

МАСКА, КОТОРАЯ СРОСЛАСЬ С ЛИЦОМ

*Интервью с Виктором Кривулиным
17 января 1990, Лондон*

— Вы смотрели вчера американский фильм о Бродском?³ Каким он предстал перед вами в сравнении с тем человеком, каким вы его знали в Ленинграде?

— Во-первых, меня поразила (то есть и раньше я это знал, но еще раз убедился) его вписанность в истеблишмент, его одновременная независимость человеческая и в то же время какая-то связь с представлением о чрезвычайно жесткой художественной и социальной иерархии, его знание о собственном месте в этой иерархии. Удивительно, что, оставаясь свободным человеком, выехавшим из военной страны, где военная иерархия пронизывала все сферы сознания, Бродский сохранил при всей свободе эту иерархическую структуру оценок, отношений, связей с миром. Он постоянно — и в фильме это особенно видно — судит, „определяется“: выше — ниже, дальше — ближе по отношению к любому явлению, с которым сталкивается.

— Даже в американском окружении?

— Даже в американском окружении, что особенно странно. Ну, скажем, вроде бы ненавязчиво: дом, например. Дом, конечно, фундаментальный, солидный. При том, что он сам таскает дрова, рубит их и разжигает камин, не исчезает ощущение того, что перед нами богатый хозяин большого дома, занимающий определенное, причем достаточно высокое место в социальной структуре.

— Но это не его дом, этот дом он снимает.

— Да, я понимаю, но он ведет себя как хозяин. И еще один момент. В общении с американцами — и в фильме это опять же хорошо видно — Бродский как бы отграничивает себя от русской культуры. Там есть такой эпизод, когда он какой-то русской газетой разжигает камин.

— „Известиями“, но согласитесь, „Известия“ никогда не представляли русской культуры и даже не символизировали ее.

— Да, но когда он говорит „Russians“, у него такая улыбка несколько ироническая, отчужденная, отстраненная. То есть в каком-то смысле он находится в позиции Набокова. Как бы культивируется чуть ли не презрение, стремление отделить себя от русской культуры, вписаться в американскую. И одновременно за ним, за поэтом, существует некий мир, в который лучше не пускать американцев.

— Вам не кажется, что это скорее самозащитная реакция, чем прогуманная позиция? Не свидетельствует ли его поведение скорее о незаходящей боли, чем об отчуждении от России?

— Да, то же самое у Набокова, но у Набокова эта боль выражалась явно, а Бродский, видимо, стремится ее не выражать. И в этом есть для

меня что-то и приемлемое, и неприемлемое. Еще один эпизод из этого фильма. Телефон звонит. Бродский говорит по-русски, опять-таки с такой полуулыбкой, извиняющейся и одновременно полупрезрительной: „Russians“. Меня этот момент неприятно поразил. Это, конечно, игра, в которую он играет. Это маска, которая срослась с лицом, как он сам говорит в этом фильме, и жест, скорее культурный жест. В общем Бродский для меня поэт прежде всего жестикуляторный. Язык и метафора для него, на мой взгляд, воплощаются через жест. Слово есть жест в каком-то смысле. Лингвистический жест отчуждения и сдержанного стеснения, стыда того, что он русский. Это поза, двусмысленная, странная поза. Это, на мой взгляд, является тоже частью его поэтики, его поэтического имиджа. В жизненном смысле мне такая позиция представляется безнадежной, и мне становится иногда его даже жалко.

— Но, может быть, именно такая позиция способствовала его выживанию на Западе?

— Вероятно, я думаю. Но есть цена выживанию. Насколько это выживание способствовало выживанию его как русского поэта? Я понимаю, что масштаб его претензий, художественных и человеческих, выше и не ограничивается русской культурой. Это очень хорошо. Но есть и другая сторона. Нельзя быть поэтом мирового класса, порывая с почвой, или находясь в таком положении двусмысленности. Возьмите Джойса, например, он оставался ирландцем и подчеркивал свою „ирландскость“, хотя у него были довольно сложные и подчас резкие отношения с националистами.

— Бродский тоже подчеркивает свою „русскость“, и более того, он надеется, что в его случае происходит „в некотором роде ... расширение русскости, а не ее сужение“⁴.

— Может быть. Тогда зачем эта игра в американском фильме? Надо сказать, что этого не было во французском фильме, который снимал Лупан⁵. Там абсолютно другое, там он говорит по-русски и даже говорит, что он не американский поэт, хотя там те же действующие лица, тот же Дерек Уолкотт. Но у Бродского там совершенно другая манера поведения. Вот эта способность коррелировать тип поведения в зависимости от аудитории — русской или американской — является свидетельством двойственности позиции Бродского сейчас на Западе. При всем благополучии, при всей вписанности в истеблишмент, Бродский все-таки ощущает себя в некотором роде чужим.

— Вы не единственный из русских поэтов, пишущих о Бродском⁶. Другие поэты: Лосев, Венцлова, Крепс — пишут о нем или из любви, или потому, что преподают в американских колледжах. Что побуждает вас братья за прозаическое перо: потребность понять Бродского, объяснить его другим, или освободиться от него?

— Бродский представляется мне очень существенным явлением современной поэтической культуры. Я, видимо, разделяю свои функции как поэта и как литературного критика. Для меня это разные задачи. Как поэт, я скорее отталкиваюсь от Бродского. Вообще, надо сказать, что сила воздействия Бродского на ленинградскую поэзию была настолько ощутима, что те, кто начинал писать, как бы искали контраверсию, искали какую-то фигуру, которая бы противостояла ему. Вероятно, это вообще характерно для русской поэзии. Пушкин, например, настолько монополизировал по-

этическое слово, что уже в его время требовалось противостояние. И оно возникало, вольно или невольно. Скажем, Гоголь как альтернатива в глазах Белинского. Критик всегда ищет какие-то ситуации, когда одна литературная фигура уравновешивается другой. Среди поколения Бродского такой фигуры все-таки не было, и как поэт я развивался, скорее отталкиваясь от Бродского, естественно, учитывая все, что он делал. Бродский оставался точкой отсчета. Поэтому, когда я стал заниматься литературной критикой, меня заинтересовала именно фигура Бродского, его место, его функция поэтическая в современной литературной ситуации. Бродский остается ключевой фигурой для понимания современной русской поэзии, во-первых, а во-вторых, Бродский — это культурный мост, который на сегодняшний день связывает Россию и тенденции, экзистирующие на Западе. То есть Бродский для меня не только поэт 60-х годов, но и первый русский поэт постмодерна. Это интересно как развитие стиля, как поворотная точка литературного процесса.

