ИОСИФ БРОДСКИЙ

БОЛЬШАЯ КНИГА ИНТЕРВЬЮ

ЗАХАРОВ • МОСКВА • 2000

УДК 882-94
ББК 84Р
Б 88

Составление и фотографии Валентины Полухиной.
Большая часть публикуется впервые.

ISBN 5-8159-0081-8

От составителя и издателя

Выбрать из 153 интервью самые интересные, самые содержательные, избежав повторений, оказалось весьма непросто. Повторы смущали и самого Бродского, но он их воспринимал как неизбежность жанра интервью. Однако нам представляется, что для читателя повторы представляют немалую ценность, ибо подчеркивают круг идей, которые не оставляли Бродского в покое в течение всей его жизни. Кроме того, чтобы исключить повторы, пришлось бы подвергнуть некоторые интервью своего рода цензуре, что в высшей степени неэтично: все собеседники Бродского вправе рассчитывать, что при перепечатке их интервью не будут изменены. Поэтому мы старались оставить все, как в оригинале, включая названия интервью, под которыми они были первоначально опубликованы. Но до крайностей этот принцип не доведен: некоторые названия изменены, а сами тексты отредактированы издателем с учетом норм орфографии и пунктуации, принятых в РФ. Исправлен также ряд стилистических и фактических ошибок, вкравшихся в прежние публикации. Впрочем, к чрезмерной унификации текстов мы тоже не стремились и старались сохранить в книге все индивидуальные особенности — и Бродского, и его собеседников, и переводчиков.

В этот сборник не включено ни одно из интервью Соломона Волкова, поскольку все они изданы отдельной книгой по-русски и в Америке, и в России. С другой стороны, многие интервью печатаются в этой книге впервые, причем не только впервые по-русски, но и вообще впервые в мире.

Полную информацию о публикации каждого интервью читатель найдет в приложенной библиографии. Все интервью расположены в хронологическом порядке встреч с поэтом.

Выражаем благодарность всем журналам, газетам и авторам интервью, давшим согласие на включение их бесед с Бродским в наш сборник, рассчитываем на снисхождение к невольным ошибкам и просим присылать свои замечания, которые будут с благодарностью учтены в последующих изданиях этой книги.

Валентина Полухина,
профессор русской литературы,
Килский университет, Англия.

Игорь Захаров,
издатель,
Москва

Я НИКОГО НЕ ПРЕДСТАВЛЯЮ, КРОМЕ САМОГО СЕБЯ

Майкл Скаммел

Журнал «Index on Censorship», №3/4, осень—зима 1972 года

— *Иосиф, когда вы начали писать стихи?*

— Когда мне было восемнадцать.

— *Вы когда-нибудь публиковались в Советском Союзе?*

— Да, когда мне было двадцать шесть, два моих стихотворения были напечатаны в литературном альманахе «Молодой Ленинград». Это было в 1966 году.

— *А сколько еще ваших стихотворений было напечатано в Советском Союзе после этого?*

— Два.

— *Когда вы ясно осознали, что ваши стихотворения вообще не собираются печатать в Советском Союзе, и как осознание этого повлияло на вас?*

— Должен сказать, что на самом деле это никогда не было для меня окончательно ясно. Я всегда считал, что в один прекрасный день они будут опубликованы, так что то, о чем вы спрашиваете, никак на меня не влияло, по крайней мере в последние десять лет.

— *Как вы думаете, почему ваши стихотворения не печатались, когда вы жили в Советском Союзе?*

— Трудно сказать. Может быть, оттого, что сначала они были чересчур агрессивны, а потом мое имя стало своеобразным табу, запретной темой.

— *В каком смысле табу?*

— Ну, я был из тех, кто был в заключении и так далее и тому подобное.

— *Как вы думаете, почему они осудили вас?*

— Я на самом деле не знаю. Во всяком случае, если позволительно так сказать, то типично западный подход к

проблеме следующий: любое явление должно иметь объяснение и любой феномен должен иметь что-то, стоящее за ним. Все это чересчур сложно. Что-то, возможно, и имеет свои причины. Что касается того, почему они посадили меня, то все, что я могу, — это повторить пункты моего обвинительного акта. Мое собственное понимание, наверное, не удовлетворит вас, но оно довольно простое.

Человек, который внутри себя начинает создавать свой собственный, независимый, мир, рано или поздно становится для общества инородным телом, становится объектом для всевозможного рода давления, сжатия и отторжения.

— *Как вы думаете, почему они так быстро вас освободили?*

— Не знаю, честно, не знаю. Так же как не имею понятия, почему меня посадили. Вообще-то подобные вопросы ставят меня в тупик, все дело в том, что я всегда старался быть — и был — совершенно отдельным частным человеком. Я полагаю, моя жизнь каким-то образом приобрела постороннюю политическую окраску. Я думаю, в определенном смысле это было сделано для того, чтобы лишить меня моей аудитории. Боюсь, это лучший ответ, который у меня есть.

— *Как на вашу работу повлияли суд и заключение?*

— Вы знаете, я думаю, это даже пошло мне на пользу, потому что те два года, которые я провел в деревне, — самое лучшее, по-моему, время моей жизни. Я работал тогда больше, чем когда бы то ни было. Днем мне приходилось выполнять физическую работу, но поскольку это был труд в сельском хозяйстве, а не работа на заводе, существовало много периодов отдыха, когда делать нам было нечего.

— *Вы вышли из заключения в 1965 году. Вернулись ли вы к прежней частной жизни?*

— Э нет. Я работал как переводчик. Я профессиональный переводчик и был членом группы переводчиков в ленинградском Союзе писателей. Этим я и зарабатывал себе на жизнь.

— *Именно в то время ваша поэзия начала распространяться через самиздат?*

— Вообще-то да, хотя самиздат — это весьма условное понятие. Если под самиздатом вы подразумеваете передачу рукописей из рук в руки и систематическое их перепеча-

тывание, то должен сказать, что мои стихи начали распространяться еще до того, как появился сам самиздат. Кто-то, кому нравились мои стихи, просто переписывал их, давал кому-нибудь почитать, а кто-то еще потом брал у него. Самиздат же появился всего пять или шесть лет назад.

— *А как же студенческие самиздатовские журналы, такие, как «Феникс» и «Синтаксис». Они ведь печатали ваши стихи, не так ли?*

— Ну и да и нет. Довольно преувеличенно называть их журналами. «Синтаксис» существовал только в ста копиях или того меньше. В те времена трудно было найти людей для этой работы. В любом случае, по-моему, «Феникс» не печатал меня. «Синтаксис» — да, я очень хорошо это помню.

— *Вас осудили в 1964 году, и вы были одним из первых в Советском Союзе, кто был осужден именно как писатель. За вами следовали Синявский и Даниэль. Потом возникли сложности у Пастернака и Солженицына. Но, в отличие от них, вы никогда не были в прямой оппозиции и никогда публично, насколько мне известно, не критиковали власти, литературные или иные, в том смысле, как это делал, скажем, Пастернак. Как вы относитесь к людям, которые занимают подобную позицию, и почему вы сами никогда так не поступали?*

— Ну, это все это очень просто. Дело в том, что когда человек всерьез посвящает себя какому-нибудь виду деятельности, в моем случае «изящной словесности», он и без того сталкивается с массой проблем и сложностей, вытекающих из самой сути этой деятельности, — например, сомнения, страхи, беспокойство, — и это само по себе сильно действует на мозги. И опять же, должен сказать, что любой вид гражданской активности мне просто скучен до смерти. Когда ты просто размышляешь над политическими вопросами и сам до чего-нибудь додумываешься, это весьма интересно, привлекательно, возбуждающе, все это прекрасно. Но когда все эти размышления приводят к своему логическому выводу, то есть к необходимости каких-то действий, сразу же возникает чувство ужасного разочарования, и все это становится так скучно.

— *Думаете ли вы, что в позиции Солженицына против власти и литературного начальства есть какое-либо позитивное начало, или вы рассматриваете это как отвлечение от истинно писательского труда?*

— Чтобы ответить на этот вопрос, мне, конечно, придется взглянуть на это с точки зрения самого Солженицына, чего я не могу и не намерен делать. На мой взгляд, было бы лучше, если бы он просто сосредоточился на своем писательском труде, вместо того чтобы тратить столько времени на всякую прочую деятельность. С другой стороны, похоже, что это как-то положительно влияет и на него, и на общую ситуацию. Но мне все-таки кажется, что чем сильнее писатель сосредоточивается на своей собственной работе, чем глубже в нее погружается, тем большего он достигает с точки зрения литературы, эстетики и, конечно, политики.

— Да, но разве это возможно? Каково ваше отношение к таким писателям, как Окуджава, Виктор Некрасов, Войнович и Максимов, которые начинали, не выражая какой-либо открытой оппозиции, но, вовлеченные в нее или своим творчеством, или, скорее, отношением властей к их творчеству, вынуждены были занять более крайние позиции. Возможно ли вообще в Советском Союзе быть просто писателем и не быть вовлеченным в подобную ситуацию?

— Думаю, что возможно, хотя действительно обстоятельства более или менее вовлекают нас в подобную ситуацию, и это крайне прискорбно. Когда сталкиваешься с идиотом и говоришь ему: «Ты идиот», — конечно, это занятно, но не больше.

— Да, конечно, но давайте воспользуемся примером Войновича и Максимова. Оба они писали романы и хотели печататься в Советском Союзе, но в публикации им было отказано. Никто не знает, каким образом эти романы оказались на Западе, но они оказались там, а затем были попытки осуществить на этих писателей давление с тем, чтобы они сами осудили свои публикации. С одной стороны, они не хотели вступать в открытую конфронтацию с властями, а с другой — не желали делать никаких заявлений, которые были бы лукавством и ложью. Вы не находите это довольно трудной для писателя ситуацией?

— Да, ситуация поганая, но если имеешь смелость писать что-то, то имей храбрость и отстаивать.

— Вы можете оказаться в такой ситуации помимо собственной воли.

— Да, можно оказаться в подобной ситуации без малейшего намерения или желания. Все это довольно отвра-

тительно, поскольку писатель оказывается в своеобразной ловушке: у него свои планы на жизнь, свое представление о ней, свое происхождение и воспитание, своя точка зрения, свои идеи — все, что побудило его стать писателем. Однако ситуация развивалась таким образом, что он вынужден заниматься совершенно другими делами. Это глупо и унизительно. По-моему, это полная бессмыслица, когда писателя вынуждают становиться политическим активистом.

— По телеканалу Би-би-си вы сказали, что Запад ничем не может помочь советским писателям. Что вы имели в виду?

— На этот счет у меня есть несколько соображений. Прежде всего, никто не может помочь писателю писать, да? Вы не можете помочь ему жить, помочь ему умереть и так далее. Человек должен все делать для себя сам. Каждый, естественно, это и делает. Сверх того, литературная работа, как и всякая работа в области искусства, очень индивидуальна и требует уединения. Вы здесь ничем помочь не можете. Все, что вы можете, это помогать людям публиковаться, но я не уверен, что и это очень полезно. По-моему, это просто дает приятные ощущения, ощущение небезнадежности: тебя бросает вверх-вниз, но ты все же существуешь и еще не погиб. Человеку, живущему в довольно трудных условиях, это приносит определенное психологическое облегчение. Но тут опять возникают проблемы: в каком-то смысле любые формы комфорта — это эскапизм.

— Не кажется ли вам, что публикация стихотворения и знание того, что у вас есть публика, — само по себе немалая помощь. Например, ваши стихи здесь, на Западе, впервые были прочитаны специалистами по русской литературе, студентами, затем были переведены на другие языки. Неужели это не повлияло на ваше творчество в Советском Союзе?

— По-моему, никак не повлияло. Я писал стихи точно так же, как и раньше. В то время их читало всего несколько человек и никто их не переводил, хотя, конечно, они были не так уж и хороши, это я только сейчас понимаю. Но ведь мы не говорим о том, хорошие это стихи или плохие, а о том, что с ними происходит после того, как они написаны. Для меня больше всего интересен сам процесс писания. На это ничто не влияло. Более того, я сам старался отстраниться от всего, что могло бы как-то повлиять. Я очень хорошо помню свои ощущения от моей первой книги,

вышедшей по-русски в Нью-Йорке. У меня было ощущение какой-то смехотворности произошедшего. До меня никак не доходило, что же произошло и что это за книга.

— *Разве не помогла вам та книга в утверждении своей независимости? Разве иначе не могли вас вновь привлечь к суду за тунеядство?*

— Очень трудно составить мнение о том, чего не произошло. В каком-то смысле, может, и помогло, но, должен признаться, сильно сомневаюсь. Видите ли, я никого не представляю, не выступаю за кого-то или за что-то, кроме себя самого.

— *А вы не думаете, что ваша репутация и известность помогли вам приехать на Запад?*

— Конечно, это сыграло свою роль и повлияло на ситуацию в целом, но на самом деле этот вопрос можно было бы видоизменить: а хорошо ли, что я уехал на Запад? Если да, то слово «помогли» справедливо. Если нет, то нам придется сформулировать эту мысль совершенно по-иному.

Перевод Павла Каминского

КАРТА СТИХОТВОРЕНИЯ ПОЭТА

Джордж Клайн
Журнал «Vogue», сентябрь 1973 года

Здесь печатается оригинальный текст интервью с пленки, расшифрованной профессором Клайном после беседы с И. Бродским 12 июня 1973 года в Нью-Йорке. (Добавим в скобках, что в том же году был издан том избранных стихотворений Бродского в переводе Дж. Клайна.)

— Иосиф, насколько я помню, библейская тематика в вашей поэзии появилась впервые в поэме «Исаак и Авраам» и до некоторой степени в поэме «Большая элегия Джону Донну» того же года. Верно ли это? И если так, почему именно тогда, а не раньше и не позже?

— Ну, в общем, всерьез это произошло именно тогда, но у меня такое впечатление, что я писал стихи, так сказать, с этими мотивами и раньше. Почему именно тогда? По одной простой причине: тогда впервые в жизни я прочел Библию. Помню, что я написал «Исаака и Авраама» буквально через несколько дней после того, как прочел Книгу Бытия.

— «Сретенье» является, кажется, единственным вашим стихотворением, посвященным целиком библейской теме. Прав ли я, интерпретируя это стихотворение, и в особенности, образ святого Симеона, как переходный момент между Ветхим и Новым Заветом?

— Совершенно верно. Я бы не стал писать стихов о Новом Завете. Но то была первая христианская смерть.

— В этом стихотворении он, то есть Симеон, «шел, уменьшаясь в значеньи и в теле». Это в том смысле, что он был ветхозаветной фигурой?

— В общем, да.

— То есть значение Ветхого Завета уменьшается?

— Здесь, конечно, есть второй, буквальный, смысл. Он дается через физическое уменьшение с точки зрения двух женщин — Марии и Анны. Это абсолютно новозаветные дамы.

— *А как определяется роль Младенца во всем этом?*

— Это все, по-моему, вполне понятно. Там написано, что Младенец, то есть образ Христа, освещает то, что было сокрыто в темноте, в небытии.

— *Да, но это всего лишь Дитя, «Он ни о чем / не ведал еще и посапывал сонно».*

— Да, но уже Дитя действует как источник света.

— *Вы сказали, что смерть Старца — первая в истории человечества христианская смерть? То есть Симеон умирает не то что радостно, но в ясном и смиренном сознании того, что он делает.*

— Да, совершенно верно. Симеон был практически первым человеком, который понес образ Христа в этот мир.

— *И конечно, ясно, что он хотя и старик, но полон жизненных сил; он умирает не потому, что устал.*

— В общем, да. Ему надоело жить, это понятно. И это было наказание за то, что он долго жил. В данном случае я не думаю, что я упростил.

— *Ваши образы человеческой смерти, человеческого умирания — они, на мой взгляд, своеобразные, меткие и сильные: «он вел по пространству, лишенному тверди» или «он слышал, что время утратило звук». Последний образ предвосхищает дефиницию старения из нового стихотворения «1972 год»: «старение есть отрастанье органа / слуха, рассчитанного на молчанье».*

— Да, это есть.

— *«Молчание» в смысле вечность, вне «шума времени»?*

— Да, это и «В теле все больше смертного. / То есть ненужного жизни».

— *По-моему, интересен и очень оригинален вопрос о связи речи, молчания, тишины и жизни, смерти и т. д.*

— Да, старея, тело наполняется молчанием, органы и их функции становятся ненужными для жизни тела.

— *Кажется, вы подчеркиваете здесь одну из центральных идей поэмы «Горбунов и Горчаков»: «Жизнь — только разговор перед лицом / молчанья».*

— Очень приятно, Джордж, что вы эту связь заметили, потому что она действительно существует.

— *И еще одна связь между словом и птицей: эхо слов Симеона «кружилось... / над их головами, слегка шелестя / под сводами храма, как некая птица». Те же ассоциации в поэме «Большая элегия Джону Донну» и в «Einem alten Architekten in Rom».*

— Да, это есть, но мне кажется, что в «Сретенье» это куда удачнее. В «Сретенье» это прежде всего очень просто. Там большие смысловые нагрузки, потому что слова, которые были произнесены тогда впервые, стали словами молитвы. То есть они уже никогда не спустились назад, они шли только наверх.

— *Ко всем людям, наверх по лестнице истории?*

— По лестнице истории, и просто они, эти слова, были адресованы впоследствии Богу. Они перестали быть бытовой речью. То, что человек говорит в один из моментов своей жизни, потом становится молитвой на устах у всех. Вот это потрясающий момент.

— *Некоторые частные вопросы. Один из них, может быть, особенно пристрастный — об отсутствии фигуры святого Иосифа.*

— Я просто не мог всерьез писать стихотворение, в котором герой был бы моим тезкой.

— *Ну, конечно, он там не играет особенной роли, хотя на иконах...*

— На иконах, да. У меня было довольно сильное сомнение, потому что у меня вообще есть идея издать антологию русской поэзии, посвященной библейским сюжетам, включив некоторые стихи Пастернака, например, и проиллюстрировать их русскими иконами. И я понял, что не смогу включить свое стихотворение в антологию.

— *Придется писать специальную икону. Еще один частный вопрос о роли и значении вот этих двух женщин — Марии и Анны, молодой и очень старой.*

— Мне довольно трудно что-то о них сказать. В этом стихотворении главное происходит между Младенцем и Стариком, то есть между концом и началом жизни. Что касается женщин, у меня такое впечатление, что они не очень понимают, что происходит.

— *Они более частные люди?*

— Да, как вообще все женские образы в Новом Завете. Они куда более частные, менее универсальные, чем женские образы в Ветхом Завете.

— *Но можно сказать, что Анна — ветхозаветная фигура.*

— В общем, скорее, да.

— *Потому что она там постоянно.*

— Это такая Eleanor Rigby. Знаете эту песню Beatles, 'Eleanor Rigby'?

— *Нет.*

— [*Поет.*] «Eleanor Ribgy picks up the rice / in a church where a wedding has been... / Waits at the window...».

— *И последний вопрос. «И странно им было». «Странно», потому что возникающий мир Нового Завета должен казаться странным именно людям Ветхого Завета?*

— В общем, да. Но при этом есть еще один элемент. Дело в том, что это стихотворение написано чисто технически очень традиционно, и вместе с тем в эту традиционность вкраплен некоторый элемент абсурда. Речь идет о грамматических повторениях. И это сделано потому, что Новый Завет отличается от Ветхого Завета именно таким же образом. То есть некоторые стихи Нового Завета, они звучат таким немножко абсурдистским рефреном к Ветхому.

— *То есть там главное — повторение?*

— Да. Это главное — повторение и использование того, когда одно и то же слово приобретает другой смысл, когда оно вдруг становится большим, чем оно есть. Подобная же история была проделана Фростом в «West Running Brook», когда он говорит о «source» — вот источник этого потока. И вы вдруг начинаете понимать, что это слово «source», источник, значит гораздо больше, чем слово «source». Оно значит все что угодно. Оно значит даже больше, чем слово «Бог» в том стихотворении. Это абсолютно трансцендентальное слово. Вот что поэт делает.

В СОЛЖЕНИЦЫНЕ РОССИЯ ОБРЕЛА СВОЕГО ГОМЕРА

Джаил Хэнлон

Журнал «The Iowa Review», № 4, 1978 год

— *Вам нравится читать свои стихи на английском?*

— Нет, не думаю, нет. Ну, я делаю это время от времени. Больше для развлечения. В данном случае — с иной целью, но в основном для развлечения.

— *Можно вас попросить вспомнить что-нибудь об Ахматовой? Как она выглядела?*

— Жестоко такое просить. Об этом можно много говорить. Она была широко известна... Что я могу сказать? Ну хорошо, если коротко, в двух словах... не знаю... Ладно, она была невероятно высока... [*Смех.*] Мой рост — метр семьдесят восемь или что-то около этого, по российским меркам, вполне достаточно. Ну так вот, я никогда не испытывал никаких комплексов относительно собственного роста, кроме случаев, когда я находился рядом с ней, потому что она была невероятно высока. Когда я смотрел на нее, то понимал, почему время от времени Россией управляли императрицы. Она выглядела, если хотите, как императрица. Учтите — она была в летах, в то время ей было семьдесят. Она была чрезвычайно остроумна. Еще один момент. Каждый, кому посчастливилось общаться с ней, поражался ее невероятной способности вынести все то, что на нее обрушилось. Речь идет не о христианских нравоучениях. Знакомство с нею и с историей ее жизни само по себе могло уже дать определенные представления о христианстве. Что еще можно рассказать о ней? Мы с ней не разговаривали много о поэзии. Нет, мы, конечно, говорили, но больше всего мы говорили о чем-нибудь полностью отвлеченном. Она часто говаривала, что метафизика и сплетни — единственно интересные для нее темы. [*Смех.*] В этом

она была достаточно схожа с французским философом Чораном. Что еще? Нет, это невозможно рассказать за две минуты.

— *Она когда-нибудь говорила — сплетничая или метафизически — о Мандельштаме?*

— Конечно.

— *А как именно?*

— Она любила говорить, что Надежда, его жена, несомненно самая счастливая из всех литературных вдов. [*Смех.*] Потому что неисчислимое множество очень хороших людей, писателей и поэтов, было уничтожено, ко многим из них пришло потом признание. В случае же с Мандельштамом — это было не просто признание, это была всемирная слава... Мы говорили о многих вещах. Говорили о его творческих корнях... откуда выросли его стихи. Ахматова придерживалась мнения, что главным образом из Пушкина. Что еще? Я никогда не слышал от нее сравнения Мандельштама с нею самой. Она всегда тонко чувствовала место этого человека в поэзии. Она была очень смиренна. Она говорила: «По сравнению с ним и с Цветаевой я всего лишь мелкая корова. Я корова» — вот так она говорила.

— *Кого вы читаете по-русски? Я не очень силен в русском и хотел бы знать, с кого начинать.*

— Хорошо, если вы имеете в виду двадцатый век, я дам список поэтов. Ахматова. Мандельштам. Цветаева. Она, по-моему, величайшая. Величайшим поэтом двадцатого века была женщина! Я назвал Пастернака? Нет? Пастернак, это очевидно. Клюев. Ходасевич. Заболоцкий. Так, достаточно, знакомство с этими поэтами и так займет много времени. Что касается прозы, это немного сложнее. Существует мнение, что русская литература и сейчас так же велика, как в девятнадцатом веке. Это своего рода инерция... Мы очень часто желаемое выдаем за действительное...

Андрей Платонов — величайший из них. Он был очень интересным человеком. Переводить его на английский достаточно трудно, хотя переводы и существуют. Когда вы читаете его текст на английском, надо постоянно соотносить его с собственным воображением. То, что вы видите в тексте, — это, может, только одна десятая из того, что там есть на самом деле. Синтаксис он использовал очень характерный, специфический. Он вел предложение к своеобразному логическому тупику. Всегда. Следовательно, для

того, чтобы понять, о чем он говорит, надо начинать с конца, с этого самого логического тупика, анализируя затем, что же к нему привело. И вы поймете, что это грамматика настоящего русского языка. И если взглянете на прочитанное отстраненным взглядом, то это напомнит вам вид супермаркета, где все вывернуто наизнанку. Не всегда, он никогда не делал этого для игры. Это результат некоего философического безумства. Не эстетического, а именно философического, а это огромная разница.

Так, еще кто-нибудь? Я бы не сказал, что были писатели, равные Платонову. После него был значительный интервал... Есть очень хорошие писатели, но я полагаю, что лучшая русская проза двадцатого века была создана исключительно поэтами. Мандельштамом и Цветаевой. Маленький дневник, изданный на английском, «Охранная грамота», Пастернака, «Доктор Живаго» — это несколько другое... Это такая книга, да? [*Смех.*] Да, он был одним из величайших поэтов, но об этом трудно говорить, потому что вокруг подобных людей создана такая атмосфера восхищения... В подобных высотах уже нет иерархии.

— *Это правда, что русские люди и слушают и уважают своих поэтов более, чем люди в других странах?*

— Я бы так не сказал.

— *А насчет правительства? Почему они так боятся? И боятся ли?*

— В централизованном государстве власть пытается охватить все стороны жизни, и больше всего то, что имеет отношение к печатной продукции. Государство имеет свой язык, жаргон, или слэнг, на котором оно изъясняется. Для того чтобы продать себя, не в буквальном смысле продать, а быть известным читателям, писатель должен пытаться писать своим языком, и это сразу переводит его в категорию неблагонадежных, да?

Есть кое-что еще более интересное. Двойственное значение цензуры. Она, цензура, чудовищна, ужасна, все это правда. Она всеобъемлюща, если хотите, но, по крайней мере для писателя, часто приносит и пользу. Цензура превращает весь народ в читателей, создает некое стилистическое плато, да? [*Смеется.*] На котором если вы пытаетесь создавать что-нибудь свое, то сразу становитесь очень известным. Кроме того, цензура способствует совершенствованию метафорической речи. Метафорических оборо-

тов. Потому что, когда не разрешается сказать «тиран», можно сказать «этот человек» [*смеется*], и это придает определению некое ускорение, метафорическое ускорение, если хотите.

Почему они боятся? Да они не боятся, они просто глупы. [*Смеется.*] Нет, нет. Я понимаю, что это может быть смешным, но на самом деле это совсем не смешно, потому что глупцы обычно очень подлые и низкие люди.

— *Какие именно доказательства они предъявляли, когда на суде обвиняли вас в том, что вы не являетесь поэтом?*

— Там все было наоборот, потому что в наших судах это вы должны доказать, что вы такой или не такой. В советских судах не существует принципа презумпции невиновности. В чем бы вас ни обвиняли, это вы должны доказывать, что не виновны. Они-то как раз и не должны доказывать вашу вину, в чем бы она ни была, поэт вы или не поэт. Вот я и не смог доказать, что я поэт. А они — что не поэт. И потом, это было очень давно. Это было... пятнадцать лет назад.

