

## АБСОЛЮТНОЕ СПОКОЙСТВИЕ ПРИ АБСОЛЮТНОМ ТРАГИЗМЕ

*Интервью с Алексеем Парщиковым  
25 ноября 1989, Глазго*

— Вы, кажется, принадлежите к кругу поэтов, называющих себя мета-метафористами?

— Этот термин придуман Константином Кедровым. Но почему „мета“ — это именно к метафоре? Есть, может быть, вообще метатропия, и это не столько филологическое понятие, сколько мировидческое. А метафора всегда была метафорой.

— Расскажите о своих поэтических связях, привязанностях.

— Я связан с американскими поэтами, принадлежащими к так называемой „Language School“. Основная часть их живет в Беркли: Лин Хеджинян (Lin Hejinyan) и Майкл Палмер (Michael Palmer). Все началось с Аркадия Драгомощенко, который живет в Ленинграде. Его много переводила Лин Хеджинян для американского издательства „Sun and Moon Press“. Там есть такой Дуг Мессерли (Dug Messerly), который издает книги на свой страх и риск. „Language School“ считают, что источник преобразования образов находится в самом языке. Они привержены философии языка; Витгенштейн и вся французская структуральная школа. Майкл Молнер (Michael Molnar)<sup>1</sup>, который переводит Драгомощенко и занимается Андреем Белым, тоже хорошо знает эту школу. Кроме того, есть еще парижский журнал „Action Poétique“, который переводит „Language School“, и мой датский переводчик Пьер — все это как бы интернациональная команда. И вот возникла идея издать альманах, который будет называться „Пять на пять“: пять американских поэтов из „Language School“ и пять советских поэтов.

— Кто будет переводить американцев?

— Иван Жданов, Илья Кутик, Надя Кондакова, Драгомощенко и я.

— Что по существу роднит вас с этой лингвистической школой?

— Четкой близости нет, поскольку они работают с языком исключительно. У нас язык носит немножко идеологический оттенок, в нем всегда есть идеологическая лексика. Хотя американцы считают, что и у них есть какой-то слой пародийного языка, не связанный с масс-культурой, но мне сложно это оценить. У нас это ассоциируется с идеологией, у них — с так называемыми „япши“. Они пытаются быть независимыми, анти-коммерческими. Разница и в том, что они иначе используют язык, чем мы. Для нас важно максимально деформировать язык, чтобы почувствовать его на разломе и увидеть скелет. Внутри находятся какие-то вещи, которые определяют порядок слов. И этот порядок слов надо нарушить для того, чтобы информация появилась. Если они считают, что язык определяет мышление, то я полагаю, что источники преобразений в поэзии находятся не только в языке, они могут вообще не соприкасаться с языком. Язык просто может окрашиваться этими источниками, но сам по себе не является

достаточным чем-то, потому что существует еще огромное поле молчания, паузы, тишины, внеязыковых вещей. Синтаксис — я имею в виду не в грамматическом смысле — определяет какие-то паузы между структурами, это есть в экономике, в географии; паузы ритмизируют появление структур. Эти синтаксические паузы у нас сейчас особенно очевидны, например, перестройка. На самом деле, это гигантская пауза, хотя она и неоднородна и имеет свой ритм, как Французская революция, например.

— Вы употребляете здесь паузу как метафору?

— Да.

— Вернемся в лингвистическую сферу: паузы, ритм, молчание существуют только постольку, поскольку существует речь. Если исчезнет речь, язык, наступит сплошное молчанье. По этому поводу Бродский писал:

Молчанье — это будущее слов,  
уже пожравших гласными всю вещьность. [О:206/II:127].

Помните „Разговор на крыльце” в „Горбунове и Горчакове”?

— Да, конечно.

— Следовательно, на глубинном уровне язык для вас тоже важен. И если вы ищете, что происходит на сломах, внутри языка, там, где Хлебников „возился со словом, как крот”, по слову Мандельштама, и „прорыв в земле ходы для будущего на целое столетие”<sup>2</sup>, то вы, как и Хлебников, имеете дело с глубинными структурами языка.

— Конечно, но я различаю язык и речь. Речь состоит из оппозиций, а язык — это знаковая система отношений текста, контекста и т.д. Когда речь приходит, язык становится речью, поднимается ли он при этом или опускается, неизвестно.