— *Вы уже писали о вашей самой первой встрече с Бродским на турнире поэтов в 1959 году⁷. Были ли у вас более личные контакты с ним?*

— Да, были. Я не могу сказать, что у нас были дружеские отношения или приятельские, но отношения были хорошие, потому что мы встречались часто в начале 70-х годов. Бродский достаточно скептически относился к тому, что я делал, и вообще к тому, что делали молодые поэты. Но за этим скепсисом стоял неподдельный интерес. Надо сказать, что он читал практически все, что выходило. Это меня удивляло. И точка нашего расхождения находилась не в сфере поэзии, а скорее в сфере поэтического поведения как метафоры. И я имел важные для себя разговоры с Бродским, с ним интересно было говорить. Хотя, в принципе, он выступал скорее как учитель и не принимал возражений, не слышал того, что ему возражалось. Но что-то из моих стихов ему нравилось, что-то нет. Я понимаю сейчас, когда смотрю их через двадцать лет, что он, вероятно, все-таки до определенной степени был прав в своих оценках. Но в то же время личных отношений у меня с ним не было, хотя в чем-то я ему помогал (может быть, неведомо для него), например, собирал деньги на отъезд. Были и другие бытовые ситуации, где мне приходилось участвовать. Кроме того, наши встречи были связаны с Ахматовой еще, потому что я сравнительно часто бывал у нее в начале 60-х годов, и там были Бродский, Найман, Рейн.

— *А как Ахматова оценивала ваши стихи?*

— Знаете, это трудно сказать, потому что Ахматова хвалила все стихи, которые она слышала. Ей нравилось, что вообще молодые люди приходят к ней и пишут. А поскольку у меня стихи как бы были связаны с акмеистической традицией, то в принципе ей это нравилось. Насколько ей это нравилось по существу, мне трудно судить.

— *Сам факт, что вы так часто бывали в ее доме, разве он не свидетельствует о ее положительной оценке того, что вы тогда писали?*

— Да, она относилась ко мне с какой-то симпатией, хотя, конечно, Бродского она выделяла среди всех поэтов, которые у нее бывали, включая Наймана, Бобышева и Рейна. Ну, я-то вообще был молодым, мне было 16 лет, когда я к ней пришел.

— *Кто задавал импульсы, когда вы начали писать стихи?*

— Импульсом было скорее состояние безъязыковости. У меня не было учителей. У меня была некая потребность выразить внутреннюю тоску, некое метафизическое ощущение, о котором я даже не надеялся, что оно может быть выражено. Сначала это были полупоэтические, полупрозаические отрывки, потом появились стихи. В своем начальном движении я прошел несколько стадий. Одна из них очень любопытна: какое-то время писал я силлабическим стихом, то есть я сам для себя открыл силлаботонический стих, как бы вычислил, высчитал. Потом уже, ретроспективно, глядя назад, я понимаю, что я как бы проходил...

— ...те же этапы, которые проходила русская поэзия.

— Да. И где-то в 16 лет, когда я учился в 10-м классе и ходил в школьной форме (помните, была такая милитаризированная форма — гимнастерка со стоячим воротником?), вот в этой школьной форме я вместе с моими друзьями, Женей Пазухиным, который тоже писал стихи (сейчас он религиозный деятель) и Ярославом Васильковым, который сейчас известен как переводчик „Махабхараты“, блестящий переводчик, мы втроем пришли к Ахматовой. Это был 1959 год или начало 1960-го.

— То есть вы познакомились с Ахматовой раньше, чем Бродский?

— Да, раньше. И мы начали к ней ходить довольно часто. В Комарово ездили, лекарства покупали. Она как бы духовно опекала нас, действительно выступала как учитель, но назвать ее своим учителем, как Бродский это делает, я не могу, потому что в принципе в это время я отталкивался от другой традиции, от традиции футуристической. Для поэтов моего круга гораздо более значимы были такие книги, как „Полутораглазый стрелец“ Бенедикта Лившица, первый том Маяковского, пятитомник Хлебникова и дальше все, что связано с футуризмом. Это такая странная смесь. В Ленинграде очень сильно было футуристическое влияние, видимо, с середины 50-х годов, и шло оно от университетского кружка, где был Леша Лосев, Красильников, вся эта компания⁸. С другой стороны, огромное влияние на всех на нас оказывала манера поведения Ахматовой. Бродский просто, я видел это, учился вести себя так, как ведут себя великие поэты. И в этом смысле, конечно, Ахматова передала ему традицию жестикulatoryной метафоры, на мой взгляд. Для меня, например, это не было настолько важно, насколько важно для Бродского. Я сейчас это объясняю для себя следующим образом: для меня как для поэта, пожалуй, самое главное — это коммуникация, которую Лотман описывает как „я“ — *сверх „я“*, то есть вертикальная коммуникация⁹. Для Бродского всегда необходима все-таки горизонталь для того, чтобы ощущать эту вертикаль. А горизонталь языка — это речь, это артикуляция. Я видел, что Бродский следил за тем, как Ахматова произносила слова, переводила любую житейскую ситуацию в план речевой и в план поэтический за счет артикуляционной метафоры, за счет жеста, который становился словом. Ну, например, какой удивительный юмор был у Ахматовой! Надо сказать, что Бродский во всех интервью, которые я вижу по телевизору, как бы воспроизводит эту же систему юмора по отношению к себе, к собеседнику, к ситуации. Но, в отличие от Ахматовой, он огрубляет это, — сознательно или бессознательно, — но получается грубее, жестче, иногда на грани плоских шуток.

— Видимо, сознательно, потому что это заметно по его поэтике. Всякий раз, когда его заносит в высокие сферы, он тут же все нарочито снижает.

— Ахматова всегда умудрялась сохранить высоту, давала понять собеседнику и дистанцию, и некий низкий план общения, который возможен только как потенция. В этом смысле она была виртуозным человеком.

— *От кого еще, кроме Бродского, среди ваших современников вам приходилось защищать свою поэтическую уникальность?*

— Я думаю, что Бродский был, конечно, самой влиятельной фигурой. Хотя в принципе в начале 60-х годов влияние Бродского перебивалось влиянием такого поэта, как Станислав Красовицкий. Для меня он до сих пор остается великим поэтом. Сейчас я хочу что-то сделать с его текстами, напечатать их и вообще написать о нем¹⁰.

— *Бродский тоже его высоко ценит.*

— Да, я знаю. Мои первые разговоры с Бродским, когда мы познакомились (я не помню, это был 62-й или 61-й год), протекали примерно так. Я говорил о том, что для меня его стихи значат, насколько они мне нравятся. Бродский однажды сказал, что есть, по крайней мере, 10 поэтов, которые на одном с ним уровне. Он назвал Володю Уфлянда, Рейна, Бобышева, Наймана, Красовицкого и, по-моему, Хромова. Я сейчас не помню всех, кто входил в эту десятку, кажется, Горбовский тоже.