— *Не хотели бы вы вернуться и снова жить в России?*

— Хотел бы. Правда, очень хотел бы. Теперь это немножечко сложновато, я уже пять лет живу здесь, и, боюсь, я несколько изменился... хорошо, не боюсь... несколько, если хотите, избаловался или что-то вроде этого. [*Смеется.*]

Я бы вернулся туда при одном условии. Думаю, что я имею право требовать выполнения этого условия. Условием я ставлю опубликование всех моих работ. Тогда я бы вернулся и жил там прежней жизнью. Если б что-либо подобное произошло... если б я вернулся... я бы привнес некоторые изменения в это поэтическое дело.

— *Как вы думаете, это возможно?*

— Не думаю. Я не вижу такой возможности.

— *Как изменило вас участие во внутренней жизни Мичиганского университета? Ведь в России вы не были связаны с высшими учебными заведениями?*

— Нет. Но когда я говорил, что изменился, я не имел в виду Мичиганский университет, да и вообще Америку. Я имел в виду то, что я постарел, стал более требовательным, менее склонным к компромиссам, хотя, может, в компромиссах уже нет необходимости. Нет, университет не изменил меня. Мне нравится преподавать. И всегда, кажется, есть пара людей в аудитории, которые подтвердят, что я не лгу.

— Я с интересом обнаружил, что вы пишете не только о России. Вы пишете о том, что вас окружает сейчас. Когда- нибудь вы ловили себя на том, что вам не хватает русских слов для описания, скажем, растений или деревьев, для описания каких-нибудь красивых мест?

— Хороший вопрос. Нет, никогда. Я боялся, что это может произойти, и этот страх всегда рядом. Но пока подобного со мной не случалось. Это что-то типа внутреннего страха, когда ищешь нужную рифму, не находишь и тогда задумываешься: «Что это, или я забываю язык, или для этого слова просто нет рифмы?» Затем начинаешь думать, что для беспокойства нет никакого повода, что надо оставаться нормальным и здравомыслящим. Но потом спрашиваешь себя: «А зачем?» Если ты действительно начинаешь забывать язык, то зачем... просто быть здравомыслящим?

Да, об этом стоит подумать. Занимаешься ты этим только для того, чтобы доказать самому себе, что все еще можешь писать, — или пишешь потому, что не можешь не писать? Иными словами, подобные вопросы, с которыми писатель сталкивается в работе, носят какой-то преувеличенный характер, какой-то угрожающий смысл. Это какой-то конфликт между безумием и психическим здоровьем. Хотя кто-то может и без этого...

— Каково ваше мнение о Солженицыне и о легенде, которая его окружает?

— [*Долгое молчание.*] Ну хорошо, давайте поговорим об этом.

Я очень горжусь тем, что пишу с ним на одном языке. Я считаю его одним из величайших людей... одним из величайших и отважных людей этого столетия. Я считаю его совершенно выдающимся писателем, а что касается легенды, то пусть она вас не беспокоит, лучше читайте его книги. И потом, что еще за легенда? У него есть биография... и все сказанное им... Достаточно, или вы хотите услышать что-нибудь еще?

— Продолжайте, пожалуйста.

— Некоторые литературные критики называли его посредственным или даже плохим писателем. Не думаю, что подобные характеристики... они даются только потому, что эти люди основывают свое мнение на основе эстетических представлений, унаследованных из литературы девятнадцатого века. Творчество Солженицына нельзя оценивать

исходя из этих представлений, так же как их нельзя оценивать исходя из наших эстетических стандартов. Потому что когда человек говорит об уничтожении, о ликвидации шестидесяти миллионов человек, нельзя говорить о литературе и о том, хорошая ли это литература или нет. В его случае литература поглощена тем, что он рассказывает.

Я этим вот что хочу сказать. Он писатель. Но он пишет не с целью создать некие новые эстетические ценности. Он и с п о л ь з у е т литературу, стремясь к древней, первоначальной, ее цели — рассказать историю. И, делая это, он, по-моему, невольно раздвигает пространство и рамки литературы. С самого начала его писательского пути — настолько, насколько мы могли следить за последовательностью его публикаций, — наблюдается явный процесс размывания жанра.

Все началось с обычной новеллы, с «Одного дня...», да? Затем он перешел к более крупным вещам, к «Раковому корпусу», да? А потом к чему-то, что ни роман, ни хроника, а что-то среднее между ними, — «В круге первом». И наконец мы имеем этот «ГУЛАГ» — новый тип эпоса. Очень мрачного, если хотите, но это эпос.

Я думаю, что советская система получила своего Гомера в случае с Солженицыным. Я не знаю, что еще можно сказать, и забудьте о всяких там легендах, все это чушь собачья... О любом писателе.

— *Вы довольны переводами своих работ на английский?*

— Иногда да, иногда нет. Один мой знакомый, шведский поэт Томас Транстремер, стихи которому, по-моему, испортил Роберт Блай [*смеется*], однажды сказал о своем отношении к переводчикам, как это отношение как бы проходит через три стадии. Первая: ты доверяешь им, и они тебя убивают. Вторая: ты не доверяешь им, но они все равно тебя убивают. На третьей стадии ты начинаешь отмечать в себе мазохистские черты и твердишь переводчику: «Убей меня, убей меня, убей меня...» И он убивает тебя. [*Смеется.*] Это не моя шутка... Это такой шведский юмор.

— *Как я понимаю, у современных русских поэтов есть обычай читать собственные стихи в определенном декламационном стиле, пришедшем от стиля Маяковского. Правда ли это? Это что, такая школа декламации?*

— Нет, не так, не так. Правда, я никогда не слышал записи, как читает Маяковский, но если и так, если это

декламация, то пришло это из гораздо более глубокой истории. Ведь первоначально литература в России была литературой литургической — из песнопений, рециталов... как это называется...

— *Псалмы?*

— Да-да, именно псалмы. И русские их исполняли ритмично и размеренно. В российском аналоге средней школы, хотя в прямом смысле это не одно и то же, детей заставляют заучивать стихи строчку за строчкой, страницу за страницей и затем все это их просят читать вслух с выражением. То есть своим чтением, выделением интонации, ударением и всем остальным они должны показать свое понимание текста. О'кей? Так что это пришло из школьной, обычной школьной жизни.

Я помню, что в детстве я тоже знал наизусть массу вещей: Пушкина, «Евгения Онегина», Грибоедова и многих других. Именно отсюда идет механизм запоминания. И такая манера чтения — это прямое продолжение литургических традиций. К этому я хочу добавить, что Теодор Ретке сказал однажды, что рождение стиха начинается, если только я припомню это правильно, «с психологического механизма молитвы». Вот так-то.

— *Один из моих русских друзей утверждает, что ни один американец, точнее, ни один не русский никогда не сможет понять русской поэзии. Что вы на это скажете?*

— Чушь, чушь. Хотя одну вещь все-таки следует сказать, и это будет прекрасным завершением нашей беседы. В четвертой книге своей «Истории» Геродот рассказывает о Скифии, о скифах, обитавших на севере от Танаиса, — эти места, как я полагаю, находятся на территории современного Донца. Уже само название этого племени подозрительно для русского уха. Будины. Это от глагола «быть», чья форма в будущем времени звучит «будет», похоже на «будины»... Ладно, забудьте все это. Геродот описал их в очень общих чертах. Жили они в лесных краях, строили лодки, дома, молельни из дерева, и он пишет, я потом проверял это по-гречески, потому что был потрясен тем, что прочитал: «И были они изумлены своим собственным языком». «Изумлены, потрясены своим собственным языком». Вот так-то. Хорошо?

Перевод Павла Каминского

МУЗА В ИЗГНАНИИ

Анн-Мари Брамм

Журнал «Mosaic. A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas», VIII/1, осень 1974 года

Разговор происходил в моей квартире, неподалеку от основной территории Мичиганского университета. Записи в основном велись в прохладные утренние часы летом 1973 года, в январе 1974-го были сделаны дополнения и исправления.

Бродский был бодр и в хорошем настроении. Он был небрежно одет, с большой дорожной сумкой и имел вид вечного странника. Он был расположен к общению и сам всегда охотно рассказывал. Говорил он легко и свободно. Поэт откровенно высказывал свои мысли, особенно когда речь шла на общие темы или о его отношении к поэзии как к жанру. Однако был более сдержан в ответах на вопросы, касавшиеся его собственного творчества.

Он говорил раздумчиво, тщательно подбирая слова, совсем не так, как читал свои написанные по-русски стихи, когда голос был интонационно выразителен, завораживал ритмом, — такое чтение часто производило почти гипнотическое воздействие. Его английская речь представляла собой необычную смесь заученных из учебника выражений и живого разговорного языка. Бродский демонстрировал беспредельные познания в мировой литературе, искусстве, музыке и других интересующих его областях.

Не будет преувеличением сказать о его одержимости в отношении всего, что связано с поэзией. В своем подходе он прям и искренен, доходя до самозабвения. В отличие от многих поэтов, он не поглощен исключительно самим собой, необычайно бескорыстен. Себя он воспринимает всего лишь посредником в процессе возникновения конечного, выкристаллизованного продукта поэзии. И в этом вся его сущность. Несмотря на свою серьезность, он обладает чувством юмора

и порой отпускает шутки вроде высказывания о прогуливающихся нагишом строках свободного стиха.

Наши разговоры периодически прерывались для отдыха и еды. Поэт отдавал предпочтение гамбургерам, а не бифштексам и выбирал кока-колу, а не коктейли. Он осмотрел мою библиотеку, высказав ряд суждений о представленных в ней авторах. Говоря о составе студентов Мичиганского университета, он мимоходом заметил, что лишь незначительная часть учащихся имеет «действительно американские» имена и фамилии.

Он довольно быстро освоился и непринужденно отвечал на вопросы. В целом в записи сохранена его манера говорить.

— В чем, на ваш взгляд, заключается предназначение художника?

— Роль художника и его долг... Ну, если применительно к поэзии, литературе, — то хорошо писать, только и всего.

— А что для вас представляется главным в вашем творчестве?

— Я однажды сформулировал это, и, пожалуй, так оно и есть. Я думаю, что роль писателя и художника — показать людям истинное положение вещей. Например, я думаю, что хороший писатель дает представление о жизни как некой длинной цепи, и хороший писатель может очень точно указать ваше звено в этой цепи. Или по меньшей мере он предоставляет вам возможность определиться, самому найти свое звено в этой цепи. Таково мое мнение.

— В каком возрасте вы начали писать стихи?

— Не помню. Лет, наверное, в семнадцать—восемнадцать. Но это было не всерьез. Серьезно я начал писать — ну, по крайней мере, я думаю, что серьезно, — когда мне было двадцать три года, да, года двадцать два—двадцать три.

— А можете сказать, как развивалось ваше творчество, насколько оно изменилось с тех пор?

— Об этом я могу сказать только одно: вначале я был, как и все люди, которые начинают жить, очень эмоциональным, непосредственным. А теперь... я скован запретами, многое для себя считаю непозволительным. Я накладываю на себя все больше вето, все меньше себе позволяю. И если говорить о каком-либо развитии, то мои стихи

стали несколько более жесткими, чуть более трезвыми — а может, и не чуть, — более суховатыми, менее эмоциональными, более нейтральными в определенном смысле.

— *Не могли бы вы пояснить это поподробней?*

— Попробую. Когда я был молодым и начал заниматься стихописанием, моя поэзия, мои стихи были более «звучащими». Я использовал массу инструментовки. Они были насыщены звуками. Фонетически это было превосходно выполнено, так мне по крайней мере кажется. [*Смеется.*] А теперь их звучание несколько более обезличенно. Думаю, они звучат... не столь волнующе.

— *Вы согласны, что стихи у вас становятся более печальными и бесконечно пессимистичными, как, например, «Рождественский романс»?*

— Это неверно. Это стихотворение вовсе не пессимистично. Я не думаю, что такое определение — пессимистическое или оптимистическое — вообще подходит к поэзии.

— *Хорошо. Для вас, должно быть, мучительно писать о своей прошлой жизни.*

— Нет, вовсе нет, и, по правде говоря, я считаю, что мои стихи скорее ретроспективны, чем интроспективны. Когда я пишу, я, скорее, вспоминаю. Герой моих стихотворений больше вспоминает, чем предсказывает.

— *Подобно греческому поэту Кавафису, о котором мы вели разговор на занятии, вы часто используете исторические и мифологические темы для более широкого обобщения. Ведь именно это вы пытались сделать, к примеру, в стихотворении «Эней и Дидона»?*

— Нет, я бы этого не сказал. Знаете, Кавафис обычно пишет об очень конкретных ситуациях. Все упоминаемые им люди — личности вполне реальные, и, вообще говоря, его поэзия в определенном отношении развивает традицию эпитафии. А когда вы пишете эпитафию, она предназначена конкретным, знакомым вам людям, в данном случае реальным жителям Малой Азии, да?

— *А кто тогда ваши Дидона и Эней?*

— Мифические персонажи. И это первое различие. Если оно сближает меня с Кавафисом — отлично, но не из-за него написал я это стихотворение. Я прекрасно помню, что на меня повлияло. Были два обстоятельства. Первое из них — цикл стихотворений Анны Ахматовой о Дидоне и

Энее. Она написала их после расставания с любимым. Себя она представила Дидоной, а того человека — этаким Энеем. Между прочим, тот человек еще жив. Второе, что более или менее навело меня написать это стихотворение, стала опера Генри Перселла «Дидона и Эней». Там есть известная ария, ее поет Дидона, которая звучала столь проникновенно, волнующе, такое в ней было отчаяние. Я вспоминаю об этом, когда Элизабет Шварцкопф поет «Помни меня». Совершенно невероятное звучание.

Вот пара причин, почему я написал это стихотворение. Однако это не любовные стихи. «Дидона и Эней» — стихотворение о разрушении — разрушении Карфагена. В некотором смысле оно скорее на историческую тему. Эней покинул Дидону. Она не хотела, чтобы он уезжал, но он уехал. Согласно преданию, он основал Рим, чья армия спустя много столетий разрушила Карфаген. Здесь речь идет о любви и о том, что есть предательство в любви. Его последствия обычно не видны, а я попытался сделать это более явным. Вот, пожалуй, все.

— *Вы упомянули оперу Перселла. Музыка занимает важное место в вашей жизни и творчестве?*

— Да, это так.

— *А кто ваши любимые композиторы?*

— Прежде всего, наверное, Бах и Моцарт. Однажды, много лет тому назад, один из моих друзей в России, с похвалой отзываясь о моих стихах, сказал: «И все же, Иосиф, у тебя нет той легкости, которую достигает Моцарт. Твоя поэзия несколько тяжеловесна». И я пытался бессознательно, а порой даже и сознательно тщательно отделывать стихотворение, добиваясь этой легкости, почти невесомости. Однако это довольно опасное занятие, поскольку поэтические средства достаточно ограниченны. Порой оно начинает звучать как детский стишок, а это далеко от задуманного. У вас в английской поэзии много тому примеров. Стихотворение У.Х.Одена «Памяти У.Б. Йейтса» послужило мне образцом для «Стихов на смерть Т.С.Элиота». Я попытался повторить метрическую основу Одена в третьей части — короткий размер. Некоторые обвиняли меня, утверждая, что это похоже на детские стишки. Но я считаю, это не так, совсем не так. В некотором смысле музыка отлично учит выстраивать форму, создавать контрапункты, вносить определенную логику.

— А изобразительное искусство как-то повлияло на ваше творчество? Есть ли какие-нибудь художники или скульпторы, которых вы особо высоко цените?

— Да, живопись, да, конечно, в значительной степени. Особенно мне нравятся два художника. Больше всех — Жорж Брак, а еще — Рауль Дюфи, оба, кстати, французы. Это, что касается нашего века, но больше всего мне нравится раннее итальянское искусство.

— *Эпохи Возрождения?*

— О нет, доренессансного периода, к примеру, Сассета. Кстати, у него нечто общее с Дюфи. Та же легкость и в то же время глубина, сила. В этом их схожесть с Моцартом. Мало кто знает Дюфи, а мне нравится в нем многое. Припоминаю, что когда мне было лет девятнадцать—двадцать, мне нравился Боккони. Я даже написал стихотворение, в котором попытался передать присущее ему ощущение движения. Ну да ладно. Я ведь могу бесконечно говорить на эту тему.

— С тех пор как вы живете в Соединенных Штатах, вы больше пишете о России или об Америке? Переезд в Соединенные Штаты как-то изменил ваше творчество?

— Не думаю. Основного это не меняет, хотя, похоже, я прибыл сюда без своей Музы. Наверное, она не села на тот самолет.

— О чем вы теперь пишете? Что появилось нового?

— Совсем недавно, за последние несколько недель, я написал пару стихотворений о Соединенных Штатах, о своей жизни здесь. Правда, правда! [*Смеется.*] А четыре недели назад написал о России. И думаю, что послезавтра тоже этим займусь. [*Смеется.*] Нет, конечно, я считаю, что география не влияет на содержание стихов.

— Пишете ли вы теперь или пытаетесь писать стихи по-английски?

— Нет, я делал это исключительно для развлечения. Несколько лимериков и пару серьезных вещей, но не думаю, что они хороши.

— Вы собираетесь продолжать писать на своем родном языке?

— Да, конечно.

— Что вы испытывали, когда писали стихотворение «Еврейское кладбище»?

— Не помню, мне было тогда восемнадцать лет. Это было одно из первых написанных мною стихотворений.

Думаю, что печаль. Печаль и сострадание к этим людям. Теперь я понимаю, что оно плохо написано.

— *В ваших стихотворениях вы как бы повторяете не раз и не два: будьте стойкими, упорными, держитесь особняком. Это ваши основные жизненные принципы?*

— Думаю, да. До сих пор мне не оставалось ничего иного. [*Смеется.*]

— *Расскажите о вашей жизненной философии.*

— Никакой жизненной философии нет. Есть лишь определенные убеждения. С натяжкой это можно считать философией. Могу назвать это философией стойкости, возможностью выстоять. Довольно простая вещь. Когда находишься в плохих обстоятельствах, перед тобой выбор — сдаться или пытаться противостоять. Я предпочитаю противостоять сколько возможно. Вот это и есть моя философия, ничего особенного.

— *Однажды на занятии вы сказали, что к иронии прибегают из трусости. Необходимо смотреть на вещи прямо. Не могли бы вы пояснить?*

— Это верно. Ирония — вещь обманчивая. Когда с насмешкой или иронией говоришь о ситуации, в которой находишься, то кажется, что не поддаешься обстоятельствам. Но это не так. Ирония не дает уйти от проблемы или подняться над ней. Она продолжает удерживать нас в тех же рамках. Хоть и отпускаешь шутки по поводу чего-либо отвратительного, все равно продолжаешь оставаться его пленником. И это одно из опасных заблуждений. Это не означает преодоления. Невозможно преодолеть что-либо с помощью иронии. Если действительно хочешь преодолеть что-нибудь, нужен другой способ. Если видишь проблему, надо с ней бороться. Одной лишь иронией никогда не победишь.

Ирония — порождение психологического уровня сознания. Есть разные уровни: биологический, политический, философский, религиозный, трансцендентный. Жизнь — трагическая штука, так что иронии тут недостаточно.

— *Вы считаете, что надо прямо смотреть на вещи. Возможно, поэтому вам нравится сюжетно-повествовательная поэзия?*

— Да, верно. Разумеется, можно прибегнуть к иронии. Но нельзя руководствоваться ею в общем подходе. Повествовательная поэзия дает представление о масштабе вещей. Она гораздо ближе к жизни, чем короткое лиричес-

кое стихотворение. Хорошая поэзия имитирует жизнь. Надо привыкнуть читать сюжетную поэзию, пусть это и не прекрасный маленький шедевр, который можно прочесть быстро и легко. Чтение поэзии — это борьба, как и все в жизни.

— *Вы полагаете, что повествовательная поэзия будет приобретать у нас все большую значимость?*

— Не знаю. Я не могу предсказать. Хотелось бы, чтобы это было так, но кто знает, что будет.

— *Кто из рассказчиков-поэтов вам особенно нравится?*

— Многие. Мне нравятся двое, считающиеся устаревшими, — Роберт Фрост и Эдвин Арлингтон Робинсон. А еще многие австралийские поэты, Джудит Райт например, хотя она не принадлежит к рассказчикам. А еще я давал вам на занятии «Пять видений капитана Кука» Кеннета Слессора. Вот это — сюжетная поэзия.

— *Что вы думаете о нашей исповедальной поэзии?*

— Кстати, определение не очень-то подходящее. [*Смеется.*] Я не считаю ее исповедальной.

— *А такие поэты, как Роберт Лоуэлл, Сильвия Плат, Джон Берриман?*

— Я отдаю предпочтение Плат и Берриману. Лоуэлл тоже мне очень нравится, но лучшими признаю этих двоих, они сильнее его. В них больше прямоты и силы. Они не скрывают своих чувств. Лоуэлл скрывает. Разумеется, это сокрытие — примета нового искусства. Вполне возможно, что будущее принадлежит новому искусству и наоборот. В определенном отношении Лоуэлл кажется мне новым человеческим существом — некоего вида человек трагический, человек скрытный. Но мне ближе Берриман и Плат.

— *Но ведь и Сильвия Плат и Джон Берриман покончили с собой. И все же вы их считаете людьми стойкими и прямо смотрящими на жизнь?*

— Считаю. И их самоубийства ничего не означают, поскольку для обоих это была скорее случайность. Я более или менее знаю подробности гибели Сильвии Плат, и о Джоне Берримане тоже. Мне не кажется, что их самоубийства были неким актом, проистекавшим из их жизненной философии. Просто так вышло. Если бы разносчик молока пришел пораньше, Сильвия Плат была бы жива. И в случае с Берриманом так же, хотя я не знаю, что там говорили. Был он пьян или это были наркотики — он мог остаться живым.

Я думаю, что нота, которую берет поэт, звук, который он пропевает, — это действительно музыка, и та высокая нота, которую он может взять, оправдывает его во всем. А та высокая нота, которой достигла Сильвия Плат в «Леди Лазарус» или «Отце», оправдывает не только ее. Это разговор с жизнью на равных. Мне так кажется. Она была с жизнью на равных. В этом состояла трагедия, но это и позволяло взять ей нужную ноту и достичь таких высот. И Берриман тоже, потому что он был мужчиной. Его короткое стихотворение, которое я вам предложил на занятии, — «Он уступает», на мой взгляд, никакой уступкой не является. Это победа над кошмаром его жизни. И не надо считать их самоубийства поражением. Это означает, что они были на равных с жизнью. У вас, похоже, другое мнение на этот счет?

— *Нет. Их самоубийства не удивляют меня, потому что я все более осознаю их невероятно глубокое, ясное, даже галлюцинирующее проникновение в суть жизни. Я также согласна с вашим замечанием, что самоубийство Беррима-на было победой над кошмаром его жизни.*

— Сильвия Плат предприняла попытку самоубийства, имея хороший шанс выжить. Все другие разы ее удавалось спасти. Конечно же в ней сильно было саморазрушительное начало. Она пыталась покончить с собой много раз. Но когда оставалась в живых, продолжала писать стихи, и в тот, последний, раз останься она в живых, продолжила бы свои занятия, да? Глупо говорить о смерти как о завершении.

— *Она как будто вела игру со смертью.*

— Да, но все же это не игра, а нечто другое.

— *В курсе русской и американской поэзии, который вы преподаете в Мичиганском университете, вы много времени отвели греческому поэту Константину Кавафису. В какой степени повлиял он на ваше творчество и на жизненные взгляды?*

— Впервые я прочитал стихи Кавафиса два года назад. Если в моих стихах находят его влияние — для меня это лучший комплимент. Однако я не считаю, что это влияние было столь существенным. Случилось так, что я узнал в его произведениях многое из того, что мне близко. Невозможно находиться под влиянием Кавафиса. Его можно любить, но использовать его как образец нельзя, потому что он неповторим. Весь строй его мыслей, его логику — такое не повторить.

— *А что из Кавафиса вам больше всего нравится?*

— Однажды в университете я выступил с чтением стихов Кавафиса. Я выбрал для этого четыре его вещи. Я выбрал «Фермопилы», «Перевязанное плечо», а еще, разумеется, «Ожидая варваров» (это самая известная вещь, она включена во все антологии), «Дарий» и еще пару стихотворений. С моей точки зрения, лучшее из всего им написанного — это «Мирис: Александрия, 340 год» и последнее стихотворение «Ионическое». Мне вообще нравится его поэзия, почти все, даже его ранние вещи, которые были включены в некоторые сборники. Они выходили в переводах Рея Долвена.

Невозможно говорить о каком-либо отдельно взятом стихотворении. Это целая система. Можно вести речь только о его творчестве целиком, только прочтя все им написанное.

— *А что в себя включает эта «система»?*

— Множество всего. Прежде всего то, что я назвал бы, дав ему свое определение, политическим символизмом. Он использует политику так, как другие поэты используют все поэтическое — ну там, луну, озеро, одиночество и так далее. Политика везде, и она очень близка каждому. Если говоришь о политике, всякий тебя понимает. Это как бы общепринятый язык. Это униформа, в которую облачается мозг, некий бессмысленный жаргон. Когда люди говорят о политике, в какой бы стране это ни происходило, они думают, что понимают друг друга. К примеру, когда ведется разговор о Второй мировой войне, будь то французы, американцы или русские, люди знают, что это такое. Вот и Кавафис использует политику. Но для него это лишь часть, он понимает, что политика — это самая нижняя ступень лестницы наверх.

— *Можете описать эту лестницу? К какой ступени вы стремитесь?*

— Политика — самый нижний уровень духовной жизни. Кавафис приводит нас сюда только для того, чтобы показать нечто большее, дать возможность представить весь путь. Но многие поэты только и говорят об этой нижней ступени, поскольку не видят перспективы. К примеру, первое впечатление, которое мои студенты вынесли от стихотворения «Ожидая варваров», это то, что это сатира на деспо-

тизм или, пользуясь современным языком, на диктатуру. Верно, это сатира на тоталитарное государство, но в то же время здесь кроется нечто значительно большее. В стихотворении «Ожидая варваров» Кавафис говорит о находящемся в упадке государстве, которое ждет варваров, чтобы те внесли свежую кровь в старые вены. А может быть, это демократия, видящая в варварах решение своих проблем. Пока еще у нас не было пришедшей в упадок демократии, так что, возможно, речь идет о чем-то другом. Может, о культуре, о той культуре, которая истощилась и ожидает каких-то необузданных сил, неистового вторжения дикарей, которые подкрепят ее. Наверное, это не лучшее толкование, но это первое, что мне пришло в голову. Это может быть что-то вроде черной поэзии, которая, так сказать, укрепит академическую поэзию в этой стране. Что-нибудь такое, что-нибудь вроде битников.

