыкновенная игра с языком расценивается как преступление... Это выдвигает все в центр и обращает на себя наше внимание.

В этой стране, если вы поэт, вы можете попасть в печать только двумя способами: если вы поэт-лауреат и если вы избраны профессором поэзии в Оксфорде. Даже приняв во внимание тот факт, что отдельные оксфордские профессора поэзии упорно пытаются зачастую разобраться, в чем же заключаются их обязанности, это две крайне мелкие должности, которые

следовало бы упразднить, поскольку они приносят больше вреда, чем пользы, тем, что привлекают тривиальнейшее внимание: маленькое проявление клоунады и мишурной конкурентности непонятно с кем, в сочетании с предположением, что поэзия — это странное маленькое хобби для прощачков, предъявляющих свои бесхитростные претензии. Они, причем немногие из них, в буквальном смысле единственное из всего искусства, что реально заметно для широкой публики. Это чрезвычайно трудно для поэзии — столкнуться с авторитарной системой. Если вы представите полную бессмысленность ситуации, в которой писателям, в особенности поэтам, не с кем говорить, кроме как друг с другом, а словоохотливы обычно ремесленники и взаимовосхвалители с кратковременной репутацией, легко понять, как угнетенный писатель, который может быть очень хорошим, как Мандельштам, или гораздо менее хорошим, как Ратушинская, может стать драматической личностью, на которую люди проецируют свои представления о том, каким вообще должен быть писатель. Вы можете сказать, что гибель Мандельштама была ужасна. И вы можете сознавать, что сами не желаете встретить свой конец подобно Мандельштаму. Вы можете также осознать, что случившееся с Мандельштамом было, насколько я понимаю, вероятно, не имеющим отношения к его действительному поэтическому дару. Это не было путем, соразмерным дару, но стук в дверь, ощущение слезки, подслушивания означают, что поэзия находилась в центре пристального внимания. Сейчас об этом говорит Бродский. Он указывает на то, что жизнь большинства поэтов — это неопишное постоянное изменение. Это почти то же, что и любая жизнь, и только маленькая частица, сфокусированная на поэзии, или на роли поэта, движется вне частной жизни и становится материалом для других.

Достаточно очевидно, что некоторые писатели — Йейтс, насколько я уверен, вероятно Блок, и конечно же Рильке — расширили поэтическое средоточие своих жизней на любую вероятную сферу вокруг, так что они сами, поэты, стали искусством. Но для нас всегда интересны те, кто находится вне мира, на котором фокусировка происходит силой обстоятельств, если только представить, что личное творчество может быть сжато, уплотнено и энергизировано даже такими ужасающими средствами. В Британии мы относимся к нашим интеллектуалам, художникам, писателям исключительно в зависимости от того положения, которого они добиваются коммерческими средствами. Не существует шкалы полезности для интеллектуалов и писателей самих по себе, только из расчета того, что они делают. Так устроено общество. Это чрезвычайно недействительно, чрезвычайно расточительно, чрезвычайно жестоко и чрезвычайно разрушительно для интеллекта нации, и однажды это нас погубит, дело упорно идет к тому. Но, опять-таки, мы испытываем ностальгию по любой стране, которая обращает на художника внимание, достаточное для того, чтобы поместить в тюрьму, прекрасно при этом сознавая, что мы совершенно счастливы никогда не быть избиваемыми, никогда не быть запрещенными, никогда не быть арестованными. Но мы платим высокой ценой за наше спокойствие.