Я сделал один такой забавный опыт с Майклом Молнером. Дело в том, что когда вообще ничего не печаталось из того, что я писал, очень трудно было себе представить, как выглядит стихотворение на бумаге и что за ним кроется: ведь текст меняется после типографии. Я очень мало занимался саморедактированием. Когда Майкл перевел мое стихотворение явно для печати, он немножко его отредактировал, и я получил в результате стихотворение лучше, чем было. Так мне показалось. Я снова перевел его на русский и отправил его Майклу. Он еще раз перевел его на английский. Потом мне показалось, что появились еще какие-то новые углы в этом стихотворении, и я снова перелицевал его на русский. В сумме — пять раз. Стихотворение с переводческим числом пять или шесть — это довольно серьезно, потому что нужно, по крайней мере, пять раз попытаться исчерпать возможности этого текста, чтобы понять, о чем он. А представьте себе стихотворение с переводческим числом восемь или девять! Это, конечно, игра.

— Это очень интересная игра, представляющая для исследователя поэзии материал неоценимый. Но разве само писание стихотворения не есть отбор вариантов и их исчерпывание? Я помню, как на своих семинарах в Мичиганском университете Бродский часто спрашивал студентов, анализируя стихотворение Рильке или Цветаевой: „Как вы думаете, сколько и какие варианты поэт отверг, прежде чем он остановился на том, с которым мы имеем дело?”<sup>3</sup>

— Действительно, процессы близкие.

— Похоже, вы очень сознательно относитесь к тому, что вы делаете, и вас не затруднит ответить на следующий вопрос. В равной ли мере вы реализуете в стихах двустороннюю трансформацию реального мира в поэтический? Имеется в виду одухотворение неживого мира и овеществление живого мира и мира идей.

— Не знаю, как решить это уравнение. Полагаю, что весь мир живой в принципе, но просто все имеет определенные цели и проявленность. Живость — это просто мира проявленность. Все зависит от того, как человек видит. Можно видеть какие-то царапины на дереве и придавать им значение. Но если мы придаем им значение и вкладываем себя в это, то мы их одухотворяем. Кроме того, существует целый ряд вещей, которые не считаются живыми, но которые требуют нашего участия, чтобы существовать, например, мир техники, компьютеров, который обладает какими-то чертами живого, обратной связью, саморефлексией, слабо выраженной свободой воли. Но в принципе, поскольку этот мир несознателен, это, конечно, мир идиота. Но как рассматривать идиотизм? Это, может быть, святое дело, когда человек не осознает, что он делает. У меня нету, например, предвзятого отношения к всевозможным артефактам. Я думаю, что они находятся в начале пути, если представить, что у них есть эволюция. Есть ли у них цель? Это не совсем ясно, потому что и мы тоже как бы ее не имеем. Мы ходим только вокруг нее. Но есть одна задача у каждого — поставить вещь, слово или предмет в ситуацию, в которой он сможет просветлиться. Вещи беспомощны по сравнению с нами. Но мы всегда можем придать им какое-то значение и поднять их, вытащить их из тьмы. Так вот, эта проблема живого-неживого решается примерно так, то есть в меру моего участия. Есть у Бродского стихотворение „Вещь“ или „О вещи“.

— Такого стихотворения у Бродского нет. Вы, видимо, имеете в виду „Натюрморт“, его центральную часть, посвященную вещам:

Вещи приятней. В них  
нет ни зла, ни добра  
внешне. А если вник  
в них — и внутри нутра. [К:109/II:271].

Я вижу, как густо ваши стихи начинены тропами, и мне хотелось понять, какой тип метафор в них доминирует. У вас, с одной стороны, как у Хлебникова, убраны все перегорожки между семантическими классами, например, „История — мешок, в нем бездна денег“<sup>4</sup>, а с другой, даже в метафорах-копулах у вас *тепog* и *vehicle* только сравниваются, но не отождествляются, в отличие от того же Хлебникова или Бродского: „Время есть холод“ [У:119/III:14].