Но я думаю, это даже не о декадентской культуре. Это о декадентском умонастроении. О людях, которые слишком усложняют все, вместо того чтобы предпринимать какие-то шаги, которые надеются, что придет кто-то и поможет им решить их проблемы. Вы ведь помните конец стихотворения? Варвары не появились. Политический символизм — одна из характерных черт Кавафиса.

— *А какие еще используемые им приемы делают Кавафиса уникальным поэтом?*

— Их много. Мне нравится еще одна его характерная черта. Например, его отказ следовать так называемым априорным постулатам. Он почти никогда не использует метафор. В его стихах очень трудно найти восклицательные знаки. В них гораздо больше вопросительных. И действительно, он больше ставит вопросов, нежели дает ответов, да и ответы у него весьма спорные. В его стихах нет красивых сравнений и всего такого прочего. Для развития стихотворения он пользуется только чистой логикой. Стихотворение строится не на чередовании образов, а на логике.

А еще мне нравится у него отсутствие экзальтации. Его голос очень спокоен, доверителен, он очень сдержан, даже суховат. Я думаю, в нашу истеричную эпоху это очень важно. У Кавафиса поистине классическое чувство меры. Все это мне в нем нравится, и я хотел бы насколько возможно этому следовать, но это очень трудно. Кроме того, современная тенденция в поэзии предполагает использование

самых крайних приемов. Он не следовал этим правилам и добился большего, чем все те, кто кричит, протестует и все такое.

Интересно отметить, что только сорок процентов его стихов зарифмованы или метрически ритмизованы в старой манере. Чем это объяснить, я не знаю, я не знаток новогреческого. А шестьдесят процентов написано свободным стихом. Но его свободный стих радикально отличается от современного свободного стиха. Я бы сказал, что его свободный стих очень функционален, поскольку строка следует за строкой не из соображений придания ритма, не из представления о гармоничном или дисгармоничном звучании или свободы звучания, а следуя определенной логике развития. Возможно, я ошибочно называю это логикой, но давайте используем это понятие в качестве гипотетической дескрипции. Логика вынуждает его записывать строчку за строчкой, поскольку он пытается упорядочить вещи, которые заведомо не могут быть приведены в порядок. И в этом случае использование свободного стиха — лучшее решение.

— *Давайте вернемся к вашему стихотворению «Остановка в пустыне», где вы писали:*

К чему близки мы? Что там, впереди?
Не ждет ли нас теперь другая эра?
И если так, то в чем наш общий долг?
И что должны мы принести ей в жертву?

Это был 1966 год. Изменилось ли ваше представление с той поры?

— Нет. Я продолжаю считать, что эта эра наступает и становится к нам все ближе. Обычно я говорю, что это постхристианская эра. Но не надо думать, что мы должны приносить какие-либо жертвы по случаю ее наступления.

— *Как вы себе представляете наступление этой новой эпохи?*

— Я не хотел бы быть среди тех, кто пророчит будущее. Я не хотел бы пополнять количество бессмысленной информации. Однако я думаю, что наступающая эпоха, обновляющийся мир будет менее духовным, более релятивистским, более безличным, я бы сказал, менее человечным. Для меня это вполне очевидно. Но я не вижу необходимости приносить какие-либо жертвы.

— *Какое другое значение вы придаете «пустыне»?*

— Это очень старое стихотворение. Я уже не очень хорошо его помню, но одна из высказанных мною мыслей была, что одно дело — крестить народ и вести его к кресту по метафорическому пути, совсем же другое — нести этот крест. Абсолютно другое. В этом стихотворении проводилась мысль о том, что мы в очень гипотетическом виде представляем христианство, очень формально к нему подходим. Потому что, если вас ведут к кресту, это отнюдь не означает, что мы будем жить счастливо, ничего не опасаясь. Это означает, что когда-нибудь этот крест окажется на наших плечах и нам придется нести его. Люди пытаются воспринимать это порознь. Я не считаю это достаточно серьезным подходом, достаточно серьезным отношением. А вот другие свои соображения, связанные с этим стихотворением, я не помню.

— *Вам больше не нравится это стихотворение?*

— Более-менее нравится, но оно было написано шесть лет назад.

— *Ваши последние стихи кажутся мне очень сложными и загадочными. Особый интерес у меня вызывает то, которое называется «Натюрморт». Можете его прокомментировать?*

— Мне нравятся некоторые мои последние стихи, которые еще не переведены на английский язык. Мне тоже нравится «Натюрморт». Нравится потому, что... [*Пауза.*] Довольно трудно говорить о собственных вещах.

[*Читает русский текст, затем переведенный автором.*]

Пора. Я готов начать.
Не важно, с чего. Открыть
рот. Я могу молчать.
Но лучше мне говорить.

— В общем, оно о том, что в некотором смысле Христос — это натюрморт. Застывшая жизнь.

— *Вы хотите сказать, что христианство статично.*

— Нет, оно не статично. В этом стихотворении у меня там люди и предметы. И я пришел к выводу, что люди мне опротивели — прошу прощения за это — и что я предпочитаю предметы. В стихотворении это выражено лучше, но Христа я представляю одновременно и предметом, и человеком. Вот что я хотел сказать. Конечно, там содержится нечто большее. Глупо рассказывать об этом. Я не могу.

— *Стиль дает ощущение равновесия. Я обратила внимание, что в нем десять равных частей, по три строфы каждая.*

— Мне нравится одно место, вот это:

...Пыль — это плоть
времени; плоть и кровь.

Мне кажется это верным. [*Смеется.*] Я не могу говорить о себе и своих стихах: это мне нравится, это я написал. Но как я это сделал? Думаете, легко говорить о своих стишках?

— *Мне кажется, все зависит от человека. Многим поэтам это вполне удается.*

— Я знаю. Некоторые могут. Но это же в некотором смысле самооправдание, само... Это нескромно. Но дело не в моей скромности, а скорей в неспособности.

Думаю, это одно из лучших стихотворений, которые я написал. Оно не из последних, прошло уже два года. Я также написал довольно неплохую вещь о Сретении. Знаете о таком празднике? Это о переходе от Старого Завета к Новому Завету. Это первое появление Христа в Библии, когда Мария приносит его в храм. А еще это о первой христианской смерти — святого Симеона. Мне кажется, хорошо получилось.

— *Да, конечно. А мое любимое стихотворение — «Прощайте, мадмуазель Вероника». Вероника — это символ?*

— Нет, не символ. Просто молодая француженка, персонаж, к которому обращаются. Это не любовное стихотворение.

— *Что подразумевали вы в строках из восьмой стансы: «В нашем прошлом величье, в грядущем — проза»? И почему этот символ Страстной недели?*

— Это стихотворение о разлуке: в будущем не будет ничего похожего на то, что было прежде. А Страстная неделя — просто модель, ведь это тоже разлука. И тут нечто похожее. Это история Христа в миниатюре.

— *А как вы прокомментируете строку из стансы шесть: «Греческий принцип маски снова в ходу»?*

— Это правда. Такова жизнь. Не можешь выразить своих чувств. Ведь так везде бывает. В самые ответственные моменты — не можешь. Не можешь смеяться или кричать, когда больше всего хочешь или надо.

— *А почему вы считаете, что «в наше время сильные гибнут»?*

— Но это так! Погибло много людей, которые были очень сильными, — хорошие, лучшие, важные люди. Я написал это стихотворение главным образом из-за Кеннеди, но это подходит и к остальным.

— *Многие ваши стихи так или иначе связаны с христианством. Тому есть особая причина или же вы используете как основу или в качестве фона?*

— Не знаю. Возможно, этому одно объяснение... Наверное, я христианин, но не в том смысле, что католик или православный. Я христианин, потому что я не варвар. Некоторые вещи в христианстве мне нравятся. Да, в сущности, многое.

— *Поясните это, пожалуйста.*

— Мне нравится Ветхий Завет, ему я отдаю предпочтение, поскольку книга эта по своему духу более возвышенна и... менее всепрощающа. Мне нравится в Ветхом Завете мысль о правосудии, не о конкретном правосудии, а о Божьем, и то, что там постоянно говорится о личной ответственности. Он отвергает все те оправдания, которые дает людям Евангелие.

— *Значит, вам нравится сочетание правосудия из Ветхого Завета и сострадания и всепрощения из Нового?*

— В Евангелии мне нравится то, что развивает идеологию Ветхого Завета. Вот почему я написал стихотворение о переходном этапе между этими двумя книгами. К примеру, мне нравится в Новом Завете замечание Христа, страдающего в саду. Когда он говорит, что он делает то, о чем говорится в Писании. Все, чему надлежало произойти, уже было описано и предсказано. Потому он и умирает. Он был распят, потому что ничего больше о нем не говорилось в книгах, которые он читал. Как будто Ветхий Завет был сценарием и он играл отведенную ему роль. И дальше ничего не было. Это была последняя страница сценария.

— *Расскажите о ваших «Стихах в апреле».*

— Это посредственная вещь.

— *Она связана с вашим пребыванием в Сибири?*

— Нет, а с чего вы решили? Почему Сибирь?

— *Из-за ностальгии по весне, упоминаний о том, что «с ума я опять не сошел», «я дроблю себя на сто», «шум ледохода».*

— Нет, скорее это любовное стихотворение. Быть может, оно неверно переведено, но это так. Говоря, что я не

сошел в эту зиму с ума и встречаю приход весны, я имел в виду личные переживания, ничего политического.

— *Однажды вы сказали, что нет ничего в этой жизни более страшного, чем человек. Что вы имели в виду?*

— Приведу один пример. Очень хорошо помню те времена, когда я работал в геологических партиях. Много времени я провел в отдаленных лесных районах, называемых тайгой, в Восточной Сибири. Там водились волки и медведи, и лишь однажды я встретил в лесу человека и был в большем испуге, чем если бы встретил зверя. [*Смеется.*] Вот и все.

— *Вы также говорили, что Роберт Фрост ставил на подмостки людей и...*

— Т.С.Элиот ставил скелет, было дело. Думаю, потому что скелет не мог сделать ничего плохого.

— *А человек на такое способен?*

— Да, вполне.

— *У вас очень негативное мнение о человеческой природе.*

— Вовсе нет. Я отнюдь не считаю, что все люди плохие. Но я просто утверждаю, что люди способны делать плохое, творить зло, наделены невероятной способностью.

— *И в меньшей степени расположены к добру?*

— Похоже, что так [*смеется*]. Должен сказать, что люди в равной степени расположены к добру и злу. Но люди, насколько я знаю, предпочитают легкие решения, а сотворить зло легче, чем сотворить что-либо доброе.

— *Но ведь теоретически делать добро должно быть легче.*

— Люди предпочитают упрощать задачу.

— *Наверное, оттого у нас столько стереотипов.*

— Разумеется. А также технических новинок [*указывая на магнитофон*].

— *Когда студенты на ваших занятиях представляют свои стихи, вас, похоже, удивляет, что многие из них не уделяют внимания форме. А для вас удобнее писать в строгой форме?*

— Вы имеете в виду классические формы, определенное ритмическое построение? Да, конечно. Строгая форма — это способ упорядочить то, что заведомо не поддается упорядочиванию. И весьма достойное занятие — попробовать справиться. Если вы используете строгую форму для вполне современного содержания, то увидите, что, облечен-

ное в эту форму, оно приобретет большую силу, потому что возникает нечто вроде напряжения между тем, что говорится, и формой, в которой это выражено. И это напряжение придаст истинный масштаб тому новому, о чем вы говорите.

Если же вы намереваетесь использовать форму свободного стиха для выражения нового современного содержания — проблем не будет. Стихи могут гулять нагишом, но все же порой хочется видеть их одетыми. Здесь нет ограничений. Но и масштаба не добиться. Все будет выглядеть вполне естественно. Если же вы придадите стихотворению определенную форму, например форму сонета, людям это покажется необычным. Эта форма им знакома. Но они считали сонеты чем-то величественным. Одну и ту же вещь можно воспринимать по-разному. Вы прогуливаетесь по улице и видите на ней нечто ужасное. Эта вещь ужасна не сама по себе, а потому, что она происходит на улице, где, предполагается, должны царить спокойствие и порядок. Современное содержание, облеченное в строгую форму, выглядит как автомобиль, едущий на автостраде не по той полосе.

— *Уильям Карлос Уильямс написал однажды, что единственный способ, которым можно адекватно передать современную жизнь, — это свободный стих. Современная жизнь столь разнообразна, относительна и неподвластна иерархии, что для ее выражения нужна переменчивая, относительная и гибкая форма. Что вы скажете в ответ на этот аргумент?*

— Прежде всего, я не люблю обобщений. Я уже сказал, что лично я предпочитаю строгую форму. Но я на этом не настаиваю. Уильям Карлос Уильямс высказал свое мнение, а я — свое, только и всего.

— *Вы когда-нибудь писали свободным стихом?*

— Писал, и довольно много, особенно когда был моложе.

— *Значит, это характерно для более молодых поэтов, не так ли? Возможно, потому студенты так и пишут стихи.*

— Потому, что выразить себя свободным стихом гораздо легче. Но поэзия — это не просто самовыражение. Это нечто большее. Это в некотором смысле ремесло, знаете ли.

— *Которое требует времени...*

— Которое требует времени. Роберт Фрост как-то сказал, что писать свободным стихом — то же самое, что иг-

рать в теннис при опущенной сетке. Прежде всего здесь возникает вопрос: свободным от чего? Ладно еще, если вы пишете свободным стихом потому, что вам наскучило и вы больше уже не можете писать. Хорошо, если у вас есть некоторый опыт в строгой форме, а к свободному стиху вы обратились потом. Ведь свободный стих появился после строгой формы. И каждый поэт в миниатюре повторяет этот процесс. Свободный стих, свобода — все это говорит об освобождении. Но от чего человек при этом освобождается? От определенной формы рабства? Однако, не познав рабства, невозможно почувствовать вкус свободы, поскольку все в этом мире взаимосвязано. О какой такой свободе можно рассуждать, если наша физическая свобода определяется государством, политическая свобода — рабством и даже религиозная свобода, если иметь в виду христианство, определяется днем Страшного суда?

— Да, этот жизненно важный вопрос требует особого рассмотрения. Однако вернемся к вашему понятию поэзии как ремесла. Я хотела бы спросить, много ли вы правите свои стихи?

— Когда как.

— *Как вы чувствуете, что стихотворение «получилось»?*

— Оно нравится.

— *А можно объяснить подробней?*

— Я не знаю, как это описать. Здесь нет правил. В этом занятии нет ничего устойчивого. Иногда у меня написаны две-три строчки да пара идей в голове, и я пытаюсь выразить их. Но во время этого процесса что-то происходит, и очень часто стихотворение выходит совсем не таким, как было замыслено вначале. Но обычно первоначальная основа сохраняется. Как все получается — это непредсказуемо. Куда вас заведет? Единственно предсказуемое — это что вы, быть может, не скажете какой-нибудь глупости. [*Смеется.*]

— Часто бывает трудно найти слова, чтобы выразить начальный порыв?

— Разумеется, очень трудно, это тонкая, ювелирная работа. Порой пишется легко благодаря уже имеющемуся опыту, а иногда чрезвычайно трудно. Но я себе не доверяю, если получается очень легко. Иногда это неплохо, но я все же сражаюсь с материалом.

— *Есть ли у вас любимая стихотворная форма?*

— [*После паузы.*] Мне нравится пятистопный ямб, потому что у него широкие возможности выразить интонацию. Но я также пишу 1600 строк того, что я называю «децимой» с чередующейся рифмой ABABABABAB. В каждй строке десять слогов, в каждой строфе десять строк, в каждой части десять строф. Я использовал это в поэме «Горбунов и Горчаков», чтобы передать умонастроение персонажей.

— *Что вы чувствуете, читая свои стихи перед публикой?*

— Сейчас уже ничего. А поначалу мне нравилось. Потом все это стало казаться скучным и никчемным. Если повторять одно и то же по нескольку раз, смысл теряется. Публика видит в этом смысл, но не вы. А если проделывать это десять раз, тут уже рассудок в опасности. Вначале я испытывал тревогу, некоторый страх. Теперь же ничего не чувствую. Думаю только об одном: сделать это как можно лучше для тех, кто собрался меня послушать. Я стараюсь держаться на уровне.

— *Помню, впервые я услышала вас в Доннелской библиотеки, в Нью-Йорке, осенью 1972 года. У вас было два разных выступления, я была на втором. Получила истинное удовольствие.*

— Это было одно из первых моих выступлений. В первый вечер я был весь на нервах.

— *Публике очень понравилось. Все были под большим впечатлением и так живо реагировали.*

— Может быть. Не помню.

— *Вы родились в Ленинграде, в большом городе. Какое впечатление на вас произвели американские города?*

— Я побывал во многих. И большинство мне нравится. Некоторые особенно. Мне нравится Нью-Йорк. Для людей более уравновешенных это, возможно, плохое место, но для такого мазохиста, как я, здесь очень здорово. А вот Сан-Франциско мне понравился меньше, чем Ванкувер в Канаде. Больше всего мне нравится американская провинция.

— *Недавно вы провели шесть месяцев в Нью-Йорке, где преподавали. Каково ваше впечатление?*

— О, это превосходно. Нью-Йорк мне нравится. Там всегда есть чем заняться.

— *Вы не воспринимаете город как нечто ужасное?*

— Нет, ничего ужасного или унылого в городах нет. Чего мне действительно здесь недостает, так это обычной европейской улицы, самой обычной.

— *Какой она вам представляется?*

— Обычная европейская улица — это дома со старомодными фасадами разнообразных стилей, оживленное движение, некоторая неопрятность, такая своеобразная европейская неопрятность, возможностью остановиться на улице поговорить с кем-нибудь... Здесь, в Америке, это невозможно. Невозможно простоять на улице двадцать—тридцать минут, разговаривая. Я не видел, чтобы здесь кто-нибудь стоял на улице и долго разговаривал. В Америке нет той культуры жизни на улице. Для вас улица всего лишь разновидность автострады. Это место для передвижения в нужном направлении, а не для жизни. В Европе — наоборот.

— *И в вашем родном городе?*

— Да, конечно.

— *Вы чувствуете, что темп жизни в Америке очень быстрый?*

— Да, более-менее. Конечно, степень участия в этой жизни зависит от вас самих. Можете участвовать, можете отказаться. В этом отношении Америка — лучшее место в мире, потому что можно выбрать свой путь. Возможно, у этого есть плохая сторона, но это ваше дело, важнее — открытые возможности.

— *А что вы скажете о жилье? Однажды вы заметили в классе, что это ужасно и пугающе. Мысль, что люди живут каждый в своей коробке рядом друг с другом...*

— Да, в этом есть нечто странное. Американцы часто говорят, что больше всего они боятся изоляции. Но способ организации их жизни ведет к изоляции.

— *Что больше всего поразило вас в Америке? Что удивило?*

— По большому счету ничего. Если только... отсутствие сердечности во взаимоотношениях, привычки быть вовлеченным.

— *Заботиться друг о друге.*

— Вот-вот. В некотором смысле это общая идея американской жизни, общего подхода к другим людям. «Это ваша проблема». Верно. У всех у нас свои проблемы, и никто не решит их, никто не поддержит и не осудит. Но именно поэтому лучше быть более сердечными, более открытыми друг другу. Конечно, можно породить ошибочные надежды, как в Европе. У них то же самое, но еще отсутствует сострадание.

— *А в чем, на ваш взгляд, кроется причина?*

— Прежде всего — реальное понимание, что вы не можете помочь партнеру. Это действительно его проблема. Это похоже на... Не знаю, мне не нравится делать обобщения. Могу сказать только о тех, кого знаю, и в каждом случае у них есть причина устраниться от участия в чужой жизни. Быть может, это хороший способ общественного устройства.

В России, конечно, не всегда было приятно, когда кто-нибудь мог заявиться к тебе домой без приглашения, без предварительной договоренности, просто так. В мою дверь стучали. Я открывал и видел человека, о котором и не думал, а он спрашивал: «К тебе можно? А что ты делаешь?» Но это в определенном смысле была жизнь. Это считалось нормальным — полная непредсказуемость. А вот у американцев время большей частью уже расписано. Вы знаете, что произойдет в два часа. Установленный график жизни. В жизни не остается ничего волнующего, неожиданного. Знаете, ваша идея театрального «хэппенинга» возникла и осуществляется именно потому, что в вашей жизни такое напрочь отсутствует.

— *Очень верное замечание.*

— Благодарю.

— *Сложилось ли у вас благоприятное впечатление об американских женщинах?*

— О некоторых.

— *Как вы относитесь к движению за освобождение женщин?*

— Отрицательно. В России мы все это имеем. Есть женщины — судьи, инженеры, врачи и так далее. Они воспользовались всеми возможностями, предоставленными мужчинам.

— *Автоматически?*

— Да, по конституции. И этот принцип не работает. Потому что так нельзя, всех под общую гребенку. Некоторые женщины действительно талантливы. Они хотят работать и делают это. Но этот общий закон, общее правило, согласно которому женщина имеет равные с мужчиной права, в том числе и на работу. И что произошло? Она имеет те же права, но не обладает теми же качествами, тем же чувством ответственности, той же энергией, преданностью делу и прочим. Что получилось? У нас и так много людей по ошибке занимают свои места, зачем же

увеличивать их число? Бессмысленно настаивать, чтобы такое правило касалось всех подряд. Освобождение женщин открывает им дорогу к занятиям мужским делом. Но мужские дела — не такая уж соблазнительная штука. Сами убедятся, когда добьются своего.

— *Вы считаете, женщины должны учиться в университете?*

— А почему нет, если они умны. Если говорить об американских университетах, то вообще нет вопросов. Здесь такое количество тупиц, что не важно, мужчины это или женщины.

— *У вас действительно сложилось такое впечатление?*

— Да, и я был удивлен. Может, я не имею права говорить об этом, но меня поразил уровень университетской жизни. У вас столько выдающихся людей в университетах и в то же время невероятно высок процент бездарей.

— *И в Мичиганском университете тоже?*

— В Анн-Арборе? Знаете, а это странно. И не потому, что я патриот. В определенном смысле я патриот Анн-Арбора, и это лучшее учебное заведение, в котором мне довелось быть. Университет — это особая проблема. И не мое дело обсуждать ее. Я тут человек временный, так что не хочу говорить об этом.

— *Кто из современных американских поэтов, на ваш взгляд, подает большие надежды.*

— Мне нравится Марк Стрэнд. Я говорю о новом поколении, тех, кому от тридцати до сорока. Пожалуй, все.

— *А Питер Вайрек, о котором вы говорили на занятии?*

— Да, конечно, но он старше. Он относится к послевоенному поколению, как Ричард Уилбер, Рандал Джаррелл. Он относится к тому поколению, многие из которого уже умерли. Это было великое поколение. Один из величайших ныне живущих поэтов — Чеслав Милош. Я полагаю, он лучший среди современных поэтов.

— *А кто из русских поэтов повлиял на ваше творчество?*

— Державин и также относящийся к девятнадцатому веку Баратынский, а из этого века — Цветаева.

— *А что вас особенно привлекает в Державине?*

— О, это великий поэт. Он во многом напоминает мне Джона Донна. Но он более краток, отчасти более примитивен. Его мысли и психология были такими же, как у

Джона Донна, но, поскольку это молодой язык, молодая нация, молодая культура, он выражался несколько более примитивно, в частности метафоры у него примитивнее. Но порыв в его голосе, экспрессия!

— *Каково ваше мнение об Анне Ахматовой?*

— Она большой поэт и очень хороший друг. Но не думаю, что она оказала на меня влияние. Она просто великий человек.

— *Она помогала вам, не так ли?*

— Да, она здорово мне помогла.

— *Когда вы были в тюрьме?*

— Благодаря ей я был освобожден. Она развила бурную деятельность, подняла народ.

— *Не хотите ли вы рассказать что-либо о вашей жизни в Архангельске?*

— Нет. Это было так давно.

— *Но вы по-прежнему вспоминаете то время?*

— Иногда.

— *Оно как-то отразилось в ваших стихах?*

— Да. Я писал и, быть может, еще буду. То была часть моей жизни, и она находит выражение в моих стихах, но не напрямую.

— *А как вам показались ваши студенты? Агрессивными, тупыми или интересными? Каково ваше впечатление?*

— Самыми разными. Я все тут нашел. [*Смеется.*] Я встретил некоторое число по-настоящему замечательных людей, невероятно способных. Конечно, их не так много, но это нормальная пропорция в любом обществе. [*Смеется.*]

— *Когда вы впервые попали в американский университет, то, вероятно, ожидали, что студенты более послушные, покорные?*

— Ничего я не ожидал. Чего я мог ожидать тогда? У меня и понятия не было, как все закрутится.

— *Я спрашиваю потому, что когда к нам приезжают из европейских стран учиться, их часто поражает, сколько свободы предоставлено американским студентам, как активно участвуют они в дискуссиях на занятиях.*

— Да, здесь несравненно больше свободы, чем где-либо. Я не только Россию имею в виду, а шире. Но понятия свободы или ее отсутствия очень значимы для меня. Мне кажется, что главными здесь являются способности, зна-

ния, уровень восприятия и качество ответов. И я не был разочарован. Меня скорее поразило их количество. Для меня это было так удивительно, особенно из-за моего английского. Но со временем пришла уверенность. Но не самоуверенность — я боюсь им наскучить. [*Смеется.*]

— *А как вы относитесь к тому, что некоторые молодые люди принимают наркотики?*

— Не знаю. Не мое это дело. Не хочу ничего советовать. Я, как и У.Х. Оден, могу сказать: я принадлежу культуре сигарет и алкоголя, а не культуре наркотиков.

— *На последнем занятии вы прочитали студентам очень выразительные стихи Одена. Вы считаете их важными?*

— Да, это превосходные стихи.

Приди в нашу веселую глушь
Где даже девушки распутничают
Где окурки
Становятся задушевными друзьями
И где всегда три утра.

Перевод Людмилы Бурмистровой

ПИСАТЕЛЬ — ОРУДИЕ ЯЗЫКА

Ежемесячник «Akiraciai», издающийся в Чикаго
на литовском языке, ноябрь 1976 года

В аннотации, в частности, говорится: «С поэтом мы беседовали во время состоявшегося этой осенью съезда федерации Santara-Sviesa [литовское культурное общество в США], на котором И. Бродский рассказывал о Томасе Венцлове, а на литературном вечере читал свои стихи (тоже посвященные Т. Венцлове)».

В том же номере в описании съезда есть такие строчки: «Каждый год... устроители съезда приглашают какого-нибудь особенного гостя. В этом году им был русский поэт Иосиф Бродский. Бродский говорил о Томасе Венцлове, с которым встретился и подружился, когда сам бывал в Литве. Не знаю, по чьей вине (то ли федерация не объяснила Бродскому, чего ожидать, то ли Бродский не нашел времени подготовиться, то ли ему трудно выражаться в прозе), но этот разговор получился весьма нескладным. Позднее — литературный вечер. Теперь все иначе. Бродский читал свои стихи, написанные на родном языке. Перед нами был совершенно другой человек! Его слова прозвучали своеобразной мистической мелодией, словно литургические интонации православного священника. Может быть, непонятность этих слов придала им эту магию, но слова не важны, когда поэт в силах создать такую атмосферу, какую Бродский на несколько минут создал».