— *Вы читали всех русских поэтов в переводах: Ахматову, Мангельштама, Блока и других. Никому из них обычно не везло с английскими переводчиками. Как вы оцениваете переводы Бродского, выполненные другими поэтами или им самим, в сравнении с переводами Ахматовой, Мангельштама или Пастернака?*

— Я полагаю, он, вероятно, в одной лодке с прочими. Очень странно,

действительно, для человека, чья проза столь доступна, что он вполне может оказаться в той же ситуации, что и принимаемый нами на веру Пушкин: едва ли что-либо из его поэзии остается в живых. Я склонен полагать, что есть некая необработанная энергия, или драма личности, особенно если английский переводчик для этого постарался, и тогда вы ощущаете свою сопричастность поэту. Вы прекрасно знаете, что английские переводчики этих поэтов обычно уклоняются от усилий по воспроизведению стихотворного размера, поскольку если вы будете воспроизводить размер по-английски с достаточной точностью, даже не принимая во внимание тот факт, что метры языка, обладающего категорией склонения, совершенно отличны от метров аналитического языка, размер пострадает от возникающих в сознании читателей случайных ассоциаций с комической поэзией, детской поэзией и стихами на случай. Так что стихотворные размеры не вольны выполнять свою работу, поскольку мы слышим в них иную поэзию. Это очень печально, но тут уж ничего не поделаешь. Поэтому переводчики, исходя из моего опыта, склонны следовать за характерными индивидуальными чертами поэта и попытаться их воспроизвести. С Бродским, который, насколько я знаю, работает в другом направлении...

— *Он не граматизирует себя.*

— Он не драматизирует себя. Это городская персона. Это ощущение ума и языка, играющих на широкой поверхности. Перевод действительно становится очень, очень трудным, насколько я могу предположить. В придачу к этому присутствует и он сам, он может ввязаться в спор о значимости его метрических форм и о том, что их непременно нужно сохранить. И здесь, я думаю, возникают проблемы. У меня сложилось ощущение, что англичане могут научиться массе вещей, систематически работая над переводами Бродского. Например, если я приму во внимание то, что написано Бродским в прозе, где он наделяет рифму едва ли не метафизическим значением, и потом посмотрю на использование им неточных рифм — этого почти невозможно доказать посредством аргументов, поскольку ответ не является разумным — но есть определенные рифмы, которые английское ухо принимает как обоснованные консонансы, и другие, которые режут ухо сильнее, чем просто отсутствие рифмы; снова и снова, когда мы представляем себе обучаемыми целой школой поэзии, использовавшей этот уровень нерифмованности или частичной рифмовки, принимать их как консонансы или параллелизмы, а не как разрывы, наши уши бывают смущены, тогда когда он стремится их убедить. Думаю, мы хотим опыта убеждающего, а он, напротив, подрывающий, что придает этой поэзии в английском звучании причудливую и игровую внешность, но мы не можем определить степень ее причудливости.

Тут, я думаю, другая проблема, заключающаяся в том, что английский, как всем известно, богатый, утонченный и очень гибкий язык; по моим соображениям, эта гибкость ему не на пользу, поскольку нормативный английский утратил за последние несколько столетий в значительной степени силу своих согласных. Он очень слаб в согласных. Он беден на рифмы. Писать в рифму по-английски становится совершенно запрещено, поскольку ваш выбор очень ограничен по сравнению, скажем, с немецким или русским. К тому же существует тот факт, что английский язык уже включает в себя огромное количество мертвых метафор. Как и большинство языков, я полагаю. Английский в особенности включает в себя массу мертвых метафор, массу погребенного образного языка, так что очень часто

то, чем писатель вынужден заниматься — это последовательно удалить метафору, создать пространство и сделать прозрачной ткань текста. Писать, как я это называю, скупо, так, чтобы между образами оставалось пространство. Я знаю, что, реагируя против переводных версий Бродского, могу быть прочитан с моей собственной крайней позиции необходимого минимума, необходимого пространства для того, чтобы каждый троп висел и светился. В музыке есть такое понятие „заселенность“, которое подразумевает, что там уйма коротких нот и пауз. Ткань переводов Бродского, как факта английской поэзии, читается мной как „заселенная“. Что-то есть деятельное, что-то суетливое на пути поэзии и это как-то нуждается для меня в согласовании, с тем чтобы форма выглядела лучше. Я не могу поверить, что ткань русского языка, или ткань сознания Бродского, когда он пишет по-английски, столь же „заселена“, как текст этих переводов. Там происходят великие вещи, и это не вполне систематизировано с тем, чтобы показать свою внутреннюю форму, тот путь, на котором идеи подвешены как планеты на небе. Я не могу видеть трех- или четырехмерные взаимосвязи этих идей, поскольку вижу очень активную единую оболочку. Так что я все еще не вполне доволен.