— *Надо гумать, и Александр Кушнер, и Михаил Еремин. Вам не кажется, что Бродский, при всем осознании своей исключительности, щедро наделяет равновеличием то одного, то другого из своих современников?*

— Вы знаете, мне кажется, что это опять-таки школа Ахматовой. Бродский с большей охотой и с большей симпатией будет говорить о тех поэтах, которые не кажутся ему сильными соперниками.

— *Вы считаете, что оценки Бродского продиктованы не просто личным вкусом, а хорошо продуманы?*

— Бродский полностью подпадает под то определение, которое Эйхенбаум дает Толстому: он литературный политик, литературный полководец. Не случайно вот эта милитарная тема Жукова для него важна. Он действительно как бы строит свою стратегию, и в этой стратегии получается, например, что полуграмотные стихи Ирины Ратушинской получают высокую оценку. Бродский прекрасно осознает масштаб дарования и ограниченность поэтики Ратушинской. Я не буду говорить о других примерах.

— *Если у Бродского есть стратегия, то Ратушинская едва ли входит в нее. Бродский написал предисловие к ее книжке стихов, когда Ратушинская находилась в лагере¹¹. И, мне кажется, просто нужно было имя Бродского, чтобы вытащить ее оттуда.*

— Да, это все понятно, но все-таки литература есть литература. В этом смысле тоже интересно, как Бродский определяет текущую поэзию. Меня поразило его набор имен современных поэтов: это были его друзья ближайшие. Казалось бы, ну и что! Володя Уфлянд — замечательный поэт, совершенно определенный, достаточно локальный. О Рейне я уж не говорю. Я ценю, что он делал в 60-е годы, но он практически не менялся. Но когда Бродский называет эти имена как имена ведущих поэтов, это фактически то же выстраивание некой иерархии, некой пушкинской плеяды, которая единственная претендует на господство. И я понимаю, почему это может вызывать раздражение у поэтов другой школы, скажем, у Айги. Остается то же разделение на кубо- и эго-футуризм. Бродский остается

эго-футуристом скорее, а Айги представляет кубо-футуристическую традицию. И та же самая альтернативность, та же борьба внутренняя.

— *Бродский и Айги, может, и недолюбливают друг друга, но уважают. Айги, отказавшись принять участие в этом сборнике, говорил потом со мной до 4-х часов утра, в том числе много о Бродском. Он считает Бродского не только большим поэтом, но и одним из умнейших людей, с которыми ему когда-либо приходилось встречаться. Естественно, находясь на противоположных полюсах русского поэтического континента, они многое не принимают друг у друга. Однако Айги признает, что Бродский в значительной мере преобразил ландшафт русской поэзии¹². Изменил ли Бродский ваше представление о поэзии?*

— Нет, скорее он подтвердил его. Все-таки я не намного моложе Бродского. К тому времени, когда Бродский стал известным поэтом, некоторые стратегические линии движения для меня уже существовали. Бродский просто показал, что возможно: возможна высокая поэзия сейчас и здесь, что для меня внутренне было очевидно, но очевидно было еще без голоса, как бы в зоне молчания. И это, конечно, замечательно. Я не понимаю, как в Бродском сочетается литературная стратегия и подлинные поэтические движения. Для меня это одна из загадок: одновременная открытость и выстроенность ситуации, предельная ясность и тяготение к метафизической темноте. Дело в том, что мы все, вероятно, исходили из какого-то фундаментального понятия пустоты человеческого существования, пустоты, которая как бы является центром. Потом этот центр стал заполняться каким-то образом. Для одних это был религиозный поиск, для других — социальный, а Бродский остался поэтом, остался в этом метафизическом колоде, где человек один на один со вселенной. При том, что для него, я повторяю, всегда очень важно было его иерархическое положение.

— *Почему, как вы думаете, из всей „великолепной семерки“, если не десятки, великих русских поэтов XX века Бродский выделяет Цветаеву? Чем она так важна для Бродского?*

— Вы знаете, я думаю, что нужно разделять для Бродского степени литературной искренности. Скажем так, для него Цветаева должна быть великим поэтом. Должна быть, а не является. То есть для него существует категория долженствования, чисто имперская категория. Бродский в принципе поэт империи. И вот это имперское начало проявляется прежде всего в его отношении к литературе как к некоей иерархии. Цветаева — мастер. Цветаева, как говорили древние греки, технэ. Бродский человек не греческого плана, а скорее римского. И в римской культуре вот это технэ, умение выстроить, умение подогнать блоки, проявить силовое отношение к материалу — особенно ценилось. В русской поэзии Цветаева, пожалуй, наиболее техничный автор. Это первое. Второе, у Цветаевой необыкновенно важно личное начало, индивидуальное, индивидуалистическое. Ну, Маяковского как бы неудобно любить, хотя он работает в том же ключе, но это дурной тон. А Цветаева с ее судьбой, с ее трагедией оправдывает и собственный индивидуализм. Но если говорить о метафизическом ядре ее поэзии и поэтики, оно совершенно иное, чем у Бродского. И Бродский представляется мне поэтом более глубоким и просто другого класса, другого плана. И для Бродского, и для Цветаевой в начале пути присутствовал, что ли, остервенелый романтизм, то есть предельная утопичность поэтического видения. Если взять ее строки „Моим стихам, как драгоценным

винам, / Настанет свой черед"¹³ и ранние стихи Бродского „Он верил в свой череп. Верил“ [С:19], где художник добивается всего, то это один и тот же мотив, мотив утверждения личности через материал поэтического слова, через технэ. Но дальше тот слом, который произошел в его поэтике, особенно после Норенской, после ссылки, мне кажется, увел Бродского от Цветаевой. И еще одно отличие от Цветаевой. Бродский всегда ощущал свою еврейскость как религиозное качество, хотя он все-таки поэт христианский. И эта вот его „еврейскость“, этот его комплекс неполноценности, который особенно сильно проявился вначале и нуждался в том, чтобы голос как бы забивал эту внутреннюю слабую струну, вот этого лишена была Цветаева. Это просто разный масштаб, на мой взгляд.

— *Что, по-вашему, в поэзии Бродского наиболее опасно для начинающего поэта?*

— Бродский очень заразителен. Я знаю много молодых поэтов, которые после чтения Бродского пытаются писать так же, как он. Их привлекают две вещи, на мой взгляд. Во-первых, абсолютизация идеи личной судьбы. И эта первая волна совсем молодых поэтов, 15-17-летних юношей, которые отказывались поступать в университет, осознавали себя великими поэтами, шли в кочегары и часто плохо кончали. В принципе, из этой волны я не знаю ни одного настоящего поэта. Но я знаю несколько десятков молодых людей, для которых Бродский был как бы путь. Есть великий поэт, стало быть, надо делать так, как делал он для самоутверждения. Но для этого у них не хватало ни энергии, ни личности, да и время изменилось. То есть уникальность судьбы Бродского рассматривалась как некая закономерность, что, с точки зрения литературы, весьма опасно. Второе, вот эта самая метафизическая пустота, о которой я уже говорил. В поэтике она выражается в том, что у Бродского есть несколько ключевых приемов, которыми в принципе несложно овладеть, но которые как раз исходят из уникальности чувства дискретности существования.