— Да, метафор отождествления у меня мало. Дело в том, что вещи должны оставаться свободными. У Бродского есть строчки: „По сути дела, куст похож на все“ [С:141/I:271]. Все можно сравнить и отождествить, если есть необходимость.

— Когда вы впервые прочитали Бродского?

— Первую книгу — шесть или семь лет тому назад. Она случайно появилась в Литературном институте.

— Вы не помните, какой именно из его сборников попался вам в Литературном институте?

— Это был список стихотворений. Я помню, среди них была „Большая элегия Джону Донну“ [С:130-36/I:247-51].

— Значит, это были ранние стихи.

— Да, наверное, ранние. Книги ведь как попадали? Кто что привезет. Это ведь сейчас все не то что доступно, но безопасно. Я не знаю, что у него написано раньше, что позже. Но когда до нас дошли „Конец прекрасной эпохи“ и „Часть речи“, я читал их систематически.

— Что вам было читать наиболее интересно и что совсем скучно?

— Я, наверное, сейчас другой человек, чем был тогда, когда читал. Я очень хорошо включился в систему его юмора, в систему его снижений. Сейчас мне кажется это очень человеческим, а тогда мне казалось, что он немножко преувеличивает в своем негативизме. У меня никогда не было ощущения, что я могу понять, как пишется его стихотворение. Для меня самое главное, пока пишешь стихотворение, это понять, когда стихотворение начинает требовать что-то само по себе. Ну, например, напишешь двадцать строк и надо потом стать читателем своего же стихотворения, чтобы понять, куда же оно клонит. Вот это самый важный пункт для меня. И я никогда не понимал, где у него находится эта граница между тем, что он хочет сказать, и тем, что хочет сказать само стихотворение, где он выходит на ответ к этому стихотворению. Я просто считаю, что писатель и читатель заключаются в самом тексте, и что текст сам по себе требует чего-то. И я всегда это чувствую у других. У него же слишком плавное течение текста, и я не знаю, где он начинает, где заканчивает. И меня как писателя это немножко раздражало.

— Раздражали ли вас его длинноты?

— Нет, не раздражали. Я вообще не считаю, что Бродский лирический поэт. Я думаю, что он поэт словаря и эпик языка.

— Да, он сам сказал, что „Остановка в пустыне“ его последняя лирическая книжка<sup>5</sup>.

— Я не знал этого, конечно. Я с ним так и не побеседовал.

— А вы с ним встречались?

— На фестивале в Роттердаме этим летом. Он появился, и меня кто-то попросил передать ему что-то. Я сказал, что мы не знакомы. Геннадий Айги представил меня, и мы договорились, что впредь увидимся. Я там болтался всюду, у меня были разные привязанности в Амстердаме. Я подумал, что нужно подождать пару дней, пока мэтр выясняет отношения со своими старыми друзьями. Там были Рейн, Кушнер, Белла Ахмадулина. Однажды ночью я вернулся и на следующее утро пошел в поэтический центр: голландцы накинулись на меня с какими-то газетами и с поздравлениями. Там оказалось интервью с Бродским, в котором он сказал обо мне несколько теплых слов. Я спросил, где автор, и мне ответили, что он уже улетел. Тут надо упомянуть Юкку Малинена. Он был переводчиком Бродского в Хельсинки, приблизительно год назад, и тогда спросил Бродского, знает ли он что-нибудь о новых московских поэтических группах. Бродский сказал, что чуть знаком с концептуализмом, но относится к нему холодно. И тогда Юкка сунул ему какую-то мою публикацию. Из Финляндии Бродский приехал в Копенгаген. Это было приблизительно за месяц до нашего там появления. На фестивале русской поэзии в одном из своих интервью он высказался тепло о моем круге поэтов.

— Оказал ли Бродский лично на вас какое-либо влияние?

— Для меня существует два Бродских: Бродский до „Колыбельной Трековского мыса“ [Ч:99-110/Ш:355-65] и после. Я восторгаюсь, как он вдруг изменился. Он всегда был риторическим поэтом и, честно говоря, не очень

меня волновал. В моем кинозале, у меня в черепе, не возникало на экране никаких изображений. Начиная с „Колыбельной Трескового мыса“ вдруг возник какой-то метафизический мир, непойманная модель, движение которой можно на что-то спроецировать, в частности, я ее спроецировал на себя с большим удовольствием. Я стал его цитировать потом, внутренне, конечно, не в прямом смысле, то есть пользоваться его имиджами.