Я не знаю, в чем здесь решение. Это целительный и совершенно благородный труд, подобный донкихотовскому, — Бродский, пришедший в английский язык и сражающийся, в сущности, за то, чтобы вывернуть наизнанку его отступление, и принципиально, и в благодарность за полученное от него.

— *Есть ли у вас стихотворения, адресованные Бродскому, посвященные ему, или тематически близкие?*

— После написания в самом начале этого года „The Collection of Things“¹⁰, я начал сознавать, что, описывая пейзаж, в котором я могу с легкостью представить прогуливающегося Бродского, я плывал неподалеку от некоторых его тем. Не говоря уже о Жизни, Смерти и Времени, я могу обнаружить такие темы, как выживание поэта в памятнике, сохранение и возрождение классических церемоний (учрежденный Сикелианосом¹¹ Дельфийский фестиваль), назначение поэзии и языка опережать сознание народа, культурное паломничество. Там есть даже упоминание, редкое для меня, иудео-христианских верований. Некоторые вещи — любовь, размер и рифму — мне не удалось включить даже ради этого.

THE COLLECTION OF THINGS

I encountered Sikelianos
unexpectedly, in the early evening.
It was in the bare, ungardened patch
around what must have been
his house, or summer place,
or his museum: shuttered,
builders' gear all about; a chained goat;
a telegraph post with a streetlamp slung from it;
Sikelianos
on his plinth in that scruffy, peaceful spot,
surveying the Gulf of Corinth
in the haze below, marble
head and shoulders a little grander
than human, flushed
by the sunset's glance across
Delphi's red-tiled roofs. He was
one more fact. Not a provocation
to any fervour, to any damage.
On a side track along the hill
there was damage: two bullet-holes,
small calibre,
crazing the glass front of a shrine,
erect kiosk of rusted
grey sheet iron, a worn offertory slot
under the locked, tended
display-case. Which contained,
undamaged, a green glass lamp,
oil for it in a pop-bottle,
a torn-out magazine page with a stained ikon.
And another place, below and behind
the poet's head, had a cracked gold
high-heeled slipper. It was an almost empty
grave under the cypresses, cut
shallow and dry in the churchyard rock,
most recently used, for a short spell,
by a woman of the generation
of Sikelianos. Nothing left in it
but the marker recording her death
at ninety, two or three years back,
and a plastic posy, some small bones, the shoe.
Sikelianos is gathered in,
called down from every corner of the air to condense
into that shape of marble, rendered to
a decent conceivable size
and emitting among the hills a clear quiet
sunset tone that owes
no further obligation at all
to detail, description, the collection of things.

СКОПЛЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ

Я наткнулся на Сикелианоса
неожиданно, ранним вечером.
Это было на голом клочке невозделанной почвы,
окружающем то, что должно было стать
его домом, возможно — дачей
или даже музеем: ставни,
причиндалы рабочих; коза на цепочке; столб
телеграфный с раскоканным фонарем;
Сикелианос
в этом мирном гадюшнике, со своего постамента
наблюдающий сверху сквозь дымку
Коринфский залив,
мрамор плеч и его головы
(чуть огромнее, чем
у живого) окрашен закатом над красной
черепицею Дельф.
Он был сущностью. Не побуждавшей
ни к рвению, ни к поврежденью.
Повреждение было
на тропе, огибающей холм: пара дырок от пуль
небольшого калибра,
паутиною трещин покрывших стекло
раки, ржавого ящика из листового железа
с щелью, стертой монетами,
ниже закрытой витрины.
Где хранились, целехоньки, лампа
бутылочного стекла,
лампадное масло в бутылке из-под шипучки
и цветная икона, выдранная из журнала.
И другое — ниже и позади
голова поэта — растресканная золотая
толстопятая туфля. Это почти пустая
могила под кипарисами, сухо, неглубоко
выдолбленная в кладбищенском камне; последней
в ней ненадолго осталась
женщина из поколения
Сикелианоса. Почти ничего
не уцелело, кроме доски со смертью
около девяноста, парочку лет тому,
пластикового букета, мелких костей, обуви.
Сикелианос сгущается,
слыша в пространстве
зов затвердеть, обрести постижимый размер
мраморной формы,
струящей меж этих холмов
чистую ноту заката; уже
без никаких обязательств
к подробности, изображенью, скопленью предметов.