— Как вы оцениваете сегодняшнюю русскую поэзию в Советском Союзе в сравнении с западным творчеством или с творчеством досоветского периода?

— Сегодня она явно менее интересна, чем русская поэзия первой половины этого столетия... В сравнении с западной ее мысль более агрессивна, со склонностью что-нибудь констатировать, как-нибудь повлиять на общество...

— Насколько сильна или влиятельна подпольная или самиздатская литература, особенно поэзия? Достаточно ли она

сильна, чтобы оценивать ее по тем же критериям, что и официальную?

— Отвечая на первый вопрос, я как раз имел в виду подпольную поэзию, потому что последняя намного разнообразнее и технически совершеннее, чем официальная. С другой стороны, иногда трудно провести линию между той и другой, потому что и подпольная находит способы попасть на страницы официальных изданий, равно как и творчество признанных поэтов нередко появляется в подпольных изданиях... Подпольное творчество имеет гораздо больше общего с искусством.

— *Каково положение сегодняшних русских эмигрантов с точки зрения культуры? Многие ли активны в культурной деятельности? Сколько выходит книг, газет? Доходят ли они до отечества?..*

— Мне было бы трудно дать какую-либо точную статистику... Не менее пяти крупных журналов культуры издается в США, Франции и Германии на русском и английском языках: «Вестник», «Континент», «Новый журнал», «Russian Literature Tri-Quarterly»... Как минимум по одной газете выходит в США и Франции, а в Германии выходят три или больше чисто антисоветских периодических издания. Не меньше их сегодня в Израиле. Сколько у них читателей? Если сложить читателей всех журналов вместе, может, и набралось бы около пятидесяти тысяч... Читателей газет может набраться больше.

Что я мог бы сказать о качестве этих изданий? Ситуация писателя похожа на ситуацию жены Цезаря: никому не дано ее контролировать... В самой России за писателем присматривают полчища редакторов, корректоров и цензоров, ножницы которых иногда оказывают и неплохое влияние... В эмиграции писатели нередко тонут в словесности, которая выливается в пустословие, в злоупотребление словом...

Оказывает ли творчество здешних писателей влияние на Россию? Вряд ли. Если оказывает, то очень небольшое. Трагично, что те, кому оно доступно, относятся к «истеблишменту». Это не рядовые писатели или любители литературы. Конечно, тамошний читатель довольно хорошо знаком с Набоковым, однако сомневаюсь, что он достаточно знает о Ходасевиче, который умер до войны и был, пожалуй, лучшим русским поэтом того времени...

— *Современная поэзия в США практически потеряла читателя: если продается более двух тысяч экземпляров поэти-*

ческого сборника, это считается большой удачей. Почему? Говорят, что писать современную поэзию легче, чем читать. Переживает ли и русская поэзия такой же кризис?

— Не думаю, что поэзия когда-либо была широко читаема. Стихи читает, наверное, не больше одного процента читающих. Интересующихся, возможно, было больше, когда распространением поэзии занимались трубадуры во дворцах и замках. Теперь поэты и распространители поэзии объединены в академических институциях... В восточном мире у них нет и академического прикрытия. На читателя эти условия, может, и не влияют, но они влияют на саму поэзию... По-моему, сегодняшняя поэзия восточного мира намного живее, интереснее, жизненнее. Как и любая форма искусства, поэзия — тоже попытка уйти от реальности, эскапизм, и он более необходим там, где реальность мрачнее... В восточном мире художник вообще в большей степени отдает себя творчеству, потому что искусство за железным занавесом осталось единственным чистым, незамаранным предметом... Если обычно пианист-виртуоз должен проводить за пианино по меньшей мере шесть часов каждый день, то его коллега за железным занавесом проводит больше уже потому, что его пугают не слишком приятные альтернативы. Мне кажется, что сегодняшняя поэзия там лучше и потому, что творцы в восточном мире, с одной стороны, испытывают за века развившийся комплекс неполноценности в отношениях с Западом, а с другой стороны, они просто жаждут соперничать со здешними творцами... А если так — достижения Запада необходимо усвоить... Восточный поэт хочет написать лучше, чем Т.С.Элиот, и иногда ему это удается...

— Доводилось ли вам знакомиться с творчеством литовских поэтов?

— Если Адама Мицкевича не считать литовским поэтом, то я читал немногое. Отчасти знаком с творчеством Г. Радаускаса, Й. Александришкиса. Читал К. Донелайтиса и некоторых других. Довольно хорошо знаком с творчеством Томаса Венцловы, а это о качестве литовской поэзии мне все и говорит.

Томас Венцлова хорошо знаком с западной поэзией, и поэтому у него есть все основания чувствовать себя спокойно и уверенно. В этом смысле он полностью использовал те льготы, которые он получает, будучи литовцем. Хотя в его творчестве заметно влияние Мандельштама, Ахмато-

вой и некоторых современных английских и французских поэтов, я бы сравнивал его с Рильке. И то в основном по размаху и масштабу, а не по творческому родству. Рильке в большей степени эстет... Томаса Венцлову следует отнести к наиболее выдающимся поэтам наших дней...

— *Один литовский критик назвал Томаса Венцлову поэтом отчуждения...*

— Я полностью согласен. Назвать поэта «поэтом отчуждения» — величайший комплимент, который ему можно сделать.

— *Каковы обязанности писателя-эмигранта по отношению к своей стране?*

— У писателя, каким бы он ни был, одна обязанность — хорошо писать.

— *Каково ваше мнение о Ленинских премиях писателям и деятелям искусства?*

— По мне, такая премия и говна не стоит. Я бы ее принял как оскорбление. Это Нобелевская премия для самых жалких. Хотя, конечно, и она имплицирует некоторые литературные ценности и открывает пути к некоторым возможностям.

— *Как выглядит западный литературный истеблишмент? Возможности жизнеобеспечения писателей?*

— Я никогда не надеялся жить только литературным трудом ни там, ни здесь. Выпустить книгу здесь, конечно, намного легче. Однако беда в том, что свобода слова неизбежно ведет к его инфляции...

— *Каково ваше мнение о тезисе Шафаревича, что отъезд творческих людей из Советской России несет гибель ее культуре?*

— Я не согласен. Я полагаюсь не только на народ, но и на язык. Писатель — орудие языка. Язык остается, невзирая на личности. Так уж случается, что постоянно появляются писатели, которые раскрывают и выявляют зрелость языка. Пока будет жив русский язык, он сохранит свою великую литературу, несмотря на все отъезды, преследования и так далее. Нынешний отъезд писателей или их изгнание из страны можно было бы сравнить с чистками, происходившими в конце тридцатых, которые живую литературу сильно пообрубали. Однако она всегда возрождается. Хорошую литературу можно задержать, но не остановить.

Перевод Рамунаса Р. Катилюса

ЯЗЫК — ЕДИНСТВЕННЫЙ АВАНГАРД

В. Рыбаков
Газета «Русская мысль», 26 января 1978 года

— Власть на нашей родине не скрывает, что она рассчитывает на духовную смерть высылаемых, на то, что они, к примеру, не смогут творить среди людей чужого языка. Так ли это?

— Поэт на родине и поэт за границей, в чужой среде? Разницы нет никакой. Проблемы те же самые. Только, пожалуй, удовольствия меньше. Нет немедленной публики. Правда, писать несколько труднее... непонятно, чем это объясняется. То ли потому, что другая языковая среда вокруг, то ли просто потому, что стареешь. Я склоняюсь ко второму объяснению. Писательство само по себе — процесс довольно трудоемкий, и увеличение чисто технических трудностей просто неизбежно... да и вообще возрастание трудностей, осложнений — это и есть, в сущности, подлинное значение всякого прогресса. Но никакой качественной разницы в самом процессе стихосложения при переезде через Атлантический океан я не заметил.

— Что вы можете сказать о количественной и качественной разнице между поэзией в России — СССР и на Западе?

— Поэзия, как и вообще всякая литература, определяется прежде всего особенностями того или иного языка и возрастом той или иной литературы. Русская поэзия — поэзия сравнительно молодая, ей всего двести пятьдесят лет. А поэзия того, что вы называете Западом, то есть французская, итальянская, английская, куда более древняя, поэтому процессы не параллельны. Но необходимо заметить, что в России, хотя ее поэзия и существует всего двести пятьдесят лет, все же она, если учесть число людей, вовлеченных в это занятие, на сегодняшний день оказывается

с западной на равных. Тем не менее следует исходить из языковой специфики каждой литературы.

Русский язык. как известно, язык синтетический, и русской поэзии присуща тенденция охвата жизненных явлений, то есть попытка их отразить в стереоскопической форме, в то время как, скажем, английской поэзии присущ принцип аналитический, другими словами — принцип рассечения предмета, поэтому эффект зачастую противоположен. Конечно же они исходят из одного и того же материала, то есть экзистенциального явления, но подход к теме, предмету и так далее у них чрезвычайно отличен.

Все, что я могу сказать по поводу сравнительного анализа русской и западной поэзии, сводится к тому, что русская поэзия все время кружит вокруг да около темы и предпочитает кумулятивно-собирательный образ, в то время как английская поэзия предпочитает прямой подход к предмету, хотя при этом страдает всевозможной аллюзией, например у Элиота: «Ты увидишь ужас в пригоршне праха». Английская поэзия старается поместить феномен в фокус, в то время как у строфы русского поэта тенденция дать многоплановость явления.

— *Многие называют, особенно на Западе, Пушкина западным поэтом.*

— Это совершенная глупость. Пушкин абсолютно русский поэт, вышедший абсолютно из русского языка, из русской национальной психики, русской философской концепции. Он никогда не сводится к одной строчке, он действует всегда всем ансамблем стихотворения, всей массой.

— *Что произошло с русской поэзией с тех пор, как у нас в стране установилась коммунистическая власть?*

— По-моему, на русскую поэзию это никак не повлияло. Вообще, политическая система на литературу, как правило, не влияет. Литература почти всегда находится в очень сильном — по крайней мере лингвистическом — отрыве от лингвистической догмы государства. Ведь все, мягко говоря, неприятности, которые случались в биографиях русских поэтов в двадцатом, например, столетии — это моя точка зрения — объясняются не политической платформой этих людей. Никто из них не говорил «долой советскую власть», никто не выступал с подобными лозунгами. Все дело заключается в том, что язык этих людей сильно отличается от языка официоза. Нормативная лексика со-

ветской прессы создана на базе ленинской полемики с Плехановым, Каутским, то есть журналистической полемики конца девятнадцатого — начала двадцатого века, теперь чрезвычайно устаревшей формы полемики.

В то время как любому писателю, хорошему, плохому, просоветскому, антисоветскому, для того, чтобы быть заметным, необходимо отклониться от этой формы полемики. Поэтому государство, которое считает, что ему принадлежит физическая и духовная жизнь его подданных, смотрит на этих людей с подозрением. Что происходит в России? Государство рассматривает своего гражданина либо как своего раба, либо как своего врага. Если человек не попадает ни под одну из этих категорий, государство предпочитает все-таки рассматривать его как своего врага со всеми вытекающими последствиями.

Что же касается литературы как таковой, то советская власть на нее не повлияла. Но на мой взгляд (это я об одном довольно любопытном аспекте), аппарат давления, цензуры, подавления оказывается — это парадоксально — полезным литературе. Дело в том, что лингвистические нормативы, установленные государством, превращают все население в читательскую массу. Для писателя это чрезвычайно выгодно, так как если писатель хочет выделиться, то в данном случае он знает, от чего отталкиваться; более того, если имеет место цензура — а в России цензура имеет место, дай Бог! — то человеку необходимо ее обойти, то есть цензура невольно обусловливает ускорение метафорического языка. Человек, который говорил бы в нормальных условиях нормальным эзоповым языком, говорит эзоповым языком в третьей степени. Это замечательно, и за это нужно цензуру благодарить.

— *Часто говорят о провинциальности того искусства в СССР, которое стремится отойти от официальной точки зрения. Имеет ли это суждение смысл применительно к литературе?*

— Нет. Вообще всякая национальная культура до известной степени провинциальна. Но дело в том, что в настоящее время не существует культурной столицы, вернее, не существует культурных полюсов. Нет достижений в культуре, по отношению к которым можно было бы определить положение той или иной культуры. Нет, на мой взгляд, сегодня культуры, которую можно было бы принять за эталон.

Все же, правда, существует определенное число писателей, художников, которые, в общем, лучше других — не столько по характеру своих достижений, сколько по тому факту, что они вобрали в себя другие традиции. Например, если говорить о литературе, то я могу сказать, что, на мой взгляд, самый лучший писатель, который живет сегодня, — это Беккет, потому что, когда его читаешь, становится совершенно очевидно, что он вобрал в себя все: и литературу Ренессанса, и психологический роман, экспрессионизм, литературу абсурда и прочее. На мой взгляд, в настоящее время в России нет писателя, равного Беккету по этому кумулятивному эффекту. Но это ни в коем случае не основание для того, чтобы называть того или иного писателя провинциальным. Каждый писатель исходит более или менее из своего материала и из своего языка. Я даже допускаю мысль, что для русской литературы идиома, которую предлагает Беккет, еще физически неосуществима.

Ведь писатель пишет, не столько желая рассказать ту или иную историю, сколько под диктовку своего собственного языка. Когда мы хвалим писателя, мы совершаем психологическую или по крайней мере культурную ошибку. На самом деле писатель — слуга языка. Он — механическое средство языка, а не наоборот. Язык отражает метафизическое отношение. Язык развивается, достигает определенной зрелости, достигает определенного уровня, а писатель просто оказывается поблизости, чтобы подхватить или сорвать эти плоды.

— *Разве писатель подчас не насилует язык?*

— Когда он это делает, то у него ничего не получается. Писатель не может быть авангардистом. Авангардистом является сам язык. Единственная заслуга писателя — это понять те закономерности, которые находятся в языке. Писатель пишет под диктовку гармонии языка как такового. То, что мы называем голосом музы, на самом деле — диктат языка. Когда человек пишет: «Я помню чудное мгновенье, передо мной явилась ты», — это не столько потому, что он действительно помнит «чудное мгновенье», сколько потому, что слова, нечто в языке, выкладываются этим гармоническим образом, и эта гармония указывает на какое-то психологическое состояние. Писатель — орудие языка.

ПОЭЗИЯ — ЛУЧШАЯ ШКОЛА НЕУВЕРЕННОСТИ

Ева Берч и Дэвид Чин

Журнал «Columbia. A Magazine of Poetry & Prose»,
весна—лето 1980 года

— Считаете ли вы, что ваша новая книга «Часть речи» знаменует собой какие-то повороты вашей поэтической карьеры?

— Все, что я могу обнаружить, когда смотрю, если я способен оценить сам себя, — это только просодические смещения: например, сдвиг от тетраметров к пентаметрам приобретает больше свободы — или отход от преобладания пятистопных структур. Три-четыре года назад я начал медленно сдвигаться к чему-то вроде акцентного стиха, подчеркивая силлабический, а не силлабо-тонический элемент, возвращаясь к почти тяжеловесной, медленной речи. Не буквально медленной, но к стихотворению, которое развивается без какой-либо априорной музыки.

— Вы приписываете просодические смещения чему-то, заслуживающему особого внимания?

— Должно быть, это связано с очень простой вещью — с ощущением, что существующие размеры удовлетворяют меня все меньше и меньше, что вступает какая-то иная музыка. Не то чтобы я исчерпал возможности строгих метров, ведь в любой момент все эти искушения присутствуют. Но есть определенная доминирующая нота или мелодия, которая упорно звучит в голове. Это очень странно. Я говорю мелодия, точно так же я могу сказать шум. Так или иначе, что бы это ни было, это не буквально мелодия, музыкальный гул. Ведь у этого гула есть определенное психологическое наложение. Это чрезвычайно серая область — нет, не серая, это, так сказать, определенная частота, на которой работаешь и которую время от времени меняешь.

Но в любой момент просто выбираешь несколько вещей. Когда у тебя есть опыт строгих метров, ты все время стремишься вернуться к ним и в то же время отступить от них. В любой момент находишься под обаянием нескольких из них. Не то что ты действительно отказываешься от предыдущей просодической идиомы, просто отдаляешься от нее.

— *Можете ли вы сказать, что испытали какое-то влияние? Например, творчества Дерека Уолкотта?*

— На самом деле нет. В то время я не читал сочинений Дерека. Я думаю, действительно немножко подтолкнуло то, что я прочел два-три чьих-то стихотворения по-французски. И понял, что ритм какой-то... ну, когда читаешь стихотворение, во рту очень часто возникает определенный просодический вкус. Я думаю, это и произошло опять. Должен сказать, что я использовал эти вещи раньше, но не в такой далеко идущей форме. На самом деле я не стал бы называть это сдвигом ни в тематическом, ни, конечно, в интеллектуальном смысле. Это было просто просодическое изменение, и заметное.

— *Представляете ли вы себе форму, начиная работать над стихами, или работа идет от темы к форме?*

— Я полагаю, у меня всегда есть какое-то ощущение формы. Что у меня на самом деле есть, так это объем, представление о количестве. Это не совсем сосуд. У меня есть своего рода контур. Я знаю, сколько будет кусков. В некотором смысле у меня есть образ плоти стихотворения, я знаю, сколько оно будет длиться. Но в процессе писания оно начинает раскручиваться, оно удлиняется и расширяется или сжимается.

— *То есть куски, с которыми вы работаете, в действительности диктуются скорее фонетическим ощущением ритма или психологическим ощущением ритма, а не блоками образов?*

— Первое. Очень часто у тебя нет образов, на самом деле нет факта, о котором можно сказать. Образы и прочее в процессе развертывания предлагает язык. Иногда факты подсказывает ритм, то, что говорилось раньше. Появляются два-три факта, и тогда думаешь: ну, надо сделать следующий шаг. Всегда есть сильное искушение сделать следующий шаг. И очень часто, когда поддаешься искушению, это вознаграждается.

— *Вы думаете, такие вещи сохраняются при переводе?*

— Последовательность образов и последовательность мысли, развитие, психология следующего шага иногда сохраняются.

— *Но не сама просодия?*

— Иногда бывают попытки ее сохранить; если переводчик окажется добросовестным человеком, он постарается скопировать структуру. Но есть проблема, которая маячит над всеми этими вещами. Это, конечно, касается биографии той или иной структуры в разных культурах, разных языках, разных просодических традициях. Одна и та же структура может означать, подразумевать или напоминать совсем разные вещи. Я никогда не знаю, останется ли в живых нюанс — а поэзия вся из нюансов, лингвистических нюансов. И все же я думаю, что очень многое в стихотворении остается в живых при переводе. Кроме того, человек не способен сказать нечто настолько качественно иное, что можно было бы полностью потерять при переводе. Способность к высказыванию у людей в чем-то ограничена: нельзя потерять много, даже если понимаешь человека только наполовину.

— *В предисловии к Платонову вы писали, что при переводе неизбежно упускаются особые платоновские грамматические конструкции, которые вы назвали обратным действием, тупиком.*

— В каком-то смысле клинообразными.

— *Считаете ли вы, что потери того же рода происходят при переводе ваших стихов?*

— Нет, потому что... ну, происходят, конечно, но в моем случае в меньшей степени, чем в случае Платонова, потому что его главным инструментом была, так сказать, фактура. Это был его главный прием. Прием, который действительно невозможно реконструировать в английском языке. Вы можете его реконструировать, но только в определенной мере, за рамками которой по-английски он становится скучным. А по-русски это наслаждение.

— *Что помимо просодического свойства, о котором вы уже упомянули, кажется вам вашим главным приемом?*

— Ну, я бы сказал, что именно готовность поддаться искушению сделать следующий шаг. То есть когда думаешь, что тема, эмоция, образ и их смысл исчерпаны, я

пытаюсь сделать следующий шаг — вскрыть какую-то невозможность образа или чувства. Я попробовал это однажды, в том длинном диалоге («Горбунов и Горчаков») из ста сорока строк, и мне понравилось. Начать с того, что он был написан децимой, abababababab, которая сама по себе чертовски монотонна и выворачивает мозги, каждая строфа. Так что в то время любая попытка сделать следующую строфу была для меня немыслима. К тому же в ситуации спора, пунктов спора, любое возобновление разговора казалось мне немыслимым. Эти персонажи не могли иметь ничего, что бы сказать друг другу. И тем не менее мы знаем природу разговора, он всегда затягивается. Он всегда возобновляется — как крикет — на той же ноте, на какой прекратился накануне. Это одно из пугающих свойств обмена, диалога. И я пытался подражать этим свойствам... Я могу долго говорить об этом стихотворении, просто потому что оно — одна из самых серьезных вещей, которые я сделал за свою жизнь. Не думаю, что когда-нибудь смогу сделать что-то еще такого же масштаба, потому что у меня уже нет того терпения, или как это называется. В этих стихах виден один из главных приемов: делается следующий шаг, который представляется а) невозможным и б) даже ненужным. Может быть, это не главный мой прием, но это то, за что я себя уважаю... Жаль, что перевод этих стихов действительно никакой. Я вычеркнул их из книги.

— *Представляется, что стихотворение исследует, как увековечивается предательство или самопредательство. Можете это прокомментировать?*

— Верно, это одна из существенных, вечных тем русской литературы. Она вся о предательстве. В этом смысле я, мне кажется, придерживаюсь традиции — ну, больше традиции прозы, чем поэзии. Это литература или склад ума, которые в значительной мере уравновешиваются ожиданием предательства. Я считаю, что это до определенной степени влияет на сам язык. Думаю, мне не следует пускаться в эти темные области. Например, в русском языке, хотя это сильное обвинение, всегда присутствует ожидание полной перестановки, полагаю, просто потому, что слова многосложны и в них помещается очень много фонетики. К тому же присутствует некий элемент самоуничтожения, просто потому что слогов слишком много, что-

бы принять это обвинение за чистую монету. Идея полной перестановки, амбивалентности, предательства прокрадывается в язык. Сейчас мы говорим о нюансах. На самом деле по-русски в какой-то мере легче говорить очень ровным тоном, вне зависимости от чувства. Чувство может быть прямым: «я это одобряю» или «я этого не одобряю». Но просто из-за языка выражение этого чувства слегка окрашивается двусмысленностью. Есть эта легкая приправа, я бы даже сказал, отрава. Читатель ее чувствует. На этом можно играть бесконечно, потому что почти любое утверждение отдает неуверенностью.

— *Сказали бы вы, что язык использует говорящих или что говорящие находятся во власти языка?*

— Думаю, и то и другое, хотя мое мнение не идет в счет: я в особом положении — то есть я вне языка, я в какой-то мере стал наблюдать за ним. Что ж, писатель всегда наблюдает. Так что его оценка языка по меньшей мере тенденциозна. При этом я сказал бы, что мы жертвы своего языка. Жертвы как нация, а как писатели мы слуги. Не то чтобы мы его улучшаем, скорее мы невольно его распространяем.

— *Считаете ли вы, что это справедливо и для английского языка?*

— В какой-то мере это применимо к английскому языку, но в ином отношении. Английский — аналитический язык и на самом деле не допускает множества нюансов. Иначе начинаешь хитрить, как Генри Джеймс, чтобы не сказать больше. Есть английский и английский. С одной стороны Джейн Остин и Орвелл, с другой — Джеймс, Конрад и Набоков. Я предпочитаю традицию Остин—Орвелла. В английском Джеймса ощущение фактуры похоже на русский. А когда работаешь с фактурой, утверждения становятся... не совсем скомпрометированными, но менее значимыми, ты стремишься к совокупному эффекту. Так что это зависит от того, о каком английском вы говорите. Английский как таковой? Я думаю, его не существует.

— *В маленьком стихотворении «Часть речи» относится ли образ языка как мышей к какой-либо особенности русского языка?*

— В какой-то мере он относится к фонетике русского слова «грядущее», которое фонетически похоже на слово

«мыши». Поэтому я раскручиваю его в идею, что грядущее, то есть само слово, грызет — или как бы то ни было, погружает зубы — в сыр памяти.

— *Кажется, во всей вашей поэзии время — постоянная, снова и снова возникающая тема.*

— Это единственное, что важно в мире. Время намного интереснее, чем, например, пространство. Потому что пространство — это вещь, тогда как время — это представление о вещах, о Вещи. И если бы мне нужно было описать то, что меня интересует, — так это то, что время делает с человеком. Вот о чем вкратце идет речь.

— *Связываете ли вы свой интерес к времени с тем, какой был, скажем у Пастернака или Мандельштама?*

— Не думаю, что мои представления о нем так уж отличаются от их: это всего лишь представления людей о времени. Они просто включают в себя достаточно христианскую идею линейного времени, то есть не африканскую идею круга или спирали, которая раскручивается в обратную сторону. В этом смысле мы совсем не разные. Опять-таки, ужасно трудно оценивать себя, но я бы сказал, что больше интересуюсь чисто абстрактной идеей времени. Думаю, я вполне могу сказать, что использую конкретные представления о времени в момент ухода в абстрактные размышления. И я пытаюсь сделать эти абстрактные размышления осязаемыми посредством образности, конкретных символов и всякого такого. Иногда получается.

— *Выполняет ли в «Мексиканском дивертисменте» заключительный образ ящерицы, смотрящей на космический корабль, роль катапульты от всяких мексиканских символов к такому размышлению?*

— Единственно, что, по-моему, стоит сказать об этих стихах, — это то, что темой была Мексика, не конкретно Мексика, а, как я полагаю, состояние духа, помещенного на менее благоприятный для него фон. Или я думаю, что это была тема. Я пытался использовать традиционные испанские метры. Первая часть, о Максимилиане, начинается как мадригал. Вторая, «1867» — где о Хуаресе, — сделана в размере чокло, то есть аргентинского танго. «Мерида», третья часть, написана размером, который в пятнадцатом веке использовал величайший испанский поэт, я думаю, всех времен — Хорхе Манрике. Это имитация его

элегии на смерть отца. И «Романсеро» — традиционная испанская вещь, эти тетраметры. Есть приближение к современным стихам в главе «К Евгению». И классический пятистопный ямб — нормальная, обычная вещь, приводящая домой, — в заключительной энциклопедической части «Заметка для энциклопедии». В конце концов, это называется дивертисмент. Он должен иметь дело с манерами, со стилями, которые там используются. Если можно так выразиться, это дань культуре, о которой идет речь.