Но для меня загадка, почему он изменился. Это, должно быть, связано с языком, потому что у него возник сразу какой-то другой язык, может быть, более теплый, более русский. Раньше он писал на ленинградском языке, для меня это был чуть металлизированный язык. Я однажды говорил об этом с Соснорой<sup>6</sup>. Дело в том, что Соснора тоже делит Бродского на периоды. Он как-то сказал: „Раньше с ним мало о чем было поговорить, а теперь, когда с ним есть о чем говорить, то его нет здесь“.

(Тут вмешался присутствующий при нашем разговоре с Парщиковым писатель Евгений Попов и спросил: „Извините за цинизм, но не было ли это сказано после того, как Бродский Нобелевскую премию получил?“)

— Это было сказано еще до того, как Соснора оглох и до того, как Бродский получил Нобелевскую премию.)

— *Интересно, что Святополк-Мирский писал в свое время, что Баратынский культивировал „своеобразную ‘металличность’“ своего поэтического языка в противовес „сладкозвучию“ стиха Жуковского, Батюшкова и раннего Пушкина<sup>7</sup>. Баратынский, как вы, возможно, знаете, любимый поэт Бродского. Поскольку вы свободно владеете английским, то, вероятно, знакомы с прозой Бродского, в которой содержится так много высказываний о языке. Чем вы объясняете его фиксацию на языке?*

— Бродский попал в ситуацию, где все обсуждают язык. Это насущное дело европейской и американской философии. Это связано и с тем, что мы живем в преувеличенно знаковой среде. Достаточно указать на источник преобразования, не называя его, чтобы быть художником. Может существовать указательная поэзия. Источники преобразования меняются каждые пять-десять лет, как меняется и язык. Это происходит несколько раз в жизни человека и общества. Может быть, общество это переживает более часто, чем человек. Можно пользоваться этими источниками, либо называя, что есть что, чтобы что-то переменилось в нашем сознании, а можно просто указывать, что это актуально и это актуально. И человек может задумываться об этом. И этого достаточно для того, чтобы человек находился в состоянии художественного опыта. На мой взгляд, ценность Бродского в том, что он очень доверяет среде, которая сама себя описывает. Вот все, что мы здесь на Западе видим, в России все это можно лишь услышать. Там пространство менее структурно, здесь все очень знаково. И Бродский живет в этом перенасыщенном знаковым мире.

— *Не вынуждает ли Бродского само его пребывание в иной языковой среде особенно бережно и внимательно относиться к языку?*

— Уверен. Конечно, теперь у Бродского рафинированный язык, потому что он находится в лингвистической тишине и может перебирать слова и быть свободнее по отношению к словарю. У него есть возможность поштучно отнестись к частям слова.

— *Для Бродского даже Муза — это всего лишь голос языка. Что такое Муза для вас?*

— Муза — это зрение. Я считаю, что наши глаза — это часть мозга, вынесенная на свежий воздух, и только через это мы можем что-то понять. Я думаю, что Муза — это зрительный ряд, а не звуковой.

— Как вы оцениваете любовную лирику Бродского?

— Он не искал, мне кажется, языка описания любви. И его вообще нет на русском языке. Я был в восторге в свое время от Генри Миллера, потому что он касается этих вещей, а у нас вообще нет такого языка.

— Да, посмотрите, как проигрывает „Лолита“ Набокова на русском в сравнении с английским оригиналом.

— Я не читал по-английски, но представляю, что такое может быть, и его предисловие к „Лолите“ в этом смысле извинительное.

— А вы нашли свой язык для этой темы?