— *Не могли бы вы их назвать?*

— Это прежде всего анжамбеман. Это ощущение непрерывности текста. Поскольку бытие дискретно, бытие прерывно, бытие бессмысленно, постольку текст небесмыслен, текст — это порядок для Бродского. Порядок, который преодолевает хаос жизни с его Броуновским движением ситуаций, то есть этот прием у Бродского имеет метафизическое обоснование.

— *Этот прием также открывает новые возможности для рифм.*

— Да, а главное, происходит новый речевой сдвиг. Это наиболее мощное орудие его воздействия. В мое время еще был голос. Голос исчез где-то в конце 60-х годов. Во втором периоде стихи стали более графичными. Не случайно Бродский в конце 60-годов прибегает к сложной графике. Еще в „Шествии“ [С:156-222/1:95-149] он делает какие-то попытки графических экспериментов, а потом наступает как бы замена голоса графикой¹⁴.

— *Вы хотите сказать, что стихи пишутся, а не сочиняются по слуху и голосу?*

— Да, стихи уже пишутся, а не слышатся. Отсюда то обвинение, которое наиболее часто приходится слышать от людей, читающих и принимающих

Бродского в Союзе, обвинение в холодности. От Бродского ждали, что он будет пророком именно в силу какого-то особого голосоведения, когда он начинал, в силу его физиологических даже особенностей, его неспособности выговаривать целый ряд звуков. Поэтому голос для него становился ценностью. Это удивительная вещь. Голос для Бродского, звучание, кричание — это некая суггестивная сила, аналогичная тому, что было, допустим, при начале рок-движения. Здесь еще одна опасность для тех поэтов, которые исходят из поэтики Бродского. Дело в том, что в последние годы степень иронии в его поэзии повысилась. И страх открытости, может быть, нежелание открытости, чисто западное уже, которое усугубляется постепенно тем, что всякое высказывание поэтическое уже изначально существует как объект анализа в момент создания, и из этого анализа исходит следующее высказывание. Так вот, такая ирония по отношению к слову, по отношению к себе тоже может быть убийственной. Я могу назвать целый ряд поэтов, ну, скажем, Александр Бараш, который развивает ироническую линию Бродского. Стихи его, конечно, по качеству и по звучанию находятся как бы в другом измерении, чем поэзия Бродского, но именно ирония лишает их самостоятельности, тогда как ирония у Бродского просто сохраняет цельность мира. Ирония есть орудие против вторжения чуждых поэтик, чуждых идеологем, ситуаций. Это может быть и самоирония, которая завывает, а не занижает поэтическое «я». Например, в «Новом Жюль Верне» [У:40-46/II:387-93] осьминога зовут Ося. Это явная самоирония. Ося — это не просто какое-то существо непонятное, Ося — гигантское существо, это что-то пожирающее, это «я», которое разрослось до фантастического новообразования. Вот самоирония, которая одновременно провоцирует само-воз-величение.

— Но, с другой стороны, большинство тропов Бродского, замещающих лирическое «я», у него нарочито самоуничижительны: «я — один из глухих, облысевших, угрюмых послов / второсортной державы» [К:58/II:161], «совершенный никто, человек в плаще» [Ч:40/II:318], «Пусть ты последняя рванина, / пыль под забором» [У:92/III:24] и т.д.

— Я могу противопоставить этому ряду другой ряд. Пожалуйста, зуб, который сравнивается с Колизеем.

— Я не знаю у Бродского такого сравнения, хотя я составляю словарь его тропов и сравнений¹⁵. Может быть, вы имеете в виду следующие сравнения: «В полости рта не уступит кариес / Греции Древней, по меньшей мере» [Ч:24/II:290] — или: «...Зуб Мудрости, я, прячущий во рту / развалины почище Парфенона» [Ч:28/II:299]?

— Хорошо, возьмем один из процитированных вами тропов: «человек в плаще». Фактически это киноцитата, которая указывает на фигуру антигероя. Это цитата из фильмов 40-х годов, может быть, даже Марселя Карне. Я зрительно узнаю этот образ по фильмам, которые мы смотрели: «Набережная туманов» (это Париж) или «Белые ночи» (Венеция). «Человек в плаще» — это одинокий волк, Жан Маре, герой-отщепенец или супер-герой, который противостоит окружающему миру. Да и «пыль под забором» — это тоже цитата:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда¹⁶.

У Бродского „пыль“ — не что иное, как доведение до предела ахматовской метафоры. И это еще один момент, может быть, тоже значимый. Это различная функция цитирования. Цитата у Бродского — всегда предлог для того, чтобы сказать о себе чужими словами. Для меня же важно растворение собственного „я“ в чужой речи. Чужая речь становится мне в какой-то момент важнее, интереснее собственной, и я повторяю чужие слова. В этом смысле для меня духовными учителями являются поэты средневековья, поэты мистического, мистико-эротического плана, провансальские поэты.

— Раз уж речь зашла о лирическом „я“, позвольте мне процитировать Бродского. В своем послесловии к сборнику стихов Кублановского Бродский пишет, что лирическому герою Кублановского не хватает „того отращения к себе, без которого он не слишком убедителен“¹⁷.

— Он абсолютно прав.

— Значит ли это, что своеобразие автопортрета самого Бродского детерминировано желанием быть убедительным?

— И не только этим, но и более глубоким метафизическим смыслом. Бродский все-таки осознает себя поэтом христианской культуры. А в христианстве самоуничтожение есть некая форма самовозвеличивания.

— В каких сферах по преимуществу вы пролагаете свой путь к пониманию мира?