— *Хотелось бы узнать, в этих стихах у вас более публичный, более грубый голос?*

— Может быть, но в то же время меня это возмущало. И я старался смягчить его. Я слегка удивился, когда *The New York Review of Books* выбрала эти стихи, потому что это отнюдь не самая либеральная строфа, которая там обнаруживается. Боюсь, некоторые люди в Мексике рассердились, потому что стихи немножко в духе Ивлина Во.

— *У вас есть любимые среди написанных вами стихов?*

— Одно было написано два или три года назад — «Письма династии Минь»; это стихотворение перевел Дерек Уолкотт. Еще мне нравится «Бабочка». Я пытался соединить две сущности — Беккета и Моцарта. Много лет назад, в России, я ухаживал за девушкой. Мы ушли с концерта, концерта Моцарта, и когда мы бродили по улицам, она сказала мне: «Иосиф, в твоей поэзии все прекрасно» и прочее, «но тебе никогда не осуществить в стихотворении ту легкость и при этом тяжесть, какая есть у Моцарта». Это меня как-то озадачило. Я хорошо это запомнил и решил написать стихи о бабочке. Что ж, надеюсь, у меня получилось. И Джордж Клайн замечательно перевел эти стихи.

— *Можете ли вы что-то сказать об отношениях между христианством и современной культурой? Связан ли с этим ваш интерес к Кавафису?*

— Отношения между Богом — ну, христианством или этими религиозными вещами — и современной культурой вполне ясные: это, если угодно, отношения между причиной и следствием. Если в моих стихах есть такие вещи, то это просто попытка следствия отдать дань причине. Вот так просто. Я не то чтобы религиозен, вовсе нет. К счастью или к несчастью, я не знаю. Не думаю, что я принадлежу к какому-то вероучению. На самом деле, когда в больнице

мне задали этот критический вопрос, потому что все может случиться, я был в затруднении.

Что касается Кавафиса и того, почему для меня важно преподавать его, у меня нет ответа в одну строку. Прежде всего потому, что я безмерно люблю его творчество. Я думаю, он, наверное, единственный поэт своего века (хотя я люблю его не за это), у которого была ясная система или который хотя бы был верен себе, своему представлению о том, что должно быть. Другие, какими бы они ни были великими, кажутся эклектичными. Но потом, после него, любой так выглядит. Отсюда одно из преимуществ изучения Кавафиса: ты знаешь, к чему человек стремится, какие средства он считает пригодными, а что отвергает. Это знание очень важно для любого студента, который изучает литературу.

Если свести это на самый прозаический уровень, тогда то, что он нам рассказывает, — это очень простая повесть о неопределенности как древнем состоянии ума. Это то, чего мы не можем постичь, потому что думаем, что мы более сложные существа. Тем не менее это ощущение можно получить от таких старцев, как Плутарх или Геродот, точно так же как от Кавафиса. Но в наши дни люди не так уж много читают классику. Без преувеличения, я думаю, что чтение Кавафиса просто ради исторического содержания может во многом унизить современного человека. И хотя я упомянул все эти вещи, я по-прежнему далек, очень далек от того, чтобы сказать, почему я люблю Кавафиса. Пожалуй, главная причина — это непрерывная нота *опустошенности*, которая является важным человеческим чувством по отношению к жизни и которая ни до него, ни после него не проявлялась в поэзии с таким постоянством. В то время как кто-то проявлял ее в романтическом или экспрессионистском ключе, что является предательством чистого чувства, поэтическая работа Кавафиса была, с моей точки зрения, на той же плоскости, что и само чувство.

— А Оден? Почему вы так его любите и любите преподавать его?

— Потому что для меня нет поэта лучше, ни на одном языке. Для меня действительно есть два поэта — Цветаева, она русская, и Оден. Они очень разные. Она вся — трагедия, но у них есть одна общая черта. Оба поддерживают,

или их поэзия поддерживает, философию дискомфорта. Это доходит почти до «чем хуже, тем лучше» или, в случае Одена, «тем интереснее». Боюсь, что я говорю это почти как англичанин. Я полагаю, что в них обоих, особенно в Одене, меня привлекает своего рода драма, которая никогда не проявляет себя в драматической манере. Она проявляется, если проявляется, в антиклиматической манере. Он был велик в этом методе, антиклиматическом методе, просто изумителен. Мне кажется, что это чрезвычайно благородная поза в литературе. К тому же я совершенно... думаю, это необычно, когда иностранный поэт так захватывает человека из другой культуры. Я редко получаю столько радости от чтения, сколько получаю от Одена. Это действительно радость. Говоря радость, я не имею в виду просто удовольствие, потому что радость сама по себе очень печальна. Для меня он намного глубже или «возвышеннее», чем кто-либо другой, больше, чем Йейтс или Элиот, просто потому, что он делает все эти вещи, к которым они стремятся, и еще очень многое, вскользь, мимоходом. Вот за что я уважаю поэта. Ну, я, право, не знаю. Сам Оден, конечно, не согласился бы со мной и не одобрил меня за то, что я говорю. Был момент, когда я набрался смелости... ну, это произошло действительно потому, что мой английский был в то время не слишком хорош. Я посетил его в Крайст-Черче, в Оксфорде. И внезапно возникла бессмысленная пауза, потому что я не знал, как ее заполнить, а он ничем не хотел ее заполнять. Потом я нарушил молчание, сказав: «Уистен, я думаю, что вы и Том Элиот — это один великий английский поэт». Ну, это было самое идиотское высказывание. Он просто одарил меня устрашающим взглядом.

Мне кажется, что преподавать его почти естественно, хотя делать это можно намного лучше, чем делаю я. Хотя бы только потому, что иметь с ним дело, лично или в стихах, — это лучшее из того, чем человек может заниматься на земле. И я действительно считаю, что мне очень повезло. Это не просто везение, а удивительное великодушие судьбы. Потому что, с моей точки зрения, в английском языке нет ничего лучше, чем поэзия этого человека. Для меня говорить о нем — это... самое разумное и, скажем, правильное занятие. И чем больше я его читаю, тем

больше он мне нравится. Дело не только в языке. Если на то пошло, я могу читать и перечитывать Йейтса и Элиота и видеть искры мудрости и глубины. И все же для меня, при всей их красоте, это немножко грубо в обоих случаях, особенно в случае Йейтса. Должен сказать, что сырой материал меня очень восхищает. И все же Оден, имея многое из того, что было у них, обладал уникальным умом. Это без преувеличения первый поэт, который был в своем веке как дома, который не притворялся, что заслуживает чего-то лучшего или предназначен для лучшего. Или худшего. Это очень достойная позиция.

— *Ваше отношение к нему в чем-то похоже на отношение Статуса к Вергилию в «Чистилище»?*

— Ага... Верно. И это отчасти помогает мне действовать или оправдывает мои действия на английском языке. Я почему-то думаю, что работать на том же языке, что и он, — одна из самых обязывающих — конечно, обязывающих, без сомнения, — многого требующих, самых стоящих вещей. Ну, это... Я действительно очень люблю его. Это действительно преследует, потому что чем больше я его читаю, тем больше... Как говорит рассказчик в поэме Энтони Хехта («Берегитесь лилий в поле»), «я хотел бы быть как они».

— *Вы вообще пишете стихи по-английски?*

— Написал несколько стихотворений. Некоторые были опубликованы. Другие — нет. Я не стремлюсь к этому, но когда я пишу прозу, мне интересно, что бы он сказал — счел бы он это вздором или осмысленной вещью. Помимо прочего, Оден был удивительным критиком, он обладал удивительным мастерством здравого смысла. И, за исключением Орвелла, я считаю его величайшим стилистом в английской прозе.

— *Вы все больше пишете прозу?*

— Нет, на самом деле нет. Мне хотелось бы, чтобы у меня было больше времени, или чтобы мое время было лучше организовано, или чтобы я мог лучше организовать его. К сожалению, я лодырь.

— *У вас в работе еще одна книга стихов?*

— Есть примерно две книги стихов. Все зависит от того, что считать книгой, сколько страниц. Если использовать американские стандарты, то примерно две книги готовы.

Но перевод отстает по определению, стихи накапливаются, и дело кончается более толстой книгой.

— *Стихи в непереведенных книгах похожи на стихи из «Части речи»?*

— Короткие стихи похожи. Более длинные — не знаю, могу ли я сказать, насколько они другие. Может быть, они в каком-то смысле хуже. Иногда они более монотонны. Но монотонность, по крайней мере на мой взгляд, всегда преднамеренна. Я просто надеюсь, что читатель может это осознать. Но может и не осознать, и тогда я в беде. И опять-таки, ну и что. В основном это всегда делается для собственного... что бы это ни было — для себя и гипотетического альтер эго. Во всяком случае, для кого-то невидимого. Может быть, для ангела, откуда я знаю.

— *Стихи более дидактичны?*

— Думаю, они более ангельские... Чтобы Он понял.

— *Вам нравится жить полгода в Нью-Йорке и полгода в Мичигане?*

— Да, хотя я предпочел бы оставаться где-нибудь на восточном побережье и на второй семестр, не обязательно в Нью-Йорке, но на восточном побережье. Потому что в Мичигане есть что-то от клаустрофобии. Он слишком глубоко погружен в материк, знаете, как запятая в «Войне и мире», каким путем ни пойдешь, до нее страницы и страницы. Я всю жизнь, по крайней мере тридцать два года, привык жить у моря. Думаю, это что-то биологическое. Не то что у меня буквально случаются приступы клаустрофобии, но бессмысленность пространства действительно докучает. Опять же телефон в Анн-Арборе не звонит, как будто его только вчера изобрели.

— *Я заметила во многих ваших стихах, например «В Озерном краю», юмористические оттенки.*

— Это юмористическое стихотворение. Я не понимаю, что происходит, — нельзя сказать, что я читаю много того, что говорят люди, — но думаю, в том, что я делаю, присутствует сильный юмористический оттенок. И все же люди часто спрашивают о религиозном смысле.

Я думаю о метафоре, уподобляющей развалины Парфенона стоящим зубам.

Суть в том, что это на самом деле не метафора. Это буквально, особенно с тех пор, как я приехал в Анн-Ар-

бор с российской зубоврачебной работой, если можно так выразиться. На самом деле это не работа дантиста, это что-то противоположное. У меня были проблемы, и друзья отвели меня к врачу. Он удалил штук пять сразу, за один прием. Я даже не помню, как добрался до дому. В ту минуту, когда я упал на постель, в дверь позвонил почтальон, и это оказался счет. У меня возникло ощущение, что врач одной рукой выдергивал зубы, а другой выписывал счет. Но дело в том, что здание, в котором я преподаю, находится совсем рядом со школой дантистов, и там всякие символы и даже статуи. Современная скульптура, которая изображает развитие стоматологии. Отсюда и стихи.

— Значит, юмористические оттенки играют важную роль в ваших стихах...

— Конечно. По существу, есть две-три вещи. Русская поэзия в целом — это нечто серьезное, и люди очень редко позволяют себе шутить. Понимаете, когда пишешь стихи, особенно когда ты молод, всегда знаешь, всегда предвидишь, что существует некий сардонический разум, который будет смеяться и над твоими восторгами, и над печалями. И идея в том, чтобы победить этот сардонический разум. Лишить его шанса. А единственный шанс лишить его шанса — это смеяться над собой. Ну, я так и делал одно время. Но ирония очень разобщает. Она в самом деле не освобождает, особенно если ирония направленная, если у иронии есть потребитель, обозначенный потребитель, сардонический читатель. Единственный способ победить этого малого, если он все же существует — а лучше подозревать, что он существует, — это возвышенность утверждения, или его значительность, или торжественность, чтобы он не смог насмехаться. Я начал делать такие вещи и, надеюсь, сделал. Способность смеяться над собой и шутить осталась при мне, и время от времени я к ней прибегаю.

Еще один момент, связанный с иронией, заключается в том, что иногда к ней обращаешься, просто чтобы избежать штампа. Скажем, подкрадывается рифма, и в поле зрения нет лучшей. А она имеет привкус штампа. Так что лучше немножко укрепить ее... Можно использовать ассонансную рифму, а ассонанс по своей сути вполне иронически... есть много трюков. Справедливо было бы сказать, что ирония, так же как и все остальное, — продукт самого

языка. Это одна из таких вещей, так почему же ей не быть в стихах? Это удовольствие. Но нельзя перебарщивать, и ее всегда нужно с чем-то совмещать. Она не должна быть целью сама по себе.

— *Я думаю о строках: «Спросить/ смысл ich bin, иначе безумен... Что ж, как поэт он выигрывает; как мужчина/ проигрывает». Для меня эти строки имеют юмористический оттенок, но в них присутствует что-то очень глубокое.*

— Это были хорошие стихи. Это был 1965 год, деревня Норенская, давно, четырнадцать лет назад, годы прошли, удивительно.

— *Считаете ли вы, что изгнание повлияло на ваш интерес к наблюдению за языком немножко со стороны? А на темы, касающиеся отчуждения?*

— Если быть абсолютно честным, думаю, да. Однако я притворяюсь, и имею на то основания, что нет, потому что по сути любая страна — это просто продолжение пространства. Когда я приехал сюда, я велел себе не делать истории из этой перемены, вести себя так, как будто ничего не произошло. Так я себя и вел. Думаю, что и продолжаю. Но в первые два-три года я чувствовал, что скорее веду себя, чем живу. Ну, больше веду себя так, как будто ничего не произошло. Теперь лицо и маска, я думаю, склеились. Просто я не чувствую этого, не могу провести различие.

В смысле моего интереса и того, как повлияла на меня эта перемена, я не знаю, что можно сказать с уверенностью. Потому что определенные вещи действительно произошли. Например, я стал меньше тосковать по определенным культурным феноменам, по идее авангарда в искусстве. Теперь я думаю, что это дерьмо на девяносто процентов, если не больше. Если бы я остался в России, я продолжал бы считать, что театр абсурда — великая вещь. И все же я действительно не знаю. Я думаю, человека заставляет изменить отношение или восприятие не столько его реальный опыт, реальный вкус того или иного явления, а старение само по себе. Становишься менее взволнованным. Не становишься умнее, но становишься, так сказать, более земным. В каком-то смысле это вредно, потому что популярный вариант поэзии требует от поэта какого-то приподнятого состояния. И должен сказать, что в России я вообще был немножко более, как бы выразиться...

неземным. Я никогда не был неземным, но у меня были более неземные заботы. Когда я писал стихи, я чаще впадал в поиск невидимого на ощупь. Но это часто приводило меня к какой-то мистической бессвязности, которую я и тогда презирал. Если что-то подобное происходит сегодня, то более точно, а потому менее часто. Опять же, я не стал бы приписывать это перемене обстановки. Это результат старения, у которого есть благородное название «зрелость», хотя очень часто я испытываю такую неуверенность, как будто мне девятнадцать или восемнадцать. Поэзия — лучшая школа неуверенности. Что касается моего отношения к языку, к моему языку, то пока я не думаю, что произошло что-то действительно плохое. Наоборот. Дома языком пользуешься второпях. Вроде бы доверяешься... ну, на самом деле не доверяешься, но писание — это что-то автоматическое. Например, есть масса пассажей в тех стихах — хотя я не часто в них заглядываю, потому что не выношу этого, — где я вижу, что язык используется как-то неряшливо. Тогда я был внимательнее, воздержаннее.

— *Дает ли пребывание вне собственного языка, то, что не слышишь множества перекрывающих друг друга голосов, иной взгляд на собственный голос?*

— Язык — очень личная вещь. Когда тебя перемещают, ты оказываешься в предельном уединении. Это тет-а-тет между тобой и твоим языком. Конечно, это побуждает тебя слышать свой язык на улице, особенность фразы, поворот и так далее. Но опять-таки, я думаю, что поэт должен вырабатывать собственный диалект, собственную идиому. Поскольку у него свой способ мышления, не такой, как у других поэтов, он вырабатывает и свой способ говорить. Но цель в том, чтобы в этом своем диалекте быть более выразительным. Это своего рода цель. Думаю, то, что тебя перемещают, не нарушает ход событий. Насколько мне известно, это только подталкивает. Когда пишешь на своем языке в чужом государстве, начинают происходить странные вещи. Внезапно возникает множество страхов — забываешь это, забываешь то. Когда ищешь рифму и не находишь ее, то спрашиваешь: Господи, что происходит? Может быть, рифмы не существует, или я что-то забыл? Такие вещи случаются. И да, этого достаточно, чтобы заволноваться. Когда собираешься что-то сказать, то даешь волю

своей лингвистической памяти представить себе разные способы, как это сказать, — чего, конечно, не стал бы делать дома. В целом объем лингвистической деятельности остается таким же. Язык, я думаю, подкрепляет не столько разговор, сколько чтение. Короче говоря, пребывание вне своего экзистенциального контекста помогает создать более ясное представление о себе, о том, что ты такое физически и лингвистически.

— *Не могли бы вы посоветовать молодым поэтам, что читать кроме Кавафиса и Одена?*

— Молодые поэты? Я тоже когда-то принадлежал к этой категории, недолго. Прежде всего Харди. Эдвин Арлингтон Робинсон, особенно «Eros Turannos», «Исаак и Арчибальд» и «Рембрандт Рембрандту» — это очень интересные вещи, не говоря уж о его коротких стихах вроде «Ричарда Кори» и этой вещи о Тильбери Тауне.

Сейчас мы говорим об американцах. Давайте подумаем об иностранцах. Я думаю, что чтение иностранной поэзии раскрепощает воображение или интуицию. Я, конечно, порекомендовал бы югослава Васко Попа. Есть несколько великих поляков, например Чеслав Милош и Збигнев Херберт; особенно Херберт, потому что он очень концептуален. Американцу довольно легко его понять. Слово «концептуальный» по отношению к Херберту — немножко снижение, потому что он намного интереснее. Польская поэзия чрезвычайно богата, и я добавил бы к списку таких поэтов, как... ну, переводов не так уж много... Веслава Шимборска, Станислав Гроковяк, Тадеуш Ружевич, хотя в нем меня беспокоит то, что называют интернациональным стилем. Оден говорил, что в наш век всемирного единообразия интернациональный стиль невозможен только в поэзии. Однако Ружевич именно такой поэт, но все равно очень глубокий. Есть еще один польский поэт, которого следует читать, думаю, он был таким же великим, как Бодлер, — Норвид. Киприан Камилл Норвид. Есть прекрасный чешский поэт, надеюсь, он еще жив, потрясающий человек — Владимир Холан. Его сборник вышел в издательстве Penguin. Это лучшая из возможных новостей на горизонте. Давайте закончим с Восточной Европой. Янош Пилински — недавно вышла его книга в переводе Теда Хьюджеса, но это не самые удачные переводы. Еще есть

прекрасный венгерский поэт, Миклош Радноти, чья судьба была действительно злосчастной. Его убили немцы в концлагере в Югославии. Когда его похоронили, в лагерь пришла жена. Тело выкопали — это была общая могила, — и она опознала его, найдя в нагрудном кармане пачку элегий, написанных классическим александрийским стихом. Это нечто.

Что касается немцев, это в первую очередь Ингеборг Бахман, а затем Петер Хушель. Он чудесный поэт. Ну, я прошу прощения за «чудесных поэтов», но он правда таков. И его друг и современник Гюнтер Эйх. Хушель есть в сборнике «Michael Hamburger». Пауль Селан тоже очень хороший поэт. Он покончил с собой в Париже в 1971-м или в 1970 году. Нам не следует перенимать это у европейцев, я имею в виду нам, американцам, и нам, русским, нам не следует перенимать эту самодраматизацию. Это оборотная сторона самовозвеличивания. Им действительно выпал отвратительный жребий, всем им в этом веке, тем, кто имел несчастье родиться в двадцатые и тридцатые годы — война и все прочее. Все равно я думаю, что некоторые из них слишком носились со своими несчастьями и катастрофами. Они в каком-то смысле преуспевали за счет этого, они строили вокруг этого свою идентичность, в отличие от Чеслава Милоша. Ведь идентичность поэта должна строиться скорее на строфах, а не на катастрофах... Итак, Селан. Еще один человек, который был у меня на уме, — это Георг Тракл.

Что касается французов, то у меня правда нет слов, кроме как для одного человека, на которого я наткнулся случайно, в моем глупом и беспорядочном чтении. На самом деле есть два человека, которые были второстепенными поэтами: Рене де Кадо и Жюль Супервиль. Я называю второстепенных французов, потому что люди вроде Реверди, Рене Чара и Мишо — мне они не нравятся. Они довольно хорошо известны, и я не считаю, что есть смысл их пропагандировать.

Я ничего не знаю о поэзии на испанском языке. Кроме Хорхе Манрике, Гонгоры, Св. Иоанна с Креста и Мачадо. По сравнению с Мачадо Лорка и другие кажутся тусклыми. Очень хороший голландский поэт — Нийхофф. Его поэма Awater, это поэма, которую стоит принимать во внимание, — одно из величайших поэтических произведений на-

шего века. Это что-то совсем иное. Я думаю, это будущее поэзии, по крайней мере она готовит почву для очень интересного будущего.

Русские — Цветаева, Мандельштам, Клюев, Заболоцкий. На английском языке есть сборник Заболоцкого «Свитки». При всех неизбежных шероховатостях перевода, видно, какой он новатор — это спасает одна образность.

Если есть цивилизованная поэзия — цивилизованная не только в смысле тона, но и в смысле выдержанной цивилизации, — то это итальянская поэзия. Прежде всего Умберто Саба, человек из Триеста, традиционалист, но со всякой чертовщиной. Затем Джузеппе Унгаретти, хотя, боюсь, он буквально понял Малларме, его изречение, что на странице не должно быть слишком много слов. И их не много. Я думаю, что стихи — это стихи, и на странице должно быть достаточно слов, чтобы она почернела. Иначе становится похожим на танку или на хокку; они хороши, но их лучше делают сами японцы, например Басе. Затем, конечно, Монтале. Из менее известных поэтов я назвал бы Чезаре Павезе. У него есть одна книга, имеющая решающее значение для всех, кого интересует поэзия, Il Mestiere di Vivere (в английском переводе The Burning Brand: Diaries 1935—1950). Это дневник или исповедь. Что касается самих стихов, они довольно хорошо переведены на английский. Еще есть Дзандзотто и такая странная личность Сандро Пенна, которого фактически не существует на английском.

Причина, по которой я рекомендую итальянцев, заключается в их уровне интеллектуальной деятельности, утонченности. Они очень культурны благодаря своему образованию, солидному европейскому образованию. Но помимо того что они действительно знают латынь и древнегреческий, помимо ренессансной фактуры того, что их реально окружает, помимо всего этого есть еще близкие отношения с искусственностью, близкие отношения с колоннами, которые встречаются так же часто, как деревья. В результате такого положения искусственное рассматривают как естественное и наоборот. Я думаю, мы довольно далеко от них, достаточно далеко, чтобы оценить такое восприятие. Может быть, их поэзия не так хороша, как нам кажется из-за изысканности их фактуры. Это то, чего нам в Америке не хватает. Но человек всегда извлекает

выгоду из ностальгии. Если мы говорим о поэзии, то фактура итальянской поэзии главным образом культурная или историческая, а ткань американской поэзии довольно антропологична. Я не то чтобы высмеиваю последнюю и восхваляю первую. Смысл в том, что они дают нам представление о том, что искать. И примеры такого поиска мы находим в чудесных итальянских стихах Ричарда Вильбура, Энтони Хехта и Стэнли Кунитца. Действительно, можно составить прекрасную антологию американской поэзии об Италии. Это поэзия ненасытного взгляда. Именно так и работает цивилизация — через индукцию.

Если бы я был молодым поэтом или... да кем угодно, хоть десантником, — я читал бы скорее древних. Думаю, никто не имеет права прикасаться к бумаге до того, как прочтет «Гильгамеш». Никто не имеет права писать по-английски, не прочитав «Метаморфозы» Овидия. То же относится к Гомеру и Данте. Прежде чем мы доберемся до Данте, есть множество прекрасных римлян. Я бы выбрал Марциала. Издания в Loeb Series очень хороши. Нет ничего более значительного. Но следует посмотреть разные переводы, потому что иногда Марциал начинает звучать, как нью-йоркский таксист. И это действительно глупо. Марциал так многогранен. Он хуже всех в истории лизал задницы. Его похвалы тиранам — это просто продувание мозгов. Но я никогда не читал ничего более злого, чем его эпиграммы. Их стоит уважать за силу презрения. Он к тому же прекрасный лирик. Он родился в Иберии, в Испании, и вернулся туда жить из Рима. В одном из стихотворений он оглядывается на свою жизнь в Риме. Говорит о том, как половина его жизни была скрыта, о том, что были хорошие дни, плохие дни. Если мы обозначим белыми камешками хорошие дни, а черными — плохие дни, говорит он, черных камешков на столе больше. Если хотите жить счастливо, говорит он друзьям, не заводите близкой дружбы ни с кем; может быть, тогда будет меньше радости, но и печали меньше. Когда такое послание приходит сквозь тысячелетие, оно сильно трогает.

Вообще следует положить левую руку на Гомера, Библию, Данте и Лоэбовскую серию, прежде чем взять авторучку в правую.

Все эти авторы, на мой взгляд, намного важнее, чем наши современники, хотя бы потому, что современная

литература — это следствие древней причины. Если вы хотите увидеть образец метафорического мышления, решающее значение имеет чтение Овидия: видно, как этот человек оживляет мифологию. В его мифе о Нарциссе и Эхо Нарцисс появляется в воде, и Эхо появляется. Она любит его, но Нарцисс отсылает ее прочь. А он, ну, он просто прыгает. Но когда Овидий говорит о печали Эхо... Не то чтобы начинаешь плакать... Вы можете заплакать, это зависит от нервов. Это такое красивое описание ее реакций, ее колебаний. На этом фоне Вирджиния Вульф выглядит детским садом. Честное слово. Это сбивает с толку: мы думаем, что раз сегодня мы присутствуем, значит, мы умнее тех, кто отсутствует. Читая древних, понимаешь, что это представление неточно. В смысле технологий оно, может быть, верно, но в смысле поэзии приходится смириться.

Если бы я был моложе, я написал бы книгу подражаний. Мечта моей жизни сделать книгу избранных произведений, особенно александрийской школы, особенно одного человека, который нравится мне больше всех, — Леонидаса из Тарентума. Это человек одаренный богатым воображением. Я думал о том, чтобы сделать такую книгу, небольшую брошюру. На обложке была бы акварель с изображением каких-нибудь развалин — и мое имя.

Перевод Натальи Строиловой

ИСКУССТВО ПОЭЗИИ

Свен Биркертс
Журнал «Paris Review», № 83, 1982 год

Я беседовал с Иосифом Бродским в декабре 1979 года в его нью-йоркской квартире в Гринич-Виллидже. Он был небрит и показался мне усталым и озабоченным. Как раз в эти дни он должен был прочесть верстку очередного издания своего сборника «Часть речи» и сказал, что уже пропустил все мыслимые сроки. Пол в кабинете был завален бумагами. Я предложил перенести интервью на более удобное время, но Бродский предпочел не откладывать.