— Дело в том, что я из медицинской семьи: мой папа — профессор медицины, мама тоже. Когда я закончил школу, было очень трудно поступить в медицинский институт, и я поступил в Киевскую сельскохозяйственную академию для того, чтобы заниматься генетикой и селекцией. Я проучился там три года и занимался черт знает чем. Практика наша была от кастрации быков до работы в анатомке. Я тогда еще не понимал смысла умершего мира, где он становится живым, где нет, но мне было дико любопытно посмотреть в середине. А по двору нашей сельхозакадемии ходила какая-то кобыла, уже совершенно старая и никуда не годящаяся. В конце концов ее усыпили, и мы ее разрезали. И когда вся эта вивисекция происходила, я увидел, что изнутри она фантастически красива. Ей нужно было под каким-нибудь допингом совершить последний в жизни бешеный прыжок, чтобы выразить эту красоту, которой она обладала в середине. Я понял тогда, что вот этот вот расчлененный мир имеет какие-то свои внутренние законы, и я втянулся в созерцание в какой-то момент. Для того, чтобы видеть, созерцать, я считаю, нужен какой-то шок.

Потом, когда я закончил Литературный институт, найти работу было невозможно. Я случайно попал в „Дружбу народов“, там я работал в отделе поэзии три года, а до этого — фотографом. Я стал видеть всю эту знаковую систему через объектив, я стал абстрагироваться от этого. Снимал все подряд: свадьбы, похороны, все, за что платили, поскольку денег не было никаких. Приходилось еще снимать квартиру, жизнь была мрачная, и никаких перспектив публиковаться. Фотографировал моды чуть-чуть. И однажды я увидел, что натурщица становится под свет таким образом, что больше свет не стоит настраивать. Я понял, что у нее есть какое-то представление о целесообразности ее работы и ее существования, хотя она совершенно не понимала этого. И я тогда стал употреблять в стихах какую-то пластику, которая, может быть, является языком описания любви.

У меня есть один текст, поэма „Я жил на поле Полтавской битвы“<sup>8</sup>. Я действительно там жил. После института я получил небольшие деньги и купил участок земли с тем, чтобы вернуться к сельскому хозяйству. У меня была хипповая идея зеленая — заняться сельским хозяйством и быть независимым в Совдепии. Короче, в поэме описаны очень неуравновешенные отношения между героем (Иван Мазепа) и героиней (Марфой Кочубей), чуть-чуть гротескные. В результате, меня обозвали в печати порнографом и т.д. Так вот, через порнографию, если хотите, через вещи, которые нас волнуют, вне зависимости от того, что они значат, я попытался набрести на язык описания любви, чтобы у людей в голове возникла ситуация аттрактивности через фотографию, через визуальный ряд. Я много уделяю внимания всякой ерунде, например, make up. Это момент, при котором тело получает какую-то собственную огласку и входит в ситуацию знакового мира. До тех пор, пока тело не участвует в этом, оно не становится красивым. Только тогда, когда оно

входит в ситуацию распределения между всеми этими знаками, тогда оно красиво. То есть смысл красоты для меня — это участие во всем, что имеет смысл помимо этого. И еще — постоянное самоуточнение, осознанность. Красота может возникать и исчезать. И возникает она, когда человек оживает, проявляет участие и вписывается. Это может быть очень красиво, хотя объективно это, может быть, ничто. Это надо просто видеть.

— Вернемся к языку любви Бродского. Если согласиться с вами, что Бродский не искал или не нашел поэтического языка описания любви, то как объяснить феномен книги „Новые стансы к Августе“ — собрание стихов, адресованных одной и той же женщине и написанных на протяжении 20 лет, с 1962 по 1982 год? Поэт, столь требовательный к себе, как Бродский, вряд ли стал бы писать стихи о любви, не имея оригинальных средств выражения этой темы?

— Да, там есть „Двадцать сонетов к Марии Стюарт“ [НСА:117-28/II:337-45], очень эротическая штука. Там эротика вызывается через переживания насилия. Это замечательно.

— „Двадцать сонетов“, „Эней и Дигона“ [О:79/II:163], „Anno Domini“ [НСА:90-93/II:65-67] и другие стихи, не подсказывают ли они нам, что Бродский пользуется мифом и историческими парадигмами как маской для описания любви?

— Я бы сказал другое. Когда Бродский касается взаимоотношения людей типа императоров, которые обладают полной властью, это, как по закону Архимеда, выталкивает любовь и общепринятые представления о ней. Он очень эротичен в этих сценах.