— Для меня важен, конечно, религиозный поиск. Я не сказал бы — опыт, трудно говорить о религиозном опыте в связи с поэзией. Там как раз и проходит очень опасная граница. Существование на границе бытия и небытия, „я“ и не-„я“, это есть и у Бродского, но чего, на мой взгляд, нет у него — стремления к анонимности, растворения „я“ в „другом“. А меня интересует именно эта анонимность. Так складывалась моя поэтика в отталкивании, в альтернативе по отношению к системе Бродского. То же пытался делать и Леня Аронзон¹⁸. Условно говоря, это поэтика максимальной концентрации смыслов, поэтика минимализма, но минимализма не отрицательного, не отчужденного от личности, как у Айги. Я отчетливо представляю себе, что поэтическая современная русская вселенная имеет два предела. С одной стороны, гомогенный, непрерывный космос (порядок) Бродского, а с другой — абсолютно анонимный, дискретный, „белый на белом“ мир Геннадия Айги. Ни то, ни другое меня как поэта не устраивает. Мне кажется, что главным в поэзии все-таки остается степень концентрации смысла. И это условие выживания поэзии. И именно выживаемость поэтического слова сейчас зависит от того, насколько оно способно вписаться в культурный истэблшмент, то есть, насколько оно не подвержено размыванию в средствах массовой информации, масс-медиума, а с другой стороны, насколько прочно оно опирается на всемирную поэтическую традицию.

Для меня очевидно, что Нобелевская премия Бродского — это сильный удар по его поэтике. Мне бы не хотелось вписаться в похожую ситуацию. Я сейчас сознательно отказываюсь от публикаций, потому что любое слово, которое в эти дни, годы начинает тиражироваться, подвергается смертельной опасности как вместилище смыслов, происходит какой-то процесс замещения самого смысла на знак, эмблему смысла. Мне бы хотелось существовать в контексте такой поэтики, которая бы „мерцала“ на грани

абсолютного непонимания и в то же время постоянной, мучительной наполненности смыслом, который невозможно извратить, переведя на язык массовой информации. Иными словами, поэтики невозможного, непереводаемого в разряд художественных ценностей, которые обозначаются как ценности на сегодняшний момент. Это задача довольно сложная, потому что оказывается, что массовая культура практически почти всеядна. Телекамера сотрет любой, самый интимный и сложный смысл и превратит его в бессмыслицу, переварит. Чтобы противостоять этому культурологическому пищеварительному процессу, современное поэтическое слово должно как бы „инкапсулироваться“ — исчезнуть для внешнего взгляда и открываться только через медитативный труд внимательного вчитывания. Здесь мне представляется очень важной посмертная судьба стихов Мандельштама. При всей, казалось бы, загробной предрасположенности к благорастворению в современном массовом сознании — поэт, жертва сталинских репрессий, акмеист, — его поэзия аристократична (а аристократизм сейчас — это хороший тон в советском обществе, это main stream в новой советской идеологии, и не случайно Набоков — один из самых влиятельных авторов, и Бродский воспринимается именно под знаком аристократизма, потому что вписан в истэблিশмент), при всем этом Осип Мандельштам остается поэтом, прописанным за пределами масс-культуры, неуловимым и неуловленным. Обидно, что у Бродского есть элементы, которые легко усваиваются массовой культурой. Когда, скажем, во вчерашнем фильме его стихи иллюстрируются поездом, идущим по мосту, они как бы переводятся на другой язык, на язык кино. Меня это настораживает, потому что они слишком легко переводятся на другой язык.

— Не позаимствована ли эта метафора из „Горбунова и Горчакова“? Помните „Песню в третьем лице“?

„Сказал“. „Сказал“. „Сказал“. „Сказал“. „Сказал“.

„Суть поезда“. „Все дальше, дальше рельсы“.

„И вот уже сказал почти вокзал“.

„Никто из них не хочет лечь на рельсы“. [О:189/П:113]

Я хотела бы задать вам вопрос как филологу. Что порождает энергию стихотворения? Только ли тропы, ритм и синтаксис или какие-то духовные и семантические качества?

— Это сложный вопрос. Попробую ответить. Для меня существен момент невидимой суггестии, которая внешне не проявляется. Стих возникает из суммы тоски и отрицания. Эта тоска может быть разных оттенков, это может быть радостная тоска, это может быть черная тоска, но это всегда тоска и отрицание того состояния, в котором я нахожусь сейчас, пре-бываю в каком-то бытовом, физическом смысле.

— Отрицание или преодоление?

— Может быть, и преодоление, но, если уж говорить точно, скорее отталкивание. Возникает некая мелодическая структура, не заполненная словами. Это даже не ритмика, а это просто мычание, мелодика, то, что иногда довольно сложно оформить метрически. Для меня сложно. И основным элементом этого ритма становится для меня дыхательный момент. Строфа складывается как некая дыхательная фигура. Как правило, я пишу

строфами, хотя сейчас немножко иначе. Я отказался от знаков препинания для большей свободы прочтения. И так, скажем, возникает, условно говоря, некое особое дыхание. Я начинаю писать с того момента, когда я знаю, что точно такого дыхания у меня не было, не было такой дыхательной фигуры. Затем появляются инструментированные отрывки слов, то есть какие-то группы согласных, гласных, еще не имеющих смысла. Слово развивается как бы само по себе, вегетативно, что ли. При этом я замечаю, что, чем больше свободы в инструментальном движении, тем жестче идет развитие смысла. Смысл обнаруживается только уже к концу работы над стихотворением. Иными словами, само движение смысла оказывается результатом музыкально-дыхательного движения. И я с удивлением обнаруживаю, что я написал нечто осмысленное. Это всегда очень интересно, потому что в принципе, если нет неожиданного замыкания всех элементов, бессмысленных, мычащих, если они не складываются в единый, нерасчленяемый кристалл смысла, в некое геометрико-семантическое целое, то стихотворение не получается, и я его оставляю, отбрасываю.

— *Значит ли это, что вас ведет не язык, а какая-то грутая, не лингвистическая гармония?*

— Язык тоже, но язык в каком смысле? Главным приемом, которым я пользуюсь, является не метафора, а полисема. Это вообще довольно редкий род поэзии, можно говорить, наверное, о поэзии а-метафорической. Метафора возникает за счет внутреннего столкновения различных уровней и значений одного слова с другим. Полисема — это учитывание значений одного слова во всем спектре его семантического поля. Если слово это „я“, то метафора строится как отношение „я“ — „ты“, а полисемия как отношение „я“ — „Я“. Этим типом коммуникации никто, как мне кажется, не занимался.

— *Ну, а Хлебников?*

— Да, Хлебников. У него все-таки другое. Скорее омонимия, прием ложной этимологии, игра псевдоомофонами, когда поэтическое обнаружение смысла строится на аналитическом расчленении слова, фразы и т.д. Но такой язык фрагментарен, разорван при видимой непрерывности. Это язык языческого культа, где степень символической свободы выше, чем, скажем, в христианстве, но где нет реального освобождения слова, как это происходит, когда оно, как бы осознавая свою греховную природу, оказывается в жестких условиях вертикальной игры внутри полисемии. Это, собственно говоря, лабораторные условия, в которых слову „трудно“ — невнятный синтаксис, архаическая лексика, доведение до абсурда. Но смысл слова раскрывается именно в этих жестких, необычных условиях, а не в речевых условиях обыденного бытования слова. А дальше слово распадается так же, как у Хлебникова, распадаются, соединяются, меняются местами согласные, то есть инструментовка, о которой я говорил, строится за счет движения этих элементов. И это движение идет уже само по себе, независимо от меня.