Все стены и вообще все свободное пространство в его небольшой квартире занимали книги, открытки, фотографии. На нескольких я увидел молодого Бродского, Бродского вместе с Оденом, Спендером, Октавио Пасом, с друзьями. Над камином висели две фотографии в рамках, под стеклом: портрет Анны Ахматовой и Бродский с сыном, оставшимся в России.

Бродский налил себе и мне по чашке крепчайшего раствормого кофе и расположился в кресле у камина. В течение трех часов он просидел почти не меняя позы, положив ногу на ногу и слегка наклонив голову к плечу. Иногда он клал правую руку на грудь, но чаще держал в ней сигарету. В камине постепенно копились окурки. Он редко докуривал сигарету до конца и кидал окурок в камин не глядя.

Своим ответом на первый вопрос он остался недоволен и несколько раз предлагал заново начать запись. Но минут через пять он как будто перестал обращать внимание на включенный магнитофон — и даже на мое присутствие. Он увлекся, стал говорить все быстрее и оживленнее.

Голос у Бродского необычайно богатый, с отчетливым носовым призвуком. Надежда Мандельштам подробно описывает его во второй книге воспоминаний и заключает: «Это не человек, а духовой оркестр».

В середине беседы мы устроили перерыв. Бродский спросил, какое пиво я люблю, и вышел в ближайший магазин.

Когда он возвращался, я услышал, как во дворе его окликнул кто-то из соседей: «Как дела, Иосиф? Ты, по-моему, теряешь в весе!» Бродский отозвался: «Не знаю, может быть. Волосы теряю — это точно». И добавил: «И последний ум, кажется, тоже».

Когда мы все закончили, Бродский показался мне совсем другим, чем четыре часа назад. Усталое и озабоченное выражение пропало, он готов был говорить еще и еще. Но надо было возвращаться за письменный стол. «Я очень рад, что мы поработали», — сказал он мне на прощанье и проводил до дверей со своим обычным «Пока, целую!».

— Я хотел бы начать с цитаты из второй книги воспоминаний Надежды Мандельштам. Она сказала о вас: «...он славный малый, который, боюсь, плохо кончит».

— В каком-то смысле я и правда плохо кончил. В том смысле, что оказался вне русской литературы, был лишен возможности печататься в России. Думаю, однако, что Надежда Яковлевна имела в виду более конкретный плохой конец, скажем, физическую гибель. Мне же кажется, что для писателя запрет печататься на родном языке — не менее страшное наказание.

— А у Ахматовой были на ваш счет какие-то предвидения!

— Может быть, но менее мрачные, поэтому я их не помню. Всегда ведь лучше запоминаются дурные предсказания — они относятся непосредственно к твоей жизни, а не к работе и поневоле врезаются в память. С другой стороны, понимаешь, что если впереди тебя и ждет что-то хорошее, то это может произойти с помощью божественного вмешательства, а оно человеку неподконтрольно: тут уж что будет, то и будет. Мы не знаем наперед, какое добро нам будет ниспослано — оно от нас не зависит. Вот зло, хотя бы отчасти, мы в состоянии попытаться предотвратить.

— Вы упомянули о божественном вмешательстве. В какой мере это для вас метафора?

— В большой. Для меня это прежде всего вмешательство языка, зависимость писателя от языка. Помните знаменитую строчку Одена о Йейтсе: «Mad Ireland hurt you into poetry...»? «Втравить», «ввергнуть» в поэзию, вообще в литературу, способен именно язык, твое собственное чувство языка. Не философские или поэтические взгляды, не просто зуд творчества, свойственный юности.

— Иными словами, на вершину мироздания вы ставите язык?

— Но ведь язык действительно важен — страшно важен! Когда говорят, что поэт слышит голос Музы, мало кто вдумывается в смысл этого заезженного выражения. А если попытаться его конкретизировать, станет ясно, что голос Музы — это и есть голос языка. Поэт постоянно вступает в прямой контакт с языком, и только через язык реализуется его реакция на все услышанное или прочитанное.

— Мне кажется, что язык лежит в основе вашего видения человеческой истории как процесса, который стремительно себя изживает. Вы полагаете, что история вот-вот упрется в некий безвыходный тупик?

— Не исключено. Я вообще не очень склонен разъяснять собственные взгляды. В этом есть какая-то нескромность, как во всякой самооценке. К тому же я не думаю, что человек способен беспристрастно судить о себе, и тем более о собственном творчестве. Но в самом общем виде я сказал бы так: меня занимает прежде всего природа Времени. Мне интересно Время само по себе. И что оно делает с человеком. Мы ведь видим в основном это проявление Времени, глубже нам проникнуть не дано.

— В своем эссе о Петербурге вы пишете, что воду можно рассматривать как сгущенную форму времени.

— Да, как одну из форм... Вообще я доволен этим очерком. Плохо только, что мне не дали прочесть корректуру, и в готовом тексте оказалась куча опечаток и ошибок — неверных написаний и так далее. Очень обидно. Не потому, что я такой уж педант и крохобор, — просто с английским языком у меня любовные отношения, и подобная небрежность меня огорчает.

— Кстати об английском. Что бы вы могли сказать о себе как о переводчике собственных стихов? Вы переводите — или пишете заново?

— Заново, разумеется, не пишу. Правда, многие чужие переводы я исправляю и уточняю — переводчики за это очень на меня сердятся, — потому что пытаюсь в переводном тексте воспроизвести даже слабости оригинала. Вообще перечитывать свои старые стихи — тяжкое испытание. И еще более тяжкое — переводить их. И прежде чем за это взяться, надо остыть, в какой-то степени отрешиться от

авторства, посмотреть на свое создание со стороны — «как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело». С этой высоты чаще всего видишь бренные останки, уже тронутые разложением. Вас с ними мало что связывает. Тем не менее, взявшись переводить, ты обязан передать цвет каждого листочка на дереве — не важно, яркий он или тусклый. Ты видишь, что в подлиннике некоторые строки явно уродливы, но, может быть, в свое время ты написал так не случайно — это могло входить в какой-то твой первоначальный замысел. Слабые строки тоже выполняют в стихах определенную функцию, облегчают читателю путь к восприятию других, более важных мест.

— *Вы сильно придираетесь к своим английским переводчикам?*

— Мы в основном расходимся из-за того, что я отстаиваю точность, а переводы часто грешат неточностью, и это вполне можно понять. Ужасно трудно объяснить переводчику, какая именно мера точности меня устраивает. И чем биться над этим и тратить нервы, я подумал: не лучше ли самому попробовать себя переводить? Особого риска тут нет: по-русски стихотворение все равно существует. Худо ли, хорошо ли, оно уже написано и никуда не денется. Мои русские лавры — или их отсутствие — вполне меня устраивают. Почетного места на американском Парнасе я не добиваюсь. Во многих переводах моих стихов меня смущает то, что они неважно звучат по-английски. Может быть, я проявляю здесь чрезмерную требовательность: ведь мой роман с английским языком начался сравнительно недавно, он мне еще в новинку. И неудавшаяся русская строчка беспокоит меня гораздо меньше, чем строчка, которая не получилась по-английски.

Некоторые переводчики к тому же привносят в текст собственные поэтические принципы. И многие крайне упрощенно понимают модернизм. Для них основной закон современной поэзии — свобода без всяких ограничений. Я же предпочитаю такой свободе или, вернее, такой распущенности и расхлябанности традиционность, даже банальность. По мне лучше штамп, но классический штамп, чем извращенная расхлябанность.

— *Вас переводили первоклассные мастера...*

– Да, несколько раз мне повезло. Меня переводили и Ричард Уилбер, и Энтони Хект...

— Я не так давно был на встрече с Уилбером, и он рассказывал слушателям — по-моему, довольно язвительно, — как вы с Дереком Уолкоттом летели над Айовой и вы правили его перевод одного вашего стихотворения. Он как будто был не в восторге?

— Все верно. Но перевод от правки выиграл, а мое уважение к Дереку еще выросло. Некоторые места я просил его переделывать по два, по три раза — и в какой-то момент понял: все, больше нельзя, пора остановиться. Но и в таком, не доведенном до совершенства, виде получилось прекрасно. Примерно те же чувства я испытал, когда на предложение Одена переводить мои стихи ответил «нет». Я тогда подумал: «Кто я такой, чтобы меня переводил Уистан Оден?!»

— Любопытная ситуация: поэт сознает, что недостоин своего переводчика! Обычно бывает наоборот.

— А у меня было именно так. И по отношению к Дику Уилберу я чувствовал то же самое.

— Когда вы начали писать?

— Лет в восемнадцать — девятнадцать. Но серьезно к этому относиться стал позже, года в двадцать три. Мне иногда говорят: «Свои лучшие стихи ты написал в девятнадцать». Сам я так не считаю. Я не Рембо.

— Какой круг чтения был у вас тогда, кого из американских поэтов вы знали? Доводилось вам слышать о Фросте, о Лоуэлле?

— Нет. Но постепенно я с ними познакомился — сначала по-русски, потом по-английски. В двадцать два года я впервые столкнулся с Фростом. Ко мне попали переводы его стихов — не книга, а машинописный текст, кто-то из знакомых дал почитать, тогда стихи ходили по рукам в таком виде. Я прочел и был потрясен — такой там был накал энергии, сдержанной страстности. Извечный, экзистенциальный страх, он все пронизывал. Я долго не мог прийти в себя. И решил докопаться до истины — проверить, действительно ли переводчик следует оригиналу, или это он сам пишет такие гениальные стихи по-русски. Я стал штудировать текст Фроста — в той мере, в какой позволяло мое тогдашнее знание английского, — и оказалось, что все это заложено в подлиннике. С Фроста все, собственно, и началось.

— *А кого вы до этого изучали в школе? Гёте, Шиллера?*

— В школе был стандартный набор с ориентацией на девятнадцатый век, на классику: Байрон, Лонгфелло... О таких поэтах, как Эмили Дикинсон или Хопкинс, никто и слыхом не слыхал. Зарубежная поэзия сводилась к двум-трем именам.

— *А имя Элиота было вам известно?*

— Все знали, что существует такой поэт — Элиот, но читать его мало кому приходилось. Первые русские переводы из Элиота появились в тридцатых годах, тогда вышла небольшая антология английской поэзии. Переводы были очень неудачные. Но репутацию Элиота мы знали и вычитывали из этих русских строк больше, чем там было. Вот так... Кстати, после выхода антологии многих ее участников арестовали, а саму книжку изъяли из обращения.

Я вооружился словарем и стал осваивать английский — и постепенно проработал эту антологию от корки до корки. Читал и сравнивал буквально строчку за строчкой. Мне не терпелось расширить круг чтения: русскую поэзию годам к двадцати трем я в общем знал. Не то чтобы я успел изучить ее досконально или она перестала меня удовлетворять — просто к тому времени я почти все прочел, тянуло к новому.

— *Тогда вы и начали переводить?*

— Переводить я начал для заработка. Сперва взялся за братьев-славян — чехов, поляков, потом двинулся дальше на Запад, стал переводить с испанского. Художественный перевод как вид литературной деятельности в России довольно популярен; существует целая индустрия перевода, и всегда найдутся поэты, незнакомые русскому читателю. Встретишь новое имя в каком-нибудь предисловии или рецензии — и сразу мысль: а почему бы этого автора не перевести? И тогда принимаешься разыскивать его стихи.

Потом я стал пробовать переводить с английского, прежде всего Джона Донна. Когда меня отправили в ссылку на Север, я получил в подарок от друзей две или три антологии американской поэзии — знаете, такие карманные издания под редакцией Оскара Уильямса, с крохотными портретами авторов на обложках. Я в эти томики просто влюбился. Влюбленность в чужую культуру, в чужой мир особенно обостряется, если знаешь, что своими собствен-

ными глазами ты их никогда не увидишь. Вот всем этим я и занимался — читал, переводил, пытался по мере сил приблизиться к оригиналу... и в конце концов оказался в непосредственной близости от своих авторов. [*Смеется.*] Можно сказать, слишком близко.

— *И что же вы испытали, оказавшись так близко? Разочаровались в ком-нибудь? Изменилось ли ваше отношение к Донну, к Фросту?*

— К Донну и Фросту — нет. А вот к Элиоту я стал относиться несколько сдержаннее. И намного сдержаннее — к Каммингсу.

— *Стало быть, у вас был период увлечения Каммингсом?*

— Да, у нас все увлекались модернизмом, авангардом, всякими фокусами, и мне тоже казалось, что выше этого ничего нет. Признаться, я растерял многих прежних кумиров, таких, как Линдсей, Эдгар Ли Мастерс... Но к другим — Марвеллу, Донну — мое отношение только укрепилось. Я называю немногих, а вообще об этом стоило бы поговорить более обстоятельно. Вот, к примеру, Эдвин Арлингтон Робинсон. И, разумеется, Томас Харди.

— *Когда вы впервые прочли стихи Одена?*

— В шестьдесят пятом году. Дело было так: я жил в деревне, в ссылке, писал стихи и несколько стихотворений переправил московскому знакомому, который, помните, меня поразил своими переводами из Фроста. Мы общаемся редко, но его мнение я по-прежнему ставлю чрезвычайно высоко. Так вот, он мне тогда сказал, что одно мое стихотворение — «Два часа в резервуаре» — по характеру юмора напоминает Одена. Я мог только хмыкнуть: «Да?» — потому что это имя мне ничего не говорило. Но я сразу попросил достать мне Одена и начал читать.

— *Что вам раньше всего попалось на глаза?*

— Не помню, право. Пожалуй, «Памяти Йейтса». Да, это я точно прочел в ссылке. Замечательно, особенно третья часть, да? Короткий размер, а строфика — то ли от баллады, то ли от религиозных гимнов, которые распевают уличные проповедники из Армии спасения... Я показал эти стихи знакомому поэту, и он спросил: «Что же, выходит, они умеют писать лучше нас?» Я ответил: «Похоже на то!»

Вскоре после первого знакомства с Оденом я попробовал повторить структуру «Памяти Йейтса» в собственных

стихах. И позднее, уже в Москве, показал их тому самому переводчику Фроста — и он опять отметил сходство с Оденом. Тогда я взялся за Одена всерьез.

Меня особенно привлекает у него техника описаний — не прямая, а симптоматическая. Он никогда не обнажает перед вами реальную язву — он описывает только симптомы, да? Он не перестает думать о цивилизации, о месте человека в мире, но говорит об этом только косвенно. И когда читаешь у него такую, например, гениальную строчку: «The mercury sank in the mouth of the dying day», — то и сам начинаешь все видеть как-то по-другому [*смеется*].

— *Вернемся к вашей ранней юности. Когда вы впервые почувствовали желание писать стихи?*

— Не так уж рано. В пятнадцать, шестнадцать, семнадцать лет я писал еще очень мало. Можно сказать, почти не писал. В молодости я то и дело менял работу. Лет в шестнадцать впервые нанялся в геологическую партию. В те годы в России усиленно искали месторождения урана, все экспедиции снабжались счетчиками Гейгера. Работать приходилось все время на ногах, мы исхаживали пешком огромные пространства. До тридцати километров в день, часто по заболоченной местности.

— *В каких местах вам пришлось побывать?*

— Практически во всех концах страны. Долго работал в Иркутске, к северу от Амура, вблизи китайской границы. Как-то раз во время половодья я даже в Китай попал — непреднамеренно, просто плот со всем нашим имуществом отнесло и прибило к правому берегу Амура, так что я на какое-то время оказался на китайской территории... Работал и в Средней Азии — в пустыне, в горах Тянь-Шаня. Это довольно высокие горы, северо-западные отроги Гиндукуша. Еще работал на севере европейской части России — у Белого моря, под Архангельском. Тамошние болота — это кошмар. Не сами по себе болота, а мошка. Много где пришлось побывать... И по горам в Средней Азии довелось полазать. Довольно прилично получалось. В молодости получается... После первого ареста, кажется, в пятьдесят девятом, меня всячески пугали, грозили: «Мы тебя сошлем, куда Макар телят не гонял!» Но на меня это не особенно подействовало. Кстати, сослали меня в конце концов тоже в знакомые места: по крайней мере в смысле климатичес-

ких условий ничего неожиданного там не было — тот же район Белого моря, недалеко от Полярного круга. В некотором роде deja vu.

— *Каким образом от геологических экспедиций вы пришли к встрече с Анной Ахматовой? Что привело вас к этому моменту?*

— На третий или четвертый год работы с геологами я стал писать стихи. У кого-то был с собой стихотворный сборник, и я в него заглянул. Обычная романтика бескрайних просторов — так мне, во всяком случае, запомнилось. И я решил, что могу написать лучше. Первые попытки были не бог весть что... правда, кому-то понравилось — у любого начинающего стихотворца найдутся доброжелательные слушатели. Забавно, да? Хотя бы один читатель-друг, пусть воображаемый, у каждого пишущего непременно имеется. Стоит только взяться за перо — и все, ты уже на крючке, обратного хода нет... Но на хлеб зарабатывать нужно было, и я продолжал выезжать с геологами в поле. Платили не много, но и расходов в экспедициях почти не было, зарплату тратить практически не приходилось. Под конец работы я получал свои деньги, возвращался домой и какое-то время на них жил. Хватало обычно до Рождества, до Нового года, а потом я опять куда-нибудь нанимался. Так и шло — я считал, что это нормально. Но вот в очередной экспедиции, на Дальний Восток, я прочел томик стихов Баратынского, поэта пушкинского круга, которого в каком-то смысле я ставлю выше Пушкина. И Баратынский так на меня подействовал, что я решил бросить все эти бессмысленные разъезды и попробовать писать всерьез. Так я и сделал: вернулся домой до срока и, насколько помнится, написал первые свои по-настоящему хорошие стихи.

— *Мне попалась когда-то книга о ленинградских поэтах, и там было описание вашего жилья. Упоминался абажур настольной лампы, к которому вы пришпиливали картонки от американских сигарет «Кэмел»...*

— Верно — я жил вместе с родителями в коммунальной квартире. У нас была одна большая комната, и моя часть от родительской отделялась перегородкой. Перегородка была довольно условная, с двумя арочными проемами — я их заполнил книжными полками, всякой мебелью, чтобы иметь хоть какое-то подобие своего угла. В этом закутке

стоял письменный стол, там же я спал. Человеку постороннему, особенно иностранцу, мое обиталище могло показаться чуть ли не пещерой. Чтобы попасть туда из коридора, надо было пройти через шкаф: я снял с него заднюю стенку, и получилось что-то вроде деревянных ворот. В этой коммуналке я прожил довольно долго. Правда, когда начал зарабатывать, старался снять себе отдельное жилье — в этом возрасте не очень удобно жить с родителями, да? Девушки и так далее.

— *Расскажите, как произошло ваше знакомство с Ахматовой.*

— Меня ей представили, если не ошибаюсь, в шестьдесят втором году. К тому времени сложилась наша небольшая компания — со мной нас было четверо, и каждый из остальной тройки позднее сыграл очень важную роль в моей жизни. Нас стали называть «петербургским кружком». Одного из моих друзей я продолжаю считать лучшим поэтом в сегодняшней России. Это Евгений Рейн — его фамилия по-русски звучит так же, как название реки в Германии. Он много способствовал моему поэтическому образованию. Не в том смысле, что он меня у ч и л: просто я читал его стихи, он читал мои, и мы часами сидели и глубокомысленно все это обсуждали, изображая, будто знаем гораздо больше, чем на самом деле... Он был старше и безусловно знал больше меня; в молодости пять лет — существенная разница. Помню один его важный совет — я и сейчас готов его повторить любому пишущему: если хочешь, чтобы стихотворение работало, избегай прилагательных и отдавай решительное предпочтение существительным, даже в ущерб глаголам. Представьте себе лист бумаги со стихотворным текстом. Если набросить на этот текст волшебную кисею, которая делает невидимыми глаголы и прилагательные, то потом, когда ее поднимешь, на бумаге все равно должно быть черно — от существительных. Этот совет сослужил мне хорошую службу, и я всегда, хоть и не безоговорочно, старался его выполнять.

— *В одном стихотворении у вас есть строчка: «Скушно жить, мой Евгений...»*

— Да, это стихи из «Мексиканского дивертисмента», они обращены к нему. Рейну я посвятил несколько стихотворений, до какой-то степени он остается... как это у Па-

унда... «il miglior fabbro». Так вот, однажды летом Рейн меня спросил: «Хочешь познакомиться с Ахматовой?» Я тут же согласился: «Почему бы и нет?» Имя Ахматовой мне тогда мало что говорило, я знал только один ее сборник — и вообще был целиком погружен в свой собственный идиотский мир. Короче говоря, мы к ней отправились. И побывали у нее на даче, под Ленинградом, еще раза два или три. Она мне очень понравилась. Говорили о разном, я ей показал свои стихи, не слишком заботясь о том, какое они произведут впечатление. Но как-то вечером, возвращаясь в город в переполненной электричке, я вдруг осознал, от кого еду, с кем я сейчас говорил. Будто пелена спала с глаз. И с того дня я стал бывать у нее постоянно. В шестьдесят четвертом году меня посадили, наши регулярные встречи кончились, но началась переписка. Своим освобождением из ссылки я отчасти обязан ей — она приложила массу усилий, чтобы меня вызволить. Ахматова корила себя за то, что невольно способствовала моему аресту: за ней велась постоянная слежка, вероятно, засекли и меня. Все, за кем следят, опасаются за своих друзей; позднее и я, зная, что за моим домом установлено наблюдение, старался вести себя осторожно.

— Когда за вами следят, как это на вас действует? Ощущение собственной значительности повышается?

— Нет, ничего подобного. Поначалу пугаешься, потом привыкаешь и испытываешь только досаду. О собственной значительности думать не приходится — видишь только глупость и одновременно чудовищность происходящего. Чудовищность заслоняет все остальное. Помню, в моем присутствии одна простодушная — а может быть, не столь уж простодушная — особа спросила Ахматову: «Анна Андреевна, ну откуда вы знаете, что за вами следят?» И Ахматова ответила: «Голубушка, этого нельзя не заметить!» Слежка и правда велась совершенно в открытую — им надо было запугать человека, создать у него ощущение полной беспомощности. Мания преследования тут ни при чем, все происходит на самом деле, за тобой буквально ходят по пятам.

— Долго ли еще вас преследовали эти опасения? Когда вы окончательно от них избавились?

— Я от них и до сих пор не избавился. По инерции продолжаю соблюдать известную осторожность. И в том,

что пишу, и в том, что говорю, когда встречаюсь с соотечественниками — литераторами, политиками и так далее. Госбезопасность повсюду раскинула свои сети. Кроме прямых агентов КГБ существует масса людей, которых КГБ так или иначе использует.

— *Вы знали в те годы, кто такой Солженицын?*

— В те годы, я думаю, Солженицын и сам еще не знал, кто он такой... Нет, понимание пришло позже. «Один день Ивана Денисовича» я прочел, как только он был напечатан. Не могу опять не вспомнить слова Ахматовой. При ней как-то говорили об «Иване Денисовиче», и один мой друг сказал: «Мне эта вещь не нравится». Ахматова возмутилась: «Что за разговор — «нравится», «не нравится»? Да эту книгу должна прочесть вся страна, все двести миллионов жителей!» Иначе не скажешь, да?

В конце шестидесятых я читал почти все вещи Солженицына, которые тогда ходили по рукам в машинописных копиях, — их было пять или шесть. «ГУЛАГ» еще не был опубликован на Западе, «Август Четырнадцатого» только-только стал появляться в самиздате. Прочел я и солженицынские «крохотки» — стихотворения в прозе, они меня разочаровали. Но ведь не в поэзии его главная сила, да?

— *Вы лично знакомы с ним?*

— Нет. Один раз обменялись письмами... Мне кажется, советская власть обрела в Солженицыне своего Гомера. Он сумел открыть столько правды, сумел сдвинуть мир с прежней точки, да?

— *В той мере, в какой вообще один человек способен воздействовать на мир...*

— Вот именно. Но за ним ведь стоят миллионы загубленных. И сила человека, который остался жив, соответственно возрастает. Это уже не только он — это о н и.

— *Когда вас в шестьдесят пятом году отправили в лагерь...*

— Не в лагерь, а в ссылку. Меня сослали в глухую деревушку на Север — всего четырнадцать домов, кругом сплошные болота, добраться туда целое дело. Перед этим я сидел в «Крестах», потом прошел через пересыльные тюрьмы в Вологде и в Архангельске — и в конце концов меня под охраной доставили в это северное захолустье.

— *Удавалось ли вам во всех этих обстоятельствах сохранять интерес к поэзии, вкус к языку?*

— Как ни странно, да. И в тюремной камере, и на пересылках я продолжал писать стихи. Написал среди прочего одну весьма самонадеянную вещь, где речь идет именно о языке, о творчестве поэта. Стихи в высшей степени самонадеянные, но настроение у меня тогда было трагическое, и я оказался способен сказать такое о самом себе. Сказать самому себе.

— *Знали ли вы тогда, что ваш судебный процесс привлек к вам внимание мировой общественности?*

— Нет, я и не подозревал, что суд надо мной получил международную огласку. Я смирился с тем, что горькую пилюлю придется проглотить — ничего не поделаешь, срок отбыть надо. К несчастью — а может быть, и к счастью для меня, — приговор по времени совпал с большой моей личной драмой, с изменой любимой женщины, и так далее и так далее. На любовный треугольник наложился квадрат тюремной камеры, да? Такая вот получилась геометрия, где каждый круг порочный...

Свое душевное состояние я переносил гораздо тяжелее, чем то, что происходило со мной физически. Перемещения из камеры в камеру, из тюрьмы в тюрьму, допросы и прочее — все это я воспринимал довольно равнодушно.

— *Вы могли в ссылке поддерживать контакт с другими литераторами?*

— Пытался. Что-то передавал через друзей, что-то посылал по почте. Несколько раз удавалось даже позвонить. Деревушка была маленькая, всего четырнадцать домов, и я понимал, что мои письма кем-то читаются. Но на этот счет заблуждаться никогда не приходилось. Нас приучили знать, кто в доме хозяин. Не ты. И тебе остается только высмеивать систему — это самое большее, что можно сделать. Русские крепостные недаром всегда любили злословить о господах, отводить душу... В таком занятии тоже есть своя притягательность.

— *Но ведь в ссылке вам приходилось очень тяжело...*

— Нет, что вы. Во-первых, я был молод. Во-вторых, мой «принудительный труд» был связан с работой на земле. Я когда-то сравнил российское сельское хозяйство с американским общественным транспортом: так же нерегулярно функционирует и так же скверно организовано. Свободное время у меня всегда оставалось. Конечно, физические нагрузки порядком выматывали, а главное — я не имел права покидать место ссылки. Мои передвижения были стро-

го ограничены. Но в силу особенностей своего характера я как-то приспособился и решил извлечь из своего вынужденного затворничества максимум возможного. Жизнь на природе мне нравилась. Возникали даже какие-то ассоциации с Робертом Фростом. Больше задумываешься о том, что тебя окружает, о том, что способен сделать собственными руками. Воображаешь себя англичанином, который по склонности души занимается фермерством... В это можно и поиграть. Многим русским писателям приходилось куда тяжелее, чем мне.