— Другой его прием — снижение, например, цитаты из Пушкина:

Я вас любил так сильно, безнадежно,  
как дай вам Бог другими — — — но не даст!  
Он, будучи на многое горазд,  
не сотворит — по Пармениду — дважды  
сей жар в крови, ширококостный хруст,  
чтоб пломбы в пасти плавались от жажды  
коснуться — „бюст“ зачеркиваю — уст! [НСА:121/II:339].

— Есть у Сосноры тоже такое: «Я вас любил. Любовь еще — быть может. Но ей не быть»<sup>9</sup>.

— Это столкновение высокого и низкого вообще характерная черта поэтики Бродского. Согласны ли вы со мной, что Бродского нельзя обвинить ни в сентиментальности, ни в мелодраматизме, чем страдают некоторые современные русские поэты?

— Абсолютно согласен. Я вообще в этом смысле не мог найти никаких друзей, кроме Жданова и Еременко. Люди подменяют свой опыт толкованием его. Они описывают чувства, которых никогда не переживали. На самом деле все происходит иначе, и все это связано, я думаю, с понятием времени.

— Вы попали в самую точку. У Бродского эта магистральная тема времени вплетена в тему любви:

Вот конец перспективы  
нашей. Жаль, не длинней.  
Дальше — дивные дивы

времени, лишних дней,  
скачек к финишу в шорах  
городов, и т.п.;  
лишних слов, из которых  
ни одно о тебе.

[НСА:116/II:461].

*Не могли бы вы развить эту связь времени и любви, потому что она не очевидна.*

— Да, она не очевидна. Обычно считается, что поэзия, в частности лирика, описывает переживания, связанные с тем, что человек находится в подавленном состоянии: он или сидит в лагере, или ему чего-то не дано, или у него какие-то комплексы, в общем недостаток чего-то. Но есть совершенно другой тип восприятия мира, когда вы переживаете его переполненность, а не недостаточность. Я разделил условно всю эту литературу на поэзию Ада и поэзию Раю. В Аду Данте ходит и интервьюирует: „Как ты сюда попал?“ — „Я маму изнасиловал.“ — „А ты как попал?“ — „Я там убил кого-то.“ Но в Раю у него совсем другие переживания. Он не может сопоставить себя и свои возможности с тем светом, с которым он встречается. И он должен расширяться, выйти за свои рамки, стать больше, чем он есть. Тем более, что в Раю бесконечное течение времени, тогда как в Аду постоянная остановка его. В Раю вы находитесь как бы в постоянных аттракционах: только вы сошли с одной карусели, как попадаете на другую и т.д., от одной игры к другой. Вас все время что-то занимает. Таким образом, вы переживаете изменения, то есть время.

*— В чем вы видите основную заслугу Бродского перед русской поэзией?*

— Он как Жуковский, который перетащил к нам немецкий романтизм. Через Бродского транслируется западная англоязычная литература. Через него эти миры сообщаются. Например, я не мог отключиться от впечатления, что Бродский не мог не проштудировать Лоуэлла.

*— Ну, конечно, он знал его лично, гостил у него, откликнулся на его смерть элегией, написанной по-английски [PS:135-37], и, наконец, читал о его поэзии лекции в Ann Arbor.*

— Да? Это интересно. У Лоуэлла есть такой цикл „Near the Ocean“, там такая же скорость письма. У меня есть такое мое личное понятие „скорость письма“, при котором происходят изменения в тексте, не только в сюжете: стихотворение все время поворачивается куда-то, то есть становится более или менее непредсказуемым. Это скорость предсказания и получения подарков: вы ожидаете, а вам не дают, а потом снова. Вот эта игра, я называю ее «скорость письма». Она у Бродского приблизительно такая же, как у Лоуэлла в „Near the Ocean“.

*— Не могли бы вы сказать несколько слов о философско-этическом фундаменте поэтического мира Бродского?*

— Дело в том, что нам придется касаться каких-то странных вещей. У него есть очень четкое апокалипсическое видение. Причем, интересно, что его друзья, тот же Рейн, например, они не трагические поэты. Они элегисты, у них хорошие элегии. А Бродский, его герой настроен на полный финиш, то есть он постоянно видит черную дыру. Все это дало какой-то непредсказуемый мир, которого у нас никогда до него не было. И его конфликт в том, что он достигает абсолютного спокойствия при абсолютном

трагизме. Он говорит о вещах, которые могут уничтожить все на свете, его самого в частности, но он цепляется за язык, за словарь. Помните у Мандельштама:

Ты, Мария — гибнущим подмога,  
 Надо смерть предупредить — уснуть.  
 Я стою у твердого порога.  
 Уходи, уйди, еще побудь<sup>10</sup>.