— *То есть вы ставите слово, как Бродский человека, в какие-то экстремальные экзистенциальные ситуации?*

— Да, абсолютно так: в экстремальные экзистенциальные ситуации. И слово переживает трагедию, умирает. Поэтому я могу допустить то, чего не может допустить Бродский, плохие строчки, плохие стихи. Для меня

это не важно, потому что они поглощаются контекстом воскресающего и воскрешающего слова. Наоборот даже, иногда я сознательно иду на это, допускаю высказывания на грани банала, на грани пошлости именно потому, что сейчас это наиболее острый и сильный прием.

— Этим пользуется и Бродский, хотя здесь я вижу у вас и схождения и расхождения. В то время, как вы делаете ударение на слове, Бродский печется обо всем языке, ибо для него, цитирую, „язык важнее, чем Бог, чем природа, важнее, чем что-либо ни было для нас как биологического вида“¹⁹. В какой мере вы разделяете подобную точку зрения на язык?

— Да, концепция языка Бродского где-то близка мне. Это еще одна причина, почему я занимаюсь его поэзией. Но для меня язык — это все-таки то, чем описывают молчание. Для меня центром является то, о чем я умалчиваю, о чем я не говорю.

— Очень знаменательная переключка с Олей Седаковой.

— У нас, как это ни странно, есть определенные сближения. Смысловые. И мне стихи Седаковой нравятся, несмотря на их слишком кокетливую артикуляцию и жесткую музыкально-рациональную основу. Она человек музыкально образованный и исходит из концептуально опробованных в музыкальном искусстве приемов. В принципе, наверное, отличие поэтов моего поколения от поэтов предшествующего поколения (Бродский находится на границе) это то, что мы писали о том, о чем писать нельзя. Причем писать нельзя не в политическом, не в этическом смысле, а нельзя писать, потому что об этом писать невозможно. Может быть, это были попытки некой словесной иконописи... Есть такой термин в православии — рай словесный. Что такое рай словесный? Это райское существование человека уже после смерти. И отличие вообще всей „тайной“ культуры, которая начала развиваться и сложилась в 70-е годы (это касается и живописи: художники тоже пытались изображать то, что в принципе нельзя изобразить), сам факт возникновения этой культуры, ее устремления, еще, я думаю, проявятся, и именно здесь будут созданы новые ценности, которые будут неразмываемы мутным потоком масс-медиа. А язык все-таки размываемая ценность. Язык — существо эволюционирующее и историческое. Но при всей преходящести языка поиск „вечных“ ценностей за счет слова, за счет выявления его ресурсов и возможностей, попытки обнаружить предел смысла, до которого мы доходим, — вот это для меня является самым главным.

— В какой мере ваша поэтика, ваша эстетика выводят вас на философский уровень? И к каким ведущим философским направлениям вы себя присоединяете?

— Когда-то меня буквально перевернуло знакомство с Бердяевым, не в человеческом смысле, а в поэтическом. В 1970 году я прочел его книжку „Смысл истории“, и мне стало ясно, как писать, хотя, казалось бы, там об этом вообще не было речи. Я не знаю, как бы сейчас относился к Бердяеву, я давно его не перечитывал. Мне продолжает быть близкой экзистенциальная философия, ее правое явление — Хайдеггер. То, что пишет Хайдеггер о поэзии, просто приводит меня в восхищение. Именно поэтому я хочу писать о стихах. В меньшей степени меня привлекает психоаналитическое направление, хотя я его учитываю, например, Лакановский ключ психоанализа слова. Экзистенциально-феноменологический подход для меня ключевой в поэзии.

— Как вы думаете, чьими философскими идеями питается поэзия Бродского?

— Для Бродского, думаю, важен Шестов и Киркегор. Думая о Бродском, я вспоминаю работу Киркегора об Аврааме.

— „Страх и трепет“.

— Да. Это основа движения, основа его пути. Любопытно, что для Бродского, как и вообще для большинства русских поэтов, психоанализа как будто не существует. А между тем, мне кажется, что какие-то возможности обнаружения надежды — социально-метафизической, экзистенциальной надежды для нас действительно лежат в сфере самопознания именно с этой точки зрения, потому что в России психоанализ приобретает религиозную окраску и дает совершенно новое измерение личности. И язык обретает совершенно новые обертоны. Я с этой точки зрения перечитывал недавно стихи Бродского, написанные после 1972 года. И меня поразило возникновение новых мотивов, свидетельствующих о том, что Бродский сразу же почувствовал эту психоаналитическую заостренность бытия европейского человека. Он попытался, скажем, в „Одиссее Телемаку“ [Ч:23/II:301] традиционные мифы прочесть в контексте фрейдовского ключа. Надо сказать, что это не удалось, и он ушел от этого.

— *То есть мифологическое начало перебороло психоаналитическое?*

— Да. И в этом, может быть, какая-то слабость его поэтики, на мой взгляд. Но в этом и секрет успеха, потому что он приобрел свой имидж. Вот эта вот мифологическая, античная лепка его поэзии, она сразу создала ему успех, особенно в Америке, сразу же поставила его в „металлическую“ ситуацию, в определенное место. Может быть, Бродский чувствует опасность психоанализа, поскольку он как бы по касательной обогнул самую болевую точку сегодняшней европейской культуры.

— *Но вы не учитываете, что Бродский сразу же после отъезда из России поселился в Америке, где психоанализ, будучи принадлежностью масс-культуры, сильно скомпрометирован.*

— Да, это так, но можно, видимо, было искать чего-то и помимо психоаналитических кушеток и примитивной символики. Сейчас речь идет, скорее, не об американском, а о французском психоанализе, который гораздо глубже. Для меня, например, как для филолога сейчас стоит задача прочтения русской литературы с ориентацией не на Фрейда, даже не на Юнга, а на пост-юнговское направление — Лакана, Дерриду, потому что они дают совершенно новые повороты, новые ключи, новые возможности. Интересно, что для Бродского вообще как будто их не существует.

— *Мне кажется, он питает легкую неприязнь к французской культуре, несмотря на то, что во Франции он бывает ежегодно. Так, он вообще игнорирует современную французскую поэзию.*

— Да, да, ему, конечно, ближе англосаксонская струя в поэзии. Но надо сказать, что психоаналитический способ описания, он, конечно, не комплиментарен для поэта, он для поэта опасен.