Перевел с английского Виктор Куллэ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Peter Porter, "Soliloquies on the City" ("The Observer", 27 April, 1988).

² Roy Fisher, "A Furnace" (Oxford University Press, 1986), P. 48.

³ Donald Davie, "Roy Fisher: An Appreciation" in: "Thomas Hardy and British Poetry" (Routledge & Kegan Paul: London, 1973), P. 152-72.

⁴ Czeslaw Milosz, "A Struggle against Suffocation", a review of Joseph Brodsky's "A Part of Speech" ("The New York Review of Books", 14 August 1980, P. 23). Русский перевод А.Батчана и Н.Шарымовой: Чеслав Милош, "Борьба с удушьем" — в нью-йоркском альманахе "Часть речи" (No. 4/5, 1983/84, С. 170). В России пер. Л.Лосева см. "Знамя" (No. 12, 1996, С. 150-55).

⁵ Имеются в виду стихи Одена "Памяти У.Б.Йейтса" (In Memory of W.B.Yeats):

Time that is intolerant
Of the brave and innocent
And indifferent in a week
To a beautiful physique,
Worships language and forgives
Everyone by whom it lives;
Pardons cowardice, conceit,
Lays its honours at their feet.

О том, как поразила молодого Бродского мысль, что "Время... преклоняется перед языком и прощает его служителей" см. подробнее в одном из двух эссе об Одене, "To Please a Shadow", [L:361-65]. Русский пер. Елены Касаткиной: "Поклониться тени" см. "Иосиф Бродский. Неизданное в России" ("Звезда" No. 1, 1997, С. 8-20).

Русский перевод стихотворения А.Эшпеля был опубликован в кн. "Западноевропейская поэзия XX века" (М., 1977) и вошел в антологию "Американская поэзия в русских переводах" ("Радуга": М., 1983, С. 384-89, с параллельным английским текстом). Там указанные строфы выглядят следующим образом:

Время, коему претит
Смелых и невинных вид,
Краткий положив предел
Совершенству в мире тел,
Речь боготворя, простит
Тех лишь, в ком себя же длит;
Трус ли, гордый ли — у ног
Полагает им венок.

Ср. в одной из немногих доотъездных публикаций Бродского на родине — в стихах "Памяти Т.С.Элиота" ("День поэзии", Л-д, 1967, С. 134-35) (окончательное название "Стихи на смерть Т.С.Элиота" [О:139-41/І:411-13], датированы 12.І.1965):

Аполлон,ними венок,
Положи его у ног
Элиота, как предел
Для бессмертья в мире тел.

⁶ Thom Gunn, interviewed by John Haffenden, "Viewpoints", "Poets in Conversation with John Haffenden" (Faber & Faber: London, 1981), P. 35.

⁷ Имеется в виду английское издание Joseph Brodsky, "To Urania: Selected Poems

1965-1985" (Penguin Books, 1988). „Горбунов и Горчаков" [О:177-218/П:102-38] создавался в 1965-1968 гг.

⁸ Иосиф Бродский, Интервью Валентине Полухиной, апрель 1980, Ann Arbor. Не опубликовано.

⁹ Иосиф Бродский, „Европейский воздух над Россией", интервью Анни Эпельбуан („Странник" No. 1, 1991, С. 39).