Вот это постоянное колебание: стой — иди, стой — иди. Такая стратегия. Он в стихах не нервничает, а создает ощущение как бы полного спокойствия при том, что то, о чем он пишет, если человек понимает конечно, это ужас.

— Ужас — это то чувство, которое его поразило в стихах Роберта Фроста, которые он читал во время ссылки в Норенскую в 1964-65 годах<sup>10</sup>. А как вы оцениваете его увлечение античностью?

— Ну, во-первых, это эротика: через миф, через историю, через власть он выуживает свои эротические представления. Мы с вами об этом уже говорили. Во-вторых, метафора истории. Она существует в реальном мире, для него это соотношение очевидно.

— Чувствуете ли вы, что Бродский занят русским вопросом?

— Нет, не чувствую. Во всяком случае это не на первом плане.

Мне кажется, что на самом деле он не связывает себя с государством вообще, что он пользуется государством, империей как метафорой.

— А ностальгическую ноту вы у него чувствуете?

— Нет.

— Кого из поколения Бродского вы выделяете?

— Есть три поэта из 60-х годов, которые очень менялись. Это Белла [Ахмадулина], которая достигла полной бесполезности, чистоты. Никто не понимает природу ее конфликтов и почему она об этом пишет. Считают, что она вышивает. Дальше Соснора. Он более напряжен, он все время играет. Он переменялся здорово. По его советским книжкам вообще невозможно восстановить, о чем он думает. Зато по книжке, вышедшей в Ардесе, видно, как он менялся, рос, усложнялся. Он достиг, можно сказать, максимального расхождения с языком. Он деформирует язык настолько, что выключает грамматику, распадеживается, падежи спутаны, но тем не менее все понятно. И третий Бродский, который ни с того, ни с сего переменялся. Простите, что я так говорю, его бы это покорило. Я просто не знаю, как это произошло. Его „Римские элегии“ [У:111-17/III:43-48] я обожаю. Вот они втроем из 60-х годов что-то сделали. Остальные менялись, но остались в общем в природе старых конфликтов.

## СИЛА<sup>12</sup>

Озаряет эпителиальную темень, как будто укус,  
 замагниченный бешенством передвижения по  
 одновременно: телу, почти обращенному в газ,  
 одновременно: газу, почувствовавшему упор.  
 Это сила, которая в нас созревает и вне,  
 как медведь в алкогольном мозгу и — опять же — в углу

искривившейся комнаты, где окаянная снедь.  
Созревает медведь и внезапно выходит к столу.  
Ты — прогноз этой силы, что выпросталась наобум,  
ты ловил ее фиброй своей и скелетом клац-клац,  
ты не видел ее, потому что тащил на горбу  
и волокна считал в анатомии собственных мышц.  
В необъятных горах с этим миром, летящим на нет,  
расходясь с этим миром, его пронизая в пути,  
расходясь, например, словно радиоволны и нефть,  
пронизая друг друга, касаясь едва и почти...  
Ты узнал эту силу: последовал острый щелчок, —  
это полное разъединение и тишина,  
ты был тотчас рассеян и заново собран в пучок,  
и — еще раз щелчок! — и была тебе возвращена  
пара старых ботинок и в воздухе тысяча дыр  
уменьшающихся, и по стенке сползающий вниз,  
приходящий в себя подоконник и вход в коридор,  
тьмою пробранный вглубь, словно падающий кипарис.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Michael Molnar, английский славист, переводчик современных русских поэтов, автор "Body of Words: A Reading of Bely's 'Kotik Letaev'" (Birmingham Slavonic Monographs, No. 17, 1987). См. также его статью "The Vagaries of Description: The Poetry of Arkadii Dragomoshchenko" ("Essays in Poetics", Vol. 14, No. 1, April 1989, P. 76-98).