— *Можно ли сказать, что ссылка привила вам чувство единения с природой?*

— Сельскую жизнь я люблю. И дело не только в единении с природой. Когда поутру встаешь в деревне — да, впрочем, и где угодно — и идешь на работу, шагаешь в сапогах через поле... и знаешь, что почти все население страны в этот час занято тем же самым... то возникает бодрящее чувство общности. С птичьего полета, с высоты полета голубя или ястреба, картина будет везде одна и та же. В этом смысле опыт ссылки даром для меня не прошел. Мне открылись какие-то основы жизни.

— *Вы имели в ссылке возможность с кем-то беседовать на литературные темы?*

— Нет, но я и не испытывал в этом потребности. Откровенно говоря, не так уж это вообще необходимо. По крайней мере, я не из тех писателей, кто жить не может без профессиональных разговоров, хотя при случае охотно в них участвую. Но коль скоро я этого лишен, то не страдаю. Напротив, начинают проявляться некие демократические задатки. Разговариваешь с простыми людьми, пытаешься вникнуть в ход их рассуждений и так далее. Психологически это себя оправдывает.

— *У вас было с собой что-либо из классических авторов?*

— Вряд ли. Нет, пожалуй. Когда мне требовались какие-то ссылки, я писал друзьям, просил помочь. Вообще у меня не слишком близкие отношения с античностью. Обычный уровень — то, что можно найти у Булфинча*, да? Я читал

---

* Имеется в виду популярная книга, впервые вышедшая в США в 1855 г. под названием *The Age of Fable* и ставшая впоследствии известной по имени ее составителя Томаса Булфинча (Thomas Bullfinch, 1796—1867), как *Bullfinch Mythology*. Это собрание пересказов античных, европейских и восточных мифов.

Светония, кого-то еще — Тацита... Но, признаться, мало что помню.

— *В определенный период вашего творчества античные авторы сыграли важную роль. Может быть, не сами их сочинения — скорее ощущение исторической преемственности...*

— Когда попадаешь в беду, машинально начинаешь искать в истории кого-то, чья судьба похожа на твою, — если, разумеется, ты не настолько самоуверен, чтобы рассматривать себя как нечто уникальное, беспрецедентное. Я вспомнил об Овидии — понятно почему... В целом это было очень плодотворное время. Я много писал, и писал, по-моему, неплохо. Были строки, которые я вспоминаю как некий поэтический прорыв: «Здесь, на холмах, среди пустых небес, / среди дорог, ведущих только в лес, / жизнь отступает от самой себя / и смотрит с изумлением на формы, / шумящие вокруг...»! Возможно, не бог весть что, но для меня это много значило. Пусть ты не открыл новый способ видения, но если ты сумел облечь это в слова, то обретаешь некую новую свободу выражения. И тогда тебя уже не задавить.

— *Могли ли вы предполагать, что в один прекрасный день окажетесь на Западе?*

— Разумеется, нет. Ни одному советскому человеку такая мысль и в голову не может прийти. Вас с детства приучают существовать в замкнутом пространстве. Остальной мир для вас — чистая география, отвлеченный школьный предмет, а вовсе не реальность.

— *Вам ведь разрешили эмигрировать в Израиль?*

— А куда еще я мог эмигрировать? Бумаги оформили на выезд в Израиль. Но сам я никаких конкретных намерений не имел. Самолет приземлился в Вене, и там меня встретил Карл Проффер из «Ардиса» при Мичиганском университете. Он высокий, и я его увидел на балюстраде среди встречающих еще из окошка самолета. Он мне махал рукой, я помахал в ответ. И как только я к нему подошел, он спросил: «Ну, Иосиф, куда ты хотел бы поехать?» Я сказал: «О Господи, понятия не имею». И это была истинная правда. Я знал только, что собственную страну я покидаю навсегда, но где окажусь, не думал. Ясно было одно: в Израиле мне делать нечего. Иврита я не знал, а английский все-таки немного освоил. Обдумать планы перед отъездом я

просто не успел. Я вообще не верил, что меня выпустят, что меня посадят в самолет. И даже оказавшись в самолете, не знал, куда полечу — на Запад или на Восток.

— *Стало быть, это Карл Проффер уговорил вас лететь в Штаты?*

— Я признался, что никаких определенных планов не имею, и тогда он спросил: «А как ты смотришь на то, чтобы поработать в Мичиганском университете?» У меня были уже другие предложения — из Лондона, кажется, из Сорбонны. Но я подумал: «В моей жизни наступила перемена, так уж пусть это будет б о л ь ш а я перемена!» В те дни из Англии как раз выдворили чуть ли не полсотни советских шпионов. Я решил, что англичане вряд ли выловили всех, на мою долю еще осталось, да? [*Смеется.*] Неохота, чтобы за мной и в Англии ходили агенты КГБ, лучше уехать подальше... Вот так я попал в Америку.

— *Кажется, Оден был тогда в Вене?*

— Не в самой Вене — в Австрии. Я знал, что лето он проводит в Кирхштеттене, и приготовил для него подарок. Из России я вывез только свою пишущую машинку — ее в аэропорту на таможне разобрали до последнего винтика, такую они придумали форму прощания, — а еще стихи Джона Донна в издании Modern Library и бутылку водки. Я решил: попаду в Вену — подарю ее Одену, а не попаду — выпью сам. Да, еще мой друг Томас Венцлова — замечательный литовский поэт — дал мне с собой бутылку их национальной выпивки и велел подарить ее тому же Одену, если я с ним увижусь. Короче говоря, мой багаж состоял из этих двух бутылок, томика Донна и машинки. Была еще смена белья — вот и все.

На третий или четвертый день пребывания в Вене я сказал Профферу: «В Австрии сейчас должен быть Уистан Оден. Может, попробуем его разыскать?» Дел у нас в Вене особых не было — не ходить же без конца в оперу или по ресторанам. И мы взяли напрокат «фольксваген», вооружились автомобильной картой и отправились на поиски. Оказалось, что в Австрии не один Кирхштеттен, а целых три. Мы проделали огромный путь, объехали все по очереди и в последнем наконец обнаружили Одена.

Он отнесся ко мне с необыкновенным участием, сразу взял под свою опеку. На его имя мне стали отовсюду при-

ходить телеграммы, да? Он взялся ввести меня в литературные круги, советовал, где и с кем следует познакомиться, и так далее. Позвонил Чарлзу Осборну в Лондон и организовал для меня приглашение на международную встречу поэтов. Мы поехали вместе и прожили две недели в доме у Стивена Спендера.

Надо сказать, я тогда довольно прилично ориентировался в англоязычной поэзии; последние восемь лет по-английски я читал не меньше, чем по-русски. Но кое-чего я все-таки не знал: например, что Оден гомосексуалист. Лично я не придаю этому особого значения. Но я приехал из России — страны весьма викторианской, и, конечно, это обстоятельство могло повлиять на мое отношение к Одену. Однако не повлияло. Я провел с ним эти две недели в Лондоне и потом улетел в Штаты.

— *С тех пор ваши дружеские связи в литературных кругах умножились. Вы теперь близко знакомы с Хектом, Уилбером, Уолкоттом...*

— Дерека [Уолкотта] я в первый раз увидел на похоронах Лоуэлла. Лоуэлл успел мне о нем рассказать и дал почитать его стихи. Стихи мне понравились, я подумал: «Вот еще один неплохой английский поэт». Вскоре после этого издатель Дерека подарил мне его новый сборник — «Другая жизнь». И тут я испытал настоящее потрясение. Я понял, что передо мной крупнейшая фигура, поэт масштаба — ну, скажем, Мильтона. [*Смеется.*] Для большей точности я поставил бы его где-то между Марло и Мильтоном. Он тоже пишет стихотворные драмы и обладает той же могучей силой духа. Он не устает меня поражать. Критики пытаются сделать из него чисто колониального автора, привязать его творчество к Вест-Индии — по-моему, это преступление. Он на голову выше всех.

— *Хотелось бы узнать о ваших русских поэтических пристрастиях.*

— Трудно сказать, кто мне ближе всех, кто вызывает наибольший отклик. Лет в девятнадцать — двадцать самым сильным моим впечатлением был Мандельштам. Его тогда не печатали. Он и по сей день опубликован лишь частично, по-прежнему замалчивается критикой. Его имя фактически предано забвению и звучит только в частных беседах, в кругу своих, так сказать. Широкому читателю он почти

неизвестен. А первое впечатление от его стихов во мне живет до сих пор, ничуть не потускнело со временем. Стихи Мандельштама, как и раньше, меня ошеломляют.

И есть еще одно имя — Цветаева. Благодаря Цветаевой изменилось не только мое представление о поэзии — изменился весь мой взгляд на мир, а это ведь и есть самое главное, да? С Цветаевой я чувствую особое родство: мне очень близка ее поэтика, ее стихотворная техника. Конечно, до ее виртуозности я никогда не мог подняться. Прошу прощения за нескромность, но я иногда задавался целью написать что-нибудь «под Мандельштама» — и несколько раз получалось нечто похожее. Но Цветаева — совсем другое дело. Ее голосу подражать невозможно. Профессиональный литератор всегда невольно себя с кем-то сравнивает. Так вот, Цветаева — единственный поэт, с которым я заранее отказался соперничать.

— *Что именно в творчестве Цветаевой привлекает вас и что заставляет ощущать собственную беспомощность?*

— Такого ощущения она у меня не вызывает. Прежде всего она женщина. И ее голос — самый трагический в русской поэзии. Я не могу назвать ее величайшим из современных поэтов, сравнивать бессмысленно, если есть Кавафис, Оден, но для меня ее стихи имеют невероятно притягательную силу. Причина, я думаю, вот в чем. Поэзия Цветаевой трагична не только по содержанию — для русской литературы ничего необычного тут нет, — она трагична на уровне языка, просодии. Голос, звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке. Вы ее слышите. Мое решение никогда не соперничать с Цветаевой было вполне сознательным. Я понимал, что ничего не выйдет. Я совершенно другой человек — и к тому же мужчина, а мужчине вроде бы не пристало говорить на таких высоких нотах, доходить в стихах до надрыва, до крика. Я не хочу приписать ей склонность к романтической экзальтации — она смотрела на мир очень мрачно.

— *Она была способна выдерживать сверхнапряжение?*

— Да. Ахматова говорила: «Марина часто начинает стихотворение с верхнего «до»». Если начать с самой высокой ноты в октаве, невероятно трудно выдержать целое стихотворение на пределе верхнего регистра. А Цветаева это

умела. Вообще говоря, человек способен впитывать в себя несчастье и трагедию только до известного предела. Вот как корова: если она дает в день десять литров молока, больше из нее никакими силами не выжмешь. И человеческая вместимость тоже не безгранична. В этом смысле Цветаева — явление совершенно уникальное. То, как она всю жизнь переживала — и передавала, трагизм человеческого существования, ее безутешный голос, ее поэтическая техника — все это просто поразительно. По-моему, лучше ее не писал никто, во всяком случае по-русски. Впервые в русской поэзии прозвучало такое трагическое вибрато, такое страстное тремоло.

— *Вы пришли к Цветаевой постепенно — или она покорила вас сразу, вдруг?*

— Сразу, вдруг. Мне кто-то дал прочесть ее стихи — и этого оказалось достаточно.

— *Голос, который звучит в ваших собственных стихах, кажется мне страшно одиноким. Похоже, что поэт и не ищет взаимодействия с людьми.*

— Да, так и есть. Ахматова сказала то же самое о первых моих стихах, которые я ей принес в шестьдесят втором году. Буквально то же самое. По-видимому, для меня это характерно.

— *Если я попрошу вас окинуть взглядом собственное творчество в хронологической последовательности, сможете ли вы наметить какую-то общую линию развития, которую в состоянии был бы уловить сторонний наблюдатель?*

— Нет. Могу сказать только одно: я стараюсь, чтобы мои новые стихи отличались от написанных прежде. Каждый пишущий питается тем, что он прочел, но и тем, что сам успел написать, да? Поэтому каждое предыдущее стихотворение — отправная точка для следующего. Тем самым все написанное выстраивается в какую-то линию — в этом смысле развитие есть, уловить его можно.

— *Вы не часто описываете в своих стихах места, где жили или бывали подолгу. Есть у вас что-нибудь о Нью-Йорке или о Венеции?*

— О Нью-Йорке, пожалуй, нет. Как вообще можно писать о Нью-Йорке?! А вот о Венеции я писал, и не раз. В мире есть очень важные для меня места — Новая Англия, или Мексика, или настоящая Англия, старая. В принципе,

когда попадаешь в незнакомое место — и чем меньше о нем заранее знаешь, тем лучше, — почему-то обостряется ощущение собственной индивидуальности. Я это понял в Англии — в Брайтоне [*смеется*], в Йорке, как-то четче видишь самого себя на новом фоне. Выпадаешь из своего привычного контекста, опять оказываешься как бы в ссылке. Полезно бывает избавиться от лишних иллюзий. Не относительно человечества в целом — от иллюзий на собственный счет. Как зерно под веялкой: шелуха улетучивается. Никогда у меня не было о себе такого явственного представления, какое возникло, когда я попал в Штаты и оказался в полной изоляции. Сама идея одиночества меня скорее привлекает. Неплохо осознать, что ты собой представляешь... хотя особой радости это знание не приносит. Ницше сказал: если человек остается наедине с собой, он остается в обществе собственной свиньи.

— *Позвольте сделать вам комплимент: если в ваших стихах я встречаю описание какого-то конкретного места, то немедленно даю себе слово, что никогда в жизни туда не поеду.*

— Ничего себе комплимент! [*Смеется.*] Подтвердите это в письменном виде, тогда ни одно рекламное агентство меня не возьмет на работу!

— *Ваши сборники выходят с большими промежутками. Вы специально делаете такие перерывы?*

— Пожалуй, нет. Я не очень профессиональный писатель, не стремлюсь выпускать книжку за книжкой. В этом есть что-то недостойное, да?

— *Знают ли ваши родные в СССР, как вы живете, чем занимаетесь?*

— В общих чертах, да. Они знают, что я преподаю и что все у меня более или менее в порядке — если не в смысле денег, то в смысле душевного состояния. Теперь они довольны, что я поэт, а когда-то были страшно против. Первые лет пятнадцать никак не могли с этим примириться, ха? [*Смеется.*] Впрочем, их можно понять... Я и сам не в особом восторге. Ахматова при мне вспоминала: когда ее отец узнал, что у нее скоро выйдет книжка стихов, он потребовал: «Не позорь мое имя. Если ты решила заниматься сочинительством, придумай себе псевдоним». И верно, что тут хорошего? Лично я охотней стал бы летчи-

ком, летал на маломестных самолетиках где-нибудь над Африкой...

— *Кроме стихов вы теперь пишете и прозу. Что вы можете об этом сказать?*

— Прозу по-английски пишу с огромным удовольствием. Очень увлекательно, хотя и нелегко.

— *Приходится попотеть?*

— Я на это так не смотрю. Безусловно, это труд, но труд по любви, а не по принуждению. Над русской прозой я не стал бы столько биться. А по-английски я получаю удовлетворение от самого процесса писания. И часто пытаюсь угадать, как отнесся бы к моим попыткам Оден: отмел бы их как полную чушь или нашел занятными?

— *Значит, Оден ваш невидимый читатель?*

— Оден и Орвелл.

— *А беллетристику вы когда-нибудь пробовали писать?*

— Нет. Впрочем, в юности я начал сочинять роман. Верил, что скажу новое слово в современной русской прозе... К счастью, с тех пор он мне больше на глаза не попадался.

— *Вас в жизни что-нибудь способно удивить или шокировать? С какой мыслью вы глядите на мир по утрам? Говорите ли вы себе: «Вот еще один день, такой же, как вчера, какая скука»?*

— Мир меня давно не удивляет. Я думаю, что в нем действует один-единственный закон — умножение зла. По-видимому, и время предназначено для того же самого.

— *Вы не думаете, что в какой-то момент сознание человечества может совершить качественный скачок?*

— Качественный скачок в сознании я исключаю.

— *Значит, в перспективе у нас деградация?*

— Скорее, постепенное обветшание. Впрочем, это слово тоже неточное. Когда мы наблюдаем, в каком направлении все движется, картина получается мрачноватая, да? Меня при сегодняшних обстоятельствах удивляет только одно: сравнительно частые проявления человеческой порядочности, благородства, если угодно. Потому что ситуация в целом отнюдь не способствует порядочности, не говоря уже о праведности.

— *Можно ли сказать, что вы стопроцентный безбожник? Нет ли тут противоречия? Во многих ваших стихах мне видится некий просвет...*

— Я не верю в бесконечную силу разума, рационального начала. В рациональное я верю постольку, поскольку оно способно подвести меня к иррациональному. Когда рациональное вас покидает, на какое-то время вы оказываетесь во власти паники. Но именно здесь вас ожидают откровения. В этой пограничной полосе, на стыке рационального и иррационального. По крайней мере, два или три таких откровения мне пришлось пережить, и они оставили ощутимый след.

Все это вряд ли совмещается с какой-либо четкой, упорядоченной религиозной системой. Вообще я не сторонник религиозных ритуалов или формального богослужения. Я придерживаюсь представления о Боге как о носителе абсолютно случайной, ничем не обусловленной воли. Я против торгашеской психологии, которая пронизывает христианство: сделай это — получишь то, да? Или и того лучше: уповай на бесконечное милосердие Божие. Ведь это, в сущности, антропоморфизм. Мне ближе ветхозаветный Бог, который карает...

— *Безосновательно...*

— Нет, попросту непредсказуемо. Меня не слишком привлекает зороастрийский вариант верховного божества, самый жестокий из возможных... Все-таки мне больше по душе идея своеволия, непредсказуемости. В этом смысле я ближе к иудаизму, чем любой иудей в Израиле. Просто потому, что если я и верю во что-то, то я верю в деспотичного, непредсказуемого Бога.

— *Вероятно, в этой связи вы думали об Элиоте и Одене? Ведь они оба в конце жизни...*

— Кинулись в религию?

— *Можно сказать — вернулись к вере.*

— Разумеется, я о них думал. И путь Одена мне понятнее, чем путь Элиота. К сожалению, не умею как следует объяснить, в чем различие.

— *Но ведь, судя по всем свидетельствам, Элиот свои последние дни прожил счастливым человеком, тогда как Оден...*

— Оден, безусловно, нет. Не знаю, в чем тут дело. Все не так просто. Ну, во-первых, можно ли вообще так построить собственную жизнь, чтобы ее конец показался счастливым? Я, видимо, чересчур романтичен или недостаточно стар, чтобы в это поверить, отнестись к этому все-

рьез... Во-вторых, мне в детстве повезло меньше, чем им обоим. Я не получил религиозного воспитания, в меня не вложили в готовом виде основы веры. Я все это осваивал самоучкой. Например, Библию впервые взял в руки в двадцать три года. И остался, так сказать, без пастыря. В сущности, мне не к чему возвращаться. Идея царства небесного не была мне внушена в детстве, а ведь только в детстве и может возникнуть представление о рае. Детство само по себе рай, твое счастливейшее время. Я же вырос в обстановке суровой антирелигиозной пропаганды, исключавшей всякое понятие загробной жизни. Так или иначе, сегодня меня более всего занимает степень произвола — или непредсказуемости — высшего начала; я пытаюсь ее осознать, насколько могу.

— *Значит ли это, что высшие моменты у вас связаны только с творчеством, с языком?*

— Да. Язык — начало начал. Если Бог для меня и существует, то это именно язык.

— *Когда вы пишете, можете ли вы хотя бы на короткое время отрешиться от самого процесса, взглянуть на него со стороны?*

— Страшно трудно ответить. Пожалуй, да — но позже, когда доделываю, углубляю... это самые лучшие часы. Ты часто и не подозревал, что там внутри таится, а язык это выявил и подарил тебе. Такая вот неожиданная награда.

— *Помнится, Карл Краус сравнил язык с волшебной лозой, которая помогает отыскивать источник мысли — как воду в пустыне...*

— Да, язык — мощнейший катализатор процесса познания. Недаром я его обожествляю... Забавно: когда я говорю о языке, я сам себе кажусь фанатиком вроде французских структуралистов. Вот вы сейчас сослались на Карла Крауса. Может быть, такое отношение к языку — это общеевропейская тенденция? Европейцы берут культурой, а мы размахом! Я имею в виду и русских, и американцев.

— *Расскажите, почему вы любите Венецию.*

— Она во многом похожа на мой родной город, Петербург. Но главное — Венеция сама по себе так хороша, что там можно жить, не испытывая потребности в иного рода любви, в любви к женщине. Она так прекрасна, что понимаешь: ты не в состоянии отыскать в своей жизни — и тем

более не в состоянии сам создать — ничего, что сравнилось бы с этой красотой. Венеция недосягаема. Если существует перевоплощение, я хотел бы свою следующую жизнь прожить в Венеции — быть там кошкой, чем угодно, даже крысой, но обязательно в Венеции. Году в семидесятом у меня была настоящая idee fixe — я мечтал попасть в Венецию. Воображал, как я туда переселюсь, сниму целый этаж в старом палаццо на берегу канала, буду там сидеть и писать, а окурки бросать прямо в воду и слушать, как они шипят... А когда бы деньги у меня кончились, я пошел бы в лавку, купил бы на оставшиеся гроши самой дешевой еды — попировать напоследок, а потом бы вышиб себе мозги [*прикладывает палец к виску и показывает*].

И вот как только у меня появилась возможность куда-то поехать — в семьдесят втором году, по окончании семестра в Анн-Арборе, — я купил билет на самолет в оба конца и полетел на Рождество в Венецию. Там очень интересно наблюдать туристов. От красоты вокруг они сперва обалдевают. Потом дружно устремляются покупать модную одежду — Венеция этим славится, там лучшие магазины одежды в Европе. Но и когда они наново принарядятся, продолжаешь видеть вопиющее несоответствие между разодетой в пух и прах толпой — и окружением. В людях, даже нарядных и не обиженных природой, все равно нет того достоинства, которое отчасти есть достоинство упадка, но которое придает неповторимость этому городу. Венеция вся — произведение искусства, там особенно отчетливо понимаешь, что созданное руками человека может быть намного прекраснее самого человека.

— *Когда вы находитесь в Венеции, не кажется ли вам, что на ваших глазах история человечества заканчивается? Это входит в сумму ваших впечатлений?*

— Да, более или менее. Помимо красоты меня бесспорно привлекает и мотив умирания. Умирающая красота... Такое сочетание вряд ли когда-нибудь возникнет еще раз. Данте говорил: один из признаков истинного произведения искусства в том, что его невозможно повторить.

— *Что вы думаете о сборнике Энтони Хекта «Венецианские вечерни»?*

— Великолепная книга. Суть там, разумеется, не столько в Венеции, сколько в ее восприятии американцем. Хект,

по-моему, превосходный поэт. В Штатах три поэта такого уровня: Уилбер, Хект... право, не знаю, кого поставить на третье место.

— *Интересно, почему вы отдаете пальму первенства Уилберу.*

— Я люблю мастерство, доведенное до совершенства. Может быть, в его стихах вы не услышите биения сфер — или как там еще говорят, — но великолепное владение материалом окупает все. Потому что поэзия бывает разная. Как и поэты. А Дик выполняет свою функцию лучше, чем кто-либо другой. Мне кажется, если бы я родился в Америке, я, в конце концов, стал бы писать, как Хект. Больше всего мне хотелось бы достичь той степени совершенства, какую я вижу у него и у Уилбера. Что-то, конечно, должно идти от собственной индивидуальности, но в смысле поэтического мастерства лучшего и пожелать нельзя.

— *Поддерживают ли близкие по духу поэты общение друг с другом? Следите ли вы за творчеством своих собратьев? Я имею в виду вас, Уолкотта, Милоша, Герберта — поэтов, у которых много общего.*

— Не могу сказать, что я слежу за Дереком... Но вот на днях получил из журнала «Нью-Йоркер» ксерокопии двух его стихотворений — мне их послал редактор, эти стихи скоро будут опубликованы. Я их прочел и подумал: «Ну, Иосиф, держись! Когда ты в следующий раз возьмешься за перо, тебе придется считаться с тем, что пишет Дерек». [*Смеется.*]

— *Есть кто-нибудь еще, с кем вам приходится считаться?*

— Конечно. Иных уж нет, но много и живых: например, Эудженио Монтале. Есть замечательный немецкий поэт, Петер Хухель. Из французов не знаю никого. К современной французской поэзии я вообще всерьез не отношусь. Ахматова очень мудро заметила, что в двадцатом веке во Франции живопись проглотила поэзию. Из англичан мне очень симпатичен Филип Ларкин, я его давний поклонник. Жаль только, что он мало пишет, — впрочем, это обычная претензия к поэтам. Есть еще Даглас Данн. И есть превосходный поэт в Австралии — Лес Маррей.

— *Что вы читаете?*

— Пытаюсь восполнить пробелы своего образования. Читаю книги по востоковедению, энциклопедии... Почти

нет времени на это, к сожалению. Говорю это отнюдь не из снобизма, уверяю вас; просто я очень устаю.

— *Вы преподаете студентам, каких поэтов вы с ними изучаете? Влияют ли учебные планы на круг вашего собственного чтения?*

— Влияют, разумеется: прежде чем дать студентам стихотворение для разбора, приходится самому его прочесть! [*Смеется.*] На занятиях мы в основном читаем трех поэтов: Харди, Одена, Кавафиса. Этот выбор довольно точно отражает мои вкусы и пристрастия. Понемногу читаем Мандельштама, иногда Пастернака.

— *Знаете ли вы, что в Бостонском университете ваши стихи входят в список обязательного чтения по курсу «Новейшая еврейская литература»?*

— От души поздравляю Бостонский университет! Не знаю, право, как к этому отнестись. Я очень плохой еврей. Меня в свое время корили в еврейских кругах за то, что я не поддерживаю борьбу евреев за свои права. И за то, что в стихах у меня слишком много евангельских тем. Это, по-моему, полная чушь. С моей стороны тут нет никакого отказа от наследия предков. Я просто хочу дать следствию возможность засвидетельствовать свое нижайшее почтение причине — вот и все.

— *Кстати, ваше имя фигурирует в справочнике «Знаменитые евреи»...*

— Здорово! Вот это да! «Знаменитые евреи»... Я, выходит, знаменитый еврей! Наконец-то я узнал, кто я такой... Запомним!