— *Это странно, потому что у поэта, по-моему, вообще четыре глаза, если не пять. Сама способность создавать тропы свидетельствует о том, что поэт видит связи в окружающем его мире одновременно на 360 градусов, замечает сходное в далековатом. Почему бы ему не иметь пятый глаз, чтобы время от времени заглядывать внутрь самого себя?*

— Этот глаз, видимо, и есть торможение какое-то. Это, видимо, действительно какая-то опасная для поэта сила. Рефлексия может быть и

социальной, и метафизической, но как только она касается вот этой внутренней сферы, она становится опасной. На самом деле, это является ключевым в христианской поэзии. Ведь в России никогда не было эротическо-метафизических текстов, как у Святой Терезы, допустим. Мы никогда не знали этой силы любви, которая сама себя бы анализировала. Вот это то, что сейчас, мне кажется, для нас было бы спасительно.

— Но ведь современная поэзия, в том числе и ваша, и Бродского, в значительной мере поэзия самоанализа в плане эстетики и поэтики. Похоже, что на глубинные уровни поэты спускаются реже.

— Да. И передо мной сейчас стоит именно такая задача. Оказывается, что это очень трудно. Наш поэтический язык в том виде, в каком он существует, не способен к таким описаниям. Может быть, я и пытался решить эту задачу темнотами, самой структурой полисем, когда какие-то эротические, подсознательные смыслы выходили наружу. Я делал это очень осторожно. Хотя в принципе это нужно делать смелее.

— Русский язык не готов к описанию эротики?

— Не готов на предельное обнаружение себя в индивидуальном плане. Вы знаете, это то же, что с перестройкой происходит: до какого-то момента саморефлексия идет, а дальше внутренний стоп. Момент этот касается вообще природы русской государственности, социальности. А в человеческом плане наш пуризм не позволяет нам идти дальше определенных моментов. Для поэта та поэтическая система, которую ты создал, обладает колоссальной силой инерционности. Ведь вообще это сила и слабость поэтического слова, в нем есть огромная инерция. Очень трудно изменить ее направление. Трудно, но можно, вероятно.

— Вы недавно сказали, что „новая поэзия“ могла претендовать на выражение высоких ценностей лишь при господстве официальной литературы. Кто же сейчас, кроме поэтов, выражает в России высокие ценности?

— Я думаю, что поэзия все-таки, видимо, и остается этой силой. Но сейчас, когда в России начинается кризис словесных искусств в целом, — он, видимо, на Западе шел уже давно, с послевоенного времени, — поэзия оказывается в сложной позиции. То, что о ней говорят, все выражается профаническим языком. То, что было сакральным, теряет личностное измерение, превращается в социальную пошлость. Для меня важно бытование текста, неспособного быть обращенным в факт социальной пошлости. В этом смысле пессимизм Бродского отчасти вызван легкостью, с которой любое высказывание при перемене контекста становится фактом зла. Мои наблюдения таковы: сейчас идет почти пустое поколение. Наиболее талантливые люди занимаются кино, видео, живописью, изобразительными искусствами. Это дает деньги, независимость, удовлетворяет честолюбие. Поэзия все более, как на Западе, становится репрезентативным видом искусства, которое государство должно поддерживать, чтобы она существовала, потому что это должно существовать.

— Но разве это не более здоровое состояние по сравнению с теми временами, когда из поэта делали героя и мученика, когда он становился объектом внимания тирана? Черчиллю никогда бы и в голову не пришло звонить Т.С.Элиоту и спрашивать его о том, действительно ли Уистан Оген мастер, потому что он, скажем, собирается эмигрировать в Америку.

— Потому что для Черчилля это было не существенно.

— Но разве это не нормальное состояние вещей? Разве не так и должно быть повсюду?

— В общем, да. Так и должно быть. С другой стороны, мне кажется, что русская культура включает в себя и понятие жертвы. Конечно, это ужасно, но ведь это не просто внешне поднимает престиж поэта. Опасность что-то сказать усиливает ответственность перед словом. Уж все, что угодно, не напишешь.

— Мы закончим наш разговор о вас, о Бродском и о русской поэзии вашими стихами, посвященными Бродскому. Они, кажется, написаны вскоре после его отъезда из России?

— Да, это стихотворение 1973 года с эпиграфом из Бродского.

ВСТРЕЧА

Теперь все чаще чувствую...

И.Б.

Все чаще встречаю на улицах (обознаюсь)
уехавших так далеко, что возможно
о них говорить, не скрывая неловкую грусть —
как мы говорим об умерших: и бережно, и осторожно.
Все чаще маячат похожие спины вдаль.
А если взглядеться, то сходством обдаст, как волною.
И страх тошнотворен при виде разверстой земли —
своих мертвецов отпускаешь, царство иное?
И море, и суша, добычу назад возвратив,
издохшими пятнами краски заляпали глобус,
чьи все полушарья для здешнего жителя — миф
о спуске Орфея за тенью в античную пропасть.
Куда же уводишь меня, привиденье, мелькнув
в апраксинодворской, кишасей людьми галерее,
где хищницы-птицы в лицо мне нацеленный клюв
и страха разлуки и страха свиданья острее.
Маячу в толпе, замирая... А рядом орет
и хлещет прохожих крылом аллегория власти.
Все чаще ловлю себя, что составляю народ,
уже нереальный — еще не рожденный... по счастью.
И падаю в шахту, пробитую в скалах, не сам
вослед за ушедшим — но центростремительной силой
толкаем узнать, каково ему, смертному, там,
у центра земли, за границей, точней, за могилой!

1973

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Виктор Кривулин, „Стихи“ („Ритм“: Париж, 1981) и „Стихи“ („Беседа“: Париж, 1987-1988, в двух томах).

² Переводы поэзии Кривулина на английский см. "Berkeley Fiction Review" (1985-86, P. 176-89); "Child of Europe" (Penguin: London, 1990, P. 219-23); "The Poetry of Perestroika" (Iron Press: London, 1991, P. 67).

³ Советско-американский телевизионный фильм о Бродском под названием "Joseph Brodsky: A Maddening Space" (Director/Writer Lawrence Pitkethly, Producer Sasha Alpert) был показан по 4-му каналу английского телевидения в серии программ "Soviet Spring" 16 января 1990 года.

⁴ Иосиф Бродский, „Настигнуть утраченное время“, интервью Джону Глэду („Время и Мы“, No. 97, 1987), С. 173. В России перепечатано в кн. Джона Глэда „Беседы в изгнании“ („Книжная палата“: М., 1991, С. 122-31).

⁵ Французский телефильм о Бродском "Joseph Brodsky. Poete russe — citoyen américain" был впервые показан в парижском Институте славяноведения 15 февраля 1989 года. Премьера фильма состоялась 6 марта 1989 года по 3-му каналу французского телевидения. Создатели фильма Victor Lauran и Christopher de Ponfilly. Виктор Кривулин написал на фильм рецензию „Русский поэт — американский гражданин на французском экране“ („Русская мысль“, 3 марта 1989, С. 13).