<sup>2</sup> Осип Мандельштам, "О природе слова", "Собрание сочинений в четырех томах" под редакцией Г.П. Струве и Б.А. Филишова („Терра": М., т. 2, 1991, С. 247).

<sup>3</sup> Из записей лекций и семинаров Бродского по русской и сравнительной поэзии в течение марта-мая 1980 года в Мичиганском университете.

<sup>4</sup> Алексей Парщиков, "Фигуры интуиции" („Московский рабочий": М., 1989, С. 77).

<sup>5</sup> Иосиф Бродский, Интервью Валентине Полухиной. 20 апреля 1980, Ann Arbor, Michigan. Неопубликовано.

<sup>6</sup> Виктор Соснора дебютировал в 1962 году книгой стихов „Январский ливень" с предисловием Николая Асеева. Второй сборник „Триптих" (1965) высоко оценил Борис Слуцкий; к третьему сборнику „Всадники" (1969) предисловие написал Д.С.Лихачев. За ними последовали книги „Аист" (1972), „Стихотворения" (1977), „Кристалл" (1977), „Песнь лунная" (1982), наиболее полное американское издание „Избранное" (Ann Arbor: Ardis, 1987) и, наконец, отечественный сборник „Возвращение к морю. Лирика" (1989). В последние годы Соснора обратился к прозе.

<sup>7</sup> Д.Святополк-Мирский, „Баратынский", в кн. „Статьи о литературе" („Худож. лит-ра": М., 1987, С. 225).

<sup>8</sup> А.Парщиков, „Фигуры интуиции", Ibid., С. 31-69.

<sup>9</sup> Виктор Соснора, „Песнь лунная" („Сов. пис.": Л-д, 1982, С. 105).

<sup>10</sup> Осип Мандельштам, „Собрание сочинений в четырех томах" („Арт-бизнес-центр": М., том 1, 1994, С. 334).

<sup>11</sup> Иосиф Бродский, „Европейский воздух над Россией", интервью Анни Эпельбуан, „Странник" (No. 1, 1991, С. 39).

<sup>12</sup> А.Парщиков, „Фигуры интуиции", Ibid., С. 71-72.



Виктор Альфредович Куллэ родился 30 апреля 1962 года в г. Кирово-Чепецке (Урал). Готовился стать физиком, но, отучившись четыре года, бросил Ленинградский институт точной механики и оптики и целиком посвятил себя литературной работе. Окончил в 1991 году Литературный институт, в 1996 году защитил первую в России диссертацию о творчестве Бродского, посвященную его поэтической эволюции. Статьи Куллэ о поэзии Бродского печатались в „Роднике“, „Новом журнале“, „Гранях“, „Slavica Helsingiensia“, „Russian Literature“, „Литературном обозрении“<sup>1</sup>. Его стихи опубликованы в отечественной и эмигрантской периодике, переведены на ряд европейских языков. По-английски они напечатаны в „Soviet Poetry Since Glasnost“ (San Francisco), „The Hungry Russian Winter“ (Moscow), „Essays in Poetics“ (Keele). Виктор Куллэ является составителем и издателем альманаха „Латинский квартал“ (Москва, 1991), по его инициативе и под его редакцией вышел в свет сборник современной русской поэзии с параллельными английскими текстами „The Hungry Russian Winter“. Основопологающей для него, как исследователя и издателя современной поэзии, является идея „вертикального поколения“, представители которого, при всей возрастной и стилистической несовместимости, связаны „преимуществом нравственных установок и языковой органики“<sup>2</sup>. В сфере интересов Куллэ-переводчика поэзия Томаса Венцловы, Дерека Уолкотта, Роя Фишера, Шеймуса Хини и поэтов-сверстников. Виктор Куллэ стал редактором и составителем сборника Бродского „Бог сохраняет все“ (Москва, 1992), в котором впервые предпринята попытка собрать вместе основной корпус работ Бродского-переводчика. Поэтическую манеру Куллэ отличает версификационное мастерство и классическая элегантность тропов. Его стихи, существующие в пост-Бродском лингвистическом пространстве, магнетизируются метрическим потоком, и в то же время отдельные строфы могут существовать самостоятельно — наподобие японской зарисовки пейзажа.