¹⁰ Опубликовано в „Bete Noire" (No. 8/9, Winter 1989/Spring 1990).

¹¹ Ангелос Сикелианос — греческий поэт. Родился на о.Лефкас. Первая публикация в 1902 году в журнале „Дионисос". Изучал юридические науки в Афинском университете. В юности был актером театра. Успех пришел к Сикелианосу после публикации первого сборника „Ясновидящий" (1907). За ним последовал поэтический цикл „Пролог жизни" (1915), сборники „Матерь Божия" (1917), „Стихи" (1921), „Пасха греков" (1922), „Дельфийское слово" (1927), „Святой путь" (1935), „Просфора" (1943) и др. В 1947 году Сикелианос объединил все свои поэтические произведения в трехтомнике „Лирическая жизнь". Автор лирических драм „Сивилла" (1940), „Христос в Риме" (1946), „Смерть Дигениса" (1947), „Дедал на Крите", „Эскулап", составивших двухтомник „Алтарь" (1950). В годы войны Сикелианос участвовал в движении Сопротивления, возглавляя Союз греческих писателей. В России стихи опубликованы в переводе А.Наймана в антологии антифашистской поэзии „Ярость благородная" („Худ.лит.": М., 1970, С. 244-45) и в переводе А.Ревича в антологии современной греческой поэзии „Геракл и мы" („Радуга": М., 1983, С.280-90).



Дерек Уолкотт (Derek Walcott) родился 23 января 1930 года в Кастри, о.Сент-Люсия. Поэт, драматург. Окончил в 1953 году Университет Вест-Индий (Кингстон), работал учителем в школе, журналистом в „Public Opinion“ и „Trinidad Guardian“. В 18 лет он опубликовал свой первый сборник „25 Poems“ (Port-of-Spain, 1948), за которым последовала вторая книга **“Epitaph for the Young”** (Bridgetown, Barbados, 1949). Обе были несвободны от влияния английской поэтической традиции. Другими его увлечениями стали живопись и театр: в 1950 году в Кастри состоялась выставка его картин; позднее, в 1957-м, он изучал искусство театра в Нью-Йорке. За истекшие годы Уолкотт написал более дюжины стихотворных драм; **„The Sea at Dauphin“** и **“Six in the Rain”** были поставлены в Лондоне (1960), так же как и пьеса **„Remembrance“** (1990)¹. Поэзия, тем не менее, осталась его первой и постоянной любовью. Следующие два сборника Уолкотта, **“Poems”** (Kingston, 1953) и **„In a Green Night“** (London, 1962), принесли ему успех и признание. Критики отмечали изощренную мысль и чарующее взаимопритяжение карибской изустной и классической европейской традиций. В дальнейшем все его книги публиковались в Лондоне и Нью-Йорке: **“Selected Poems”** (1964), **„The Castaway, and Other Poems”** (1965), **“The Gulf, and Other Poems”** (1969), **„Another Life”** (1973), снискавшая себе добрый том критических работ; **“Sea Grapes”** (1976), **„Selected Poems”** (1977), **“The Star-Apple Kingdom”** (1980), **„The Fortunate Traveller”** (1981), **“Midsummer”** (1984), **„Collected Poems: 1948-1984”** (1986). Бродский назвал Уолкотта „метафизическим реалистом“ и „великим поэтом английского языка“, отмечая, что „потребность в детализации окружающего мира придает уолкоттовской энергии описания подлинно эпический характер“². Эпическая поэма Уолкотта **„Omeros”** (London-Boston, 1990) является мифологической интерпретацией истории его народа³. Приспосабливая дантовские терцины и пользуясь гомеровскими лейтмотивами, он отдает в ней честь двум великим мастерам Поэзии, одновременно вдыхая новую жизнь в персонажей мифа. Эта работа была высоко оценена за ее остроумие и словесную игру, совершенство рифм и музыкальную утонченность — качества, присущие творчеству Уолкотта на всем его протяжении. Дерек Уолкотт стал лауреатом Нобелевской премии по литературе 1992 года.