⁶ См. V. Polukhina, "The Myth of the Poet and the Poet of the Myth: Russian Poets on Brodsky", in "Russian Writers on Russian Writers", ed. by Faith Wigzell (Berg., Oxford, 1994, P. 139-59) и русскую версию: В. Полухина, „Миф поэта и поэт мифа“ („Литературное обозрение“, „Памяти Иосифа Бродского“, No. 3, 1996, С. 42-48). Там же составленная ею библиография „Русские поэты о Бродском“ (С. 48-52).

⁷ Виктор Кривулин, „Слово о нобелите Иосифа Бродского“ („Русская мысль“, 11 ноября 1988, „Литературное приложение“ No. 7, стр. II).

⁸ О „филологической школе“ см. примечание 18 к интервью с Анатолием Найманом в настоящем издании. О Михаиле Красильникове см. также примечание 12 к интервью с Евгением Рейном в настоящем издании.

⁹ Ю. М. Лотман, „Структура художественного текста“ (Brown University Press: Providence, Rhode Island, 1971), P. 298-300.

¹⁰ См. Виктор Кривулин, „У истоков независимой культуры“ („Звезда“, No. 1, 1990, С. 184-88) и его же предисловие к публикации стихов Красовицкого в „Октябре“: „На пороге двойного бытия“ (No. 4, 1991, С. 136). См. также примечание 19 к интервью с Анатолием Найманом в настоящем издании.

¹¹ Иосиф Бродский, „Предисловие“, в кн. Ирина Ратушинская, „Стихи“ (Hermitage: Ann Arbor, 1984), С. 7-8.

¹² Многочасовой разговор с Геннадием Айги о русской поэзии состоялся 18 ноября 1989 года в Глазго во время фестиваля "Soviet Arts in Glasgow 1989".

¹³ Марина Цветаева, „Собрание сочинений в семи томах“ („Эллис Лак“: М., т. 1, 1994, С. 178).

¹⁴ Сходное наблюдение см. в статье М. Ю. Лотман, Ю. М. Лотман, „Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского 'Урания')“, в кн. Ю. М. Лотман, „Избранные статьи“, том 3 („Александра“: Таллинн, 1993), С. 294-307.

¹⁵ Валентина Полухина и Юле Пярли, „Словарь тропов Бродского (на материале сборника 'Часть речи')“ (Издательство Тартуского университета, 1995).

¹⁶ Анна Ахматова, „После всего“. Сост. Р. Д. Тименчик (МПИ: М., 1989, С. 145).

¹⁷ Иосиф Бродский, „Послесловие“ к сборнику Кублановского: „С последним солнцем“ (Le Presse Libre: Paris, 1983), С. 364. В России перепечатано: И. Бродский, „Памяти Константина Батюшкова“ (альманах „Поэзия“, No. 56, 1990, С. 201-203).

¹⁸ Леонид Аронзон погиб на охоте в 1970 году. При жизни опубликовал несколько детских стихотворений. На Западе стихи печатались в альманахе „Аполлон-77“ (С. 118-21); журналах „Время и Мы“ (No. 5, 1976, С. 95-99); „Гнозис“ (с параллельными английскими переводами Richard McKane: NoNo. II, 1978, С. 163-68; V-VI, 1979, С. 154-61; IX, 1990, 125-27; X, 1991, С. 101-12; „Антология Гнозиса“, Vol. 2, С. 31-38); "Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry" (Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1983; Vol. 4A, P. 73-131). В 1985 году в Иерусалиме вышла книга „Избранное: Стихи“. В 1990 году в издательстве Ленинградского комитета литераторов вышла подготовленная друзьями поэта книга „Стихотворения“. Помимо этого в России стихи публиковались в „Вестнике новой литературы“ (No. 3, 1991, С. 192-213) и петербургской газете „Литератор“. В 1994 году Ассоциация „Камера хранения“ (СПб.) выпустила „Избранное“ Аронзона, составленное Еленой Шварц.

¹⁹ Иосиф Бродский, „Европейский воздух над Россией“, интервью Анни Эпельбуан („Странник“, No. 1, 1991), С. 39.



Юрий Михайлович Кублановский родился 30 апреля 1947 года, в Рыбинске. Поэт, эссеист, религиозный деятель. Окончил искусствоведческое отделение истфака МГУ (1970). Принадлежал к СМОГУ — „Самому молодому обществу гениев“ (1964). Работал экскурсоводом на Соловках, в Кирилло-Белозерском монастыре, в музее им. Тютчева в Мураново. После публикации в „Русской мысли“ письма „Ко всем нам“, посвященного двухлетию высылки Солженицына (1976), служил сторожем, истопником при московских храмах, так как нигде не мог найти работу по специальности. В официальной советской прессе были опубликованы только два стихотворения: в „Дне поэзии“ (1970) и в газете „Ленинские горы“ (1977), зато русское зарубежье охотно его печатало, особенно „Вестник РХД“ и „Континент“; 8 стихотворений появилось в альманахе „МетрОполь“ (1979). В изданный „Ардисом“ первый сборник „Избранное“ (Ann Arbor, 1981), составленный Бродским, вошли стихи 1967-79 годов. В 1982 году Кублановского вынудили эмигрировать. Он поселился в Париже, где в 1983-м выпустил сборник „С последним солнцем“, к которому Бродский написал послесловие¹. За ним последовала книга стихов „Отгиск“². Некоторое время входил в состав редакции газеты „Русская мысль“, потом переехал в Германию, в Мюнхен, сотрудничал на радиостанции „Свобода“, издал четвертую книгу стихов „Затмение“ (Paris, 1989).

По мнению Бродского, Кублановский продолжает ветвь русского сентиментализма, в частности, Батюшкова, найдя себе место в русском поэтическом алфавите между Клюевым и Кюхельбекером, „совместив лирику с дидактикой“: „Это поэт, способный говорить о государственной истории как лирик и о личном смятении тоном гражданина“³. Россия и ее трагическая история — магистральная тема всех сборников Кублановского, а ее духовное возрождение — главная его озабоченность. Его стихи наполнены напряженной духовностью, но свободны от религиозного нарциссизма. Для них характерна „новизна в каноне“, тонкие ритмические вариации и барочное богатство деталей. В 1991 году поэт вернулся в Россию, где издал книги „Возвращение“ (М., 1990), „Чужбинное“ (М., 1993), том избранного „Число“ (М., 1994). В 1994 году „Пушкинский фонд“ издал сборник Кублановского „Памяти Петрограда“.