— *Вернемся к поэтам, которых вы цените больше других. Мы подробно говорили о тех, кого уже нет. А кого из живущих ныне вы назвали бы в первую очередь? Есть ли поэты, чье существование важно для вас, даже если вы не знаете их лично?*

— Дик Уилбер, Тони Хект, Голуэй Киннел, Марк Стрэнд. С ними всеми я как раз знаком — тут мне необыкновенно повезло. Я уже называл Монтале, Уолкотта. Есть и другие люди, которым я симпатизирую и чье творчество ценю высоко. Например, Сьюзен Зонтаг — умнейшая личность! Ей нет равных по обе стороны Атлантики. Для нее аргументация начинается там, где для всех остальных она кончается. А интеллектуальная музыка ее эссе — это вооб-

ще нечто уникальное в современной литературе. Мне очень трудно отделить пишущего от его творчества. Если мне нравятся чьи-то сочинения, мне неизменно оказывается симпатичен и сам человек. По-другому просто не бывает. Скажу вам больше: предположим, я узнаю, что писатель NN мерзавец. Но если он пишет талантливо, я первый попытаюсь найти его мерзости оправдание. В конце концов, вряд ли можно достичь одинаковых высот в жизни и в творчестве: в чем-то одном придется снизить планку — и пусть уж лучше это будет в жизни.

— *Расскажите, как вы познакомились с Лоуэллом.*

— В семьдесят втором году, на международной встрече поэтов в Лондоне. Он сам вызвался читать со сцены английский перевод моих стихов — это меня ужасно тронуло. И мы выступали дуэтом. Потом он пригласил меня приехать в Кент. Я пришел в некоторое замешательство. С английским у меня было еще туговато, да и в системе британского железнодорожного сообщения я никак не мог разобраться. Была и третья причина, может быть, самая главная, которая помешала принять приглашение: я не хотел быть ему в тягость. Кто я, собственно, такой?! В общем, тогда я не поехал.

Позднее, в семьдесят пятом году, когда я преподавал в колледже в Массачусетсе и жил в Нортгемптоне, Лоуэлл позвонил и позвал повидаться с ним в Бостон. Я уже успел подучить английский и на этот раз с готовностью поехал. Эту встречу я вспоминаю до сих пор — за все годы жизни в Америке никогда мне не было так хорошо. О чем только мы не говорили! В конце концов дошли до Данте. Впервые после России я смог осмысленно поговорить с настоящим знатоком Данте. Лоуэлл его знал вдоль и поперек, был на нем просто помешан. Выше всего он ставил «Ад». Кажется, он какое-то время жил во Флоренции, и «Ад» был ему ближе, чем другие части «Божественной комедии». Во всяком случае, «Ад» был в наших беседах на первом плане.

Мы проговорили часов пять или шесть, пожалуй, даже больше, потом пошли пообедать. Он успел мне сказать много лестного. Было, правда, одно обстоятельство, которое немного омрачало обстановку. Я знал, что в последние годы жизни Одена они с Лоуэллом серьезно поссорились. Уистан осуждал его за аморальность, а Лоуэлл считал, что он вме-

шивается не в свое дело. И помимо личной неприязни позволял себе очень резкие суждения об Одене как о поэте.

— *Ну, это вряд ли могло Одена сильно задеть...*

— Уистан как истый британец не мог смириться с вызывающим нарушением общественной морали. Я помню, в первый день знакомства мы сидели и разговаривали, и я спросил, какого он мнения о Лоуэлле. Я вообще сразу стал приставать к нему с бестактными вопросами. И он сказал в ответ примерно следующее: «Я не слишком высокого мнения о мужчинах, которые повсюду оставляют за собой дымящийся хвост рыдающих женщин». А может быть, наоборот: «рыдающий хвост дымящих женщин»...

— *Оба варианта годятся.*

— Вот именно. Как к поэту он не имел к Лоуэллу никаких претензий. Мне кажется, ему просто нравилось играть на публику, выступать в роли поборника общепринятой морали.

— *Но ведь тот же Оден призывал Бога даровать прощение тем, у кого есть писательский талант...*

— Верно, но он это говорил в тридцать девятом году. К концу жизни он стал гораздо менее гибким, менее терпимым. В сущности, за его нетерпимостью стояло постоянное требование верности принципам — это была его цель и в собственных, личных, делах, и в более широком смысле. Если живешь на свете достаточно долго, видишь, что мелкие отступления приводят к крупным потерям. И хочется более открыто выразить свою позицию, потому что тебя это сильнее задевает. Повторю: для Одена это была отчасти игра. Ему нравилась роль учителя, наставника — и, разумеется, он как нельзя лучше подходил для этой роли.

— *Если бы вы могли вернуть к жизни кого-то одного из них или обоих, о чем бы вам сегодня хотелось с ними поговорить?*

— Много о чем. Прежде всего — это вас может удивить — о своеволии и непредсказуемости Бога... Правда, с Оденом такой разговор, боюсь, не получился бы. Он не любил говорить на такие тяжелые, томас-манновские темы. А между тем он под конец, жизни пришел к церкви, стал усердным прихожанином, так сказать. В этом есть какая-то непоследовательность. Ведь поэтическая идея бесконечности гораздо более всеобъемлюща, чем соответствующие представления какой-то конкретной религии, и я не знаю, как

бы он сумел примирить одно с другим. Я бы спросил его, во что он, собственно, верит: в церковь, в религиозную идею бесконечности, в царство небесное, в определенную церковную доктрину... Ведь духовное возрождение все это подразумевает. А для поэта это только трамплины, отправные точки, начальный этап его метафизических странствий. Примерно так. Но, конечно, я хотел бы кое-что спросить и о его собственных стихах — прояснить некоторые темные места, уточнить, что он имел в виду, например, в «Похвале известняку»... [*Долгая пауза.*] Как жаль, что его уже нет. Мне очень его не хватает. Может быть, так нехорошо говорить, но трех или четырех человек я бы хотел оживить. И наговориться с ними вволю. Одена, Ахматову, Цветаеву, Мандельштама. Уже четыре... Томаса Харди.

— *А из более старых времен кого бы вы хотели вызвать к жизни?*

— Ну, тут собралась бы большая компания. В этой комнате они не поместились бы.

— *Что вы можете сказать об отношении Лоуэлла к религии?*

— Мы об этом всерьез не говорили — больше вскользь, полушутя. Вот о политике он говорил потрясающе. И еще у него была любимая тема — слабости собратьев по перу, вообще человеческие слабости. Лоуэлл был человек необыкновенно щедрый, но при этом очень злой на язык — слушать его было ужасно интересно. И он, и Оден работали в жанре монолога. С такими людьми не надо разговаривать, их надо только слушать — с экзистенциалистской точки зрения это ничуть не хуже чтения стихов. И я, конечно, слушал во все уши. Тем более, что из-за своего корявого английского вообще старался поменьше говорить.

Лоуэлл обладал огромным обаянием. Разница в возрасте между нами была не так уж велика — лет двадцать, не больше, — и в каком-то смысле я себя чувствовал с ним свободнее, чем с Оденом. Хотя, с другой стороны, свободнее всего я чувствовал себя с Ахматовой, так что дело не в возрасте...

— *Ваши собеседники, Лоуэлл и Ахматова, задавали вам вопросы о вашем творчестве? Вопросы, которые вам самому хотелось бы услышать?*

— Да. И Лоуэлл, и Ахматова. Но когда они были живы, я перед ними чувствовал себя мальчишкой. Для меня это

были мэтры, старейшины... Теперь, когда их нет, мне кажется, что я и сам постарел. Как-то вдруг. И... таков уж закон цивилизации... сделался по-стариковски брюзглив. Что тут скажешь? Оден, как и я, вряд ли стал бы поклонником рок-музыки. Лоуэлл, я думаю, тоже.

— *Есть ли среди ваших близких друзей люди искусства? Художники, композиторы, музыканты?*

— В Штатах — нет. В России были. Здесь, пожалуй, один Барышников. Композиторов знакомых нет совсем. Пусто. Когда-то я охотнее всего общался с художниками, с музыкантами.

— *Но эти области искусства, как и прежде, помогают вам писать?*

— Музыка — безусловно. Не умею определить, в чем именно это выражается, но музыка мне очень помогает.

— *А какую музыку вы слушаете? Я вижу, на проигрывателе стоит пластинка Билли Холидей...*

— Да. «Sophisticated Lady» — великолепная вещь! Я люблю слушать Гайдна. Вообще, мне кажется, музыка дает самые лучшие уроки композиции, полезные и для литературы. Хотя бы потому, что демонстрирует некие основополагающие принципы. Скажем, строгая трехчастная структура «кончерто гроссо»: одна быстрая часть, две медленные — или наоборот. И еще музыка приучает укладываться в отведенное время: все, что хочешь выразить, изволь вместить в двадцать минут... А чего стоит чередование лирических пассажей и легкомысленных пиццикато... и вся эта смена поний, контрапунктов, развитие противоборствующих тем, бесконечный монтаж... Когда я только начал слушать классическую музыку, меня буквально околдовал непредсказуемый характер музыкального развития. В этом смысле Гайдн — вне всякого сравнения: он абсолютно непредсказуем! [*Долгая пауза.*] Такая глупость... Я часто думаю, насколько все бессмысленно — за двумя-тремя исключениями: писать, слушать музыку, пытаться думать. А остальное...

— *Даже дружба?*

— Дружба — вещь приятная. Я бы и еду тогда включил... [*Смеется.*] Сколько бессмыслицы всю жизнь приходится делать: платить налоги, подсчитывать какие-то цифры, писать рекомендации, пылесосить квартиру... Помните, ког-

да мы в прошлый раз сидели в кафе, барменша что-то стала доставать из холодильника, не важно что... открыла дверцу, нагнулась и начала там шуровать. Голова внутри, все остальное торчит наружу. И так стояла минуты две. Я посмотрел, посмотрел... и вообще как-то жить расхотелось! [*Смеется.*] Бессмысленность просто убивает, да?

— Но, претворяя увиденное в образ и мысль, вы тем самым лишаете его бессмысленности.

— Тем не менее ваш взгляд уже успел это зафиксировать. И существование для вас уже скомпрометировано.

— Это возвращает нас к теме времени. Ведь эпизод с барменшей вы воспринимаете как некое вместилище пустоты...

— Пожалуй, да. Вот тут я недавно взял в руки последнюю книгу Пенна Уоррена и в наборе рекламных отзывов нашел такую цитату... [*Встает и роется в книгах на письменном столе.*] «Время — это измерение, которым Бог стремится обозначить свое собственное существование». «Стремится» — это немножко по-детски сказано, но вообще-то... А рядом тут другая выдержка — из энциклопедии: «Абсолютного стандарта времени не существует».

— Когда мы с вами разговаривали в прошлый раз, еще не успели произойти два важных события. Какое место в вашей жизни занимает теперь Афганистан? Что вы скажете о ситуации с заложниками?

— Когда я не читаю и не пишу, я постоянно об этом думаю. Из этих двух проблем Афганистан мне представляется более трагической. Год назад по телевидению показали кадры, снятые в Афганистане. По пустынной равнине ползут русские танки — и все. Но я потом больше суток подряд просто на стены лез. И не в том дело, что мне стыдно за Россию. Это я уже дважды проходил: в пятьдесят шестом году, во время венгерских событий, и в шестьдесят восьмом — после Чехословакии. Тогда к стыду примешивался страх, страх если не за себя, то за друзей. Я по опыту знал, что всякое обострение международного положения неминуемо влечет за собой закручивание гаек внутри страны.

Но в Афганистане меня добило другое. Я воспринял эти танки как орудие насилия над природной стихией. Земли, по которой они шли, даже плуг никогда не касался, не то что танк. Какой-то экзистенциальный кошмар. Он до сих

пор у меня перед глазами. И я задумался о солдатах, которые там воюют, — они моложе меня лет на двадцать и теоретически могли бы быть моими сыновьями... — и написал такие строчки: «Слава тем, кто, не поднимая взора, / шли в абортарий в шестидесятых, / спасая отечество от позора!»

Кстати о насилии над природой... Теперь много говорят о загрязнении среды, но меня больше пугает другой вид насилия: когда перед началом строительства экскаваторы вгрызаются в землю, выворачивают наружу ее нутро. Это же чистой воды узурпация! Я не стою за пасторальную нетронутость природы, я готов признать необходимость атомных электростанций, раз уж они дают более дешевую энергию, чем станции на нефтяном топливе. Но танк на афганской равнине оскорбляет, унижает пространство. По бессмысленности то же самое, что вычитать из нуля. И вдобавок уродливо и отвратительно — танки похожи на каких-то доисторических чудовищ... Такого просто не должно быть!

— *Эти ваши взгляды отражаются как-то в том, что вы пишете?*

— Писать об этом бесполезно. Я считаю — надо действовать. Пора создавать новую интернациональную бригаду. Сумели же это сделать в тридцать шестом году — отчего не попробовать сейчас? Правда, в тридцать шестом интербригаду финансировало ГПУ, советская госбезопасность. Хорошо бы в Штатах нашелся кто-нибудь с деньгами... какой-нибудь техасский миллионер, чтобы поддержать эту идею.

— *А что, по-вашему, могла бы делать такая интербригада?*

— Да то же в принципе, что и в Испании в тридцать шестом: оказывать сопротивление, помогать местным жителям. Обеспечивать медицинскую помощь, заботиться о беженцах... Вот это была бы по-настоящему благородная миссия. Не то что какая-нибудь «Международная амнистия»... Я бы и сам охотно сел за руль машины Красного Креста...

— *Не всегда легко провести размежевание с моральной точки зрения...*

— Не знаю, какое тут требуется моральное размежевание. В Афганистане все предельно очевидно. На них напали; их хотят подчинить, поработить. Пусть афганцы — племенной, отсталый народ, но разве порабощение можно выдавать за революцию?

— *Я скорее имел в виду противостояние между странами.*

— То есть между Россией и США? А какой тут может быть еще моральный выбор? Из всей массы различий между двумя этими странами возьмем хотя бы одну область — систему судопроизводства. Суд присяжных всегда лучше, чем один судья: уже этого достаточно, чтобы предпочесть США Советскому Союзу. Нашу судебную систему многие на Западе просто не в состоянии понять, поэтому могу сказать проще — например, так: я всегда предпочту страну, из которой можно уехать, стране, из которой нельзя.

— *Вы упомянули как-то, что в общем довольны своими английскими стихами памяти Лоуэлла. Но это был единичный опыт. Почему вы не стали его продолжать?*

— По нескольким причинам. Прежде всего, мне хватает того, что я пишу по-русски. А среди поэтов, которые сегодня пишут по-английски, так много талантливых людей! Мне нет смысла вторгаться в чужую область. Стихи памяти Лоуэлла я написал по-английски просто потому, что хотелось сделать приятное его тени... И когда я закончил эту элегию, в голове уже начали складываться другие английские стихи, возникли интересные рифмы... Но тут я сказал себе: стоп! Я не хочу создавать для себя дополнительную реальность. К тому же пришлось бы конкурировать с людьми, для которых английский — родной язык, да? Наконец, — и это самое важное — я перед собой такую цель не ставлю. Я, в общем, удовлетворен тем, что пишу по-русски, хотя иногда это идет, иногда не идет. Но если и не идет, то мне не приходит на ум сделать английский вариант. Я не хочу быть наказанным дважды. [*Смеется.*] По-английски я пишу свою прозу, это помогает обрести уверенность. Я хотел бы сказать даже вот что... не знаю только, смогу ли это должным образом сформулировать... выражаясь технически, на сегодняшний день английский язык — это главный интерес, оставшийся у меня в жизни. Это отнюдь не преувеличение и не печальный итог — это чистая правда, да?

— *Вы читали статью Апдайка о Кундере в «Нью-Йорк таймс бук ревью»? Он там в конце упоминает вас как пример человека, успешно преодолевшего изгнание, ставшего на американской почве американским поэтом.*

— Лестно, конечно, но это полная чушь.

— Мне кажется, он имел в виду не только то, что вы стали писать по-английски, но и то, что вы осваиваете американский пейзаж — Кейп-Код, ваш «Тресковый мыс»...

— Что же, вполне возможно, тут возражать не приходится. Живя в какой-то стране, человек с ней сживается, сливается... особенно в конце. В этом смысле я вполне американец.

— Трудно ли писать по-русски о чисто американских реалиях? Как вы справляетесь с американскими ассоциациями?

— Бывает так, что соответствующего русского слова нет— или оно тяжелое и неуклюжее. Тогда начинаешь искать окольные пути.

— У вас в стихах фигурирует джаз Рэя Чарлза и полицейские патрульные машины...

— Это как раз просто: имя Рэя Чарлза известно, сочетание «патрульная машина» по-русски тоже существует. И баскетбольное кольцо с сеткой — тоже. Больше всего хлопот в этом стихотворении мне доставила светящаяся реклама кока-колы. Я хотел передать определенную ассоциацию — с огненными знаками, которые появились на стене во время пира Валтасара и предрекли конец его царства: «Мене, мене, текел, упарсин»... Прямого соответствия рекламному символу кока-колы по-русски нет. Я решил употребить архаично звучащее слово — «письмена», которое может означать и клинопись, и иероглифы, и вообще какие-то непонятные знаки, да? Мне кажется, образ от этого выиграл и ассоциация с древним пророчеством усилилась.

— Что, по-вашему, происходит в сознании — или в психике — поэта, когда стихотворение доведено до некой мертвой точки и пойти дальше можно только в каком-то другом, неизведанном направлении?

— Пойти дальше в принципе можно всегда, даже если концовка вполне удалась. Кредо поэта, или его доктрина, предполагает, что место назначения не так уж важно. Гораздо важнее пункт отправления — точка, от которой начинается метафизическое странствие. К примеру, ты выбрал тему: распятие Христа. И наметал написать десять строф, но сумел уложиться в три, о распятии сказать больше нечего. И тогда ты идешь дальше, продолжаешь мысль, развиваешь тему, еще не зная, чем это все закончится. Я, собственно, веду к тому, что поэтическое представление о

бесконечности гораздо шире и форма сама по себе способствует его расширению. Я помню, как-то мы с Тони Хектом рассуждали о пользе Библии, и он сказал: «Иосиф, тебе не кажется, что задача поэта — из всего извлекать как можно больше смысла?» Я с ним вполне согласен. В стихах смысла всегда больше. Когда читаешь больших поэтов, создается впечатление, что они обращаются не к людям и даже не к ангелам небесным. Они обращаются к самому языку, ведут диалог с теми его сторонами, которые имеют для них первостепенную ценность и отражаются в их стихах: это языковая мудрость, ирония, красота, чувственность. Поэзия — это не просто искусство в ряду других искусств, это нечто большее. Если главным отличием человека от других представителей животного царства является речь, то поэзия, будучи наивысшей формой словесности, представляет собой нашу видовую, антропологическую цель. И тот, кто смотрит на поэзию как на развлечение, на «чтиво», в антропологическом смысле совершает непростительное преступление — прежде всего против самого себя.

Перевод Ирины Комаровой

НАСТИГНУТЬ УТРАЧЕННОЕ ВРЕМЯ

Джон Глэд

Журнал «Время и мы», № 97, 1979 год

— *У вас столько брали интервью, что, я боюсь, мне не избежать повторений.*

— Ничего, не бойтесь...

— *А с другой стороны, не хочется упустить что-то важное. Евгений Рейн, по вашим словам, однажды посоветовал вам свести к минимуму употребление прилагательных и делать упор на существительные, даже, если глаголы пострадают при этом. Вы следуете этому совету?*

— Да, более или менее. Можно сказать, что это один из наиболее ценных советов, которые я когда-либо получал. Не помню, что он сказал дословно, но мысль была примерно следующая: стихотворение должно состоять из существительных, количество прилагательных следует свести к минимуму. Например, если стихотворение положить на некую магическую скатерть, которая убирает прилагательные, то все равно останется достаточно черных мест. Глаголы еще туда-сюда, еще могут иметь место, но прилагательных должно быть как можно меньше...

Вообще, у этого человека я научился массе вещей. Он научил меня почти всему, что я знал, по крайней мере, на начальном этапе. Думаю, что он оказал исключительное влияние на все, что я сочинял в то время. Это был вообще единственный человек на земле, с чьим мнением я более или менее считался и считаюсь по сей день. Если у меня был когда-нибудь мэтр, то таким мэтром был он.

— *В предисловии к прозе Цветаевой вы пишете, что мышление любого литератора иерархично. В чем ваша поэтическая иерархия?*

— Ну, прежде всего речь идет о ценностях, хотя и не только о ценностях. Дело в том, что каждый литератор в

течение жизни постоянно меняет свои оценки. В его сознании существует как бы табель о рангах, скажем, тот-то внизу, а тот-то наверху...

— *Поэты наверху, прозаики внизу?*

— Ну, это само собой, но то, что я имел в виду, на самом деле относится к тем авторам, кого ты любишь, кого ценишь, кто тебе дороже, или важнее, или ближе. В первую очередь это и относится к определенной шкале ценностей. И эта шкала ценностей действительно вертикальная шкала, не правда ли? Вообще, как мне представляется, литератор, по крайней мере я (единственный, о ком я могу говорить), выстраивает эту шкалу по следующим соображениям: тот или иной автор, та или иная идея важнее для него, чем другой автор или другая идея, — просто потому, что этот автор вбирает в себя предыдущих. То же самое происходит и с идеей, которая вместе с тем предлагает и какие-то новые, последующие идеи. Да и вообще сознание человека иерархично. Всякий, кто воспитан в лоне какой бы то ни было идеологии или каких-то принципов, выстраивает лестницу, на верху которой либо царь, либо Бог, либо начальник, либо идея, которая играет роль начальника.

— *А темы тоже иерархичны?*

— Ну, темы — нет, безусловно — нет!

— *В том же предисловии вы пишете, я цитирую: «В конечном счете каждый литератор стремится к одному и тому же — настигнуть или удержать утраченное или текущее время».*

— Ну, более или менее да...

— *Прямо из Пруста...*

— Безусловно.

— *Я не знаю, верно ли это в отношении всех писателей, но что касается вас, то это так. Чем вы это объясняете?*

— Дело в том, что то, что меня более всего интересует и всегда интересовало на свете (хотя раньше я полностью не отдавал себе в этом отчета), — это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает, то есть это такое вот практическое время в его длительности. Это, если угодно, то, что происходит с человеком во время жизни, то, что время делает с человеком, как оно его трансформирует. С другой стороны, это

всего лишь метафора того, что вообще время делает с пространством и с миром. Но это несколько обширная идея, которой лучше не касаться, потому что она заведет нас в дебри. Вообще считается, что литература, как бы сказать — о жизни, что писатель пишет о других людях, о том, что человек делает с другим человеком и т. д. В действительности это совсем не правильно, потому что на самом деле литература не о жизни, да и сама жизнь — не о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и о времени. Ну, вот Кафка, например, — это человек, который занимался исключительно пространством, клаустрофобическим пространством, его эффектом и т. д. А Пруст занимался, если угодно, клаустрофобической версией времени. Но это в некотором роде натяжка, можно было бы высказаться и поточнее. Во всяком случае, время для меня — куда более интересная, я бы даже сказал, захватывающая категория, нежели пространство, вот, собственно, и все...

— *Возвращаюсь к тому же предисловию, опять цитирую: «Ее изоляция, то есть Цветаевой, — изоляция не предумышленная, но вынужденная, навязанная извне логикой языка, историческими обстоятельствами, как качеством современников» ...Ведь вы же тут пишете о своей изоляции.*

— Думаю, что не столько о своей, сколько прежде всего о ее. Это относится почти ко всякому литератору. Безусловно, я в известной степени пишу о своей изоляции — да, собственно, что у нас общего с Цветаевой — это какие-то элементы биографии.

— *А именно?*

— Ну, Господи, пребывание на протяжении такого количества лет вне отечества и т. д. Бессмысленно говорить о том, какой поэт Цветаева, на мой взгляд, это самое грандиозное явление, которое вообще знала русская поэзия. И вот факт, что у нас по крайней мере эта деталь общая, почти оправдывает вообще мое существование.

— *Вы чувствуете какой-нибудь разрыв с аудиторией?*

— Контакта с аудиторией, как правило, вообще не бывает; то, что воспринимается как контакт, — это ощущение в достаточной степени фиктивное. Даже когда непосредственный контакт существует, люди всегда слышат, или читают, или вычитывают в том, что вы сочиняете,

нечто исключительно свое. Контактом это не назовешь, потому что и поведение и отношение людей к произведениям литературы или, скажем, к факту присутствия писателя на сцене или на кафедре — оно всегда в достаточной степени идиосинкратично: каждый человек воспринимает то, что он видит, сквозь свою абсолютно уникальную призму. Но когда мы говорим о контакте, то мы имеем в виду нечто менее сложное, чем то, о чем я сейчас говорю. Речь идет о реакции читательской среды, которую автор может заметить, интерпретировать и повести себя каким-то определенным образом в соответствии с этой реакцией... Безусловно, существует чисто физическое отсутствие подобной связи, подобного контакта. Но, по правде сказать, меня этот контакт никогда особенно не интересовал, потому что все творческие процессы существуют сами по себе, их цель — не аудитория и не немедленная реакция, не контакт с публикой. Это скорее (особенно в литературе!) — продукт языка и ваших собственных эстетических категорий, продукт того, чему язык вас научил. Что касается реакции аудитории и публики, то, конечно, приятнее, когда вам аплодируют, чем когда вас освистывают, но я думаю, что в обоих случаях эта реакция неадекватна, и считаться с ней или, скажем, горевать по поводу ее отсутствия, бессмысленно. У Александра Сергеевича есть такая фраза: «Ты, царь, живи один, дорогою свободной иди, куда ведет тебя свободный ум». В общем, при всей ее романтической дикции, в этой фразе колоссальное здоровое зерно. Действительно, в конечном счете ты сам по себе, единственный тет-а-тет, который есть у литератора, а тем более у поэта. Это — тет-а-тет с его языком, с тем, как он этот язык слышит. Диктат языка — это и есть то, что в просторечии именуется диктатом Музы, на самом деле это не Муза диктует вам, а язык, который существует у вас на определенном уровне помимо вашей воли.

— *И все это к другим писателям тоже относится?*

— В известной степени это относится и к другим писателям. Писатель, как ни странно, пишет не для публики. Даже самые из них, как бы сказать, «публичные», которые занимались непосредственно животрепещущими, злободневными проблемами, — даже они писали не потому, что хотели высказаться перед публикой, — это был только

внешний повод для их деятельности. На самом же деле выживает только то, что производит улучшение не в обществе, но в языке.

— *Роберт Сильвестр о вас написал: «В отличие от поэтов старшего поколения, созревших в то время, когда в России процветала высокая поэтическая культура, Бродский, родившийся в 1940 году, рос в период, когда русская поэзия находилась в состоянии хронического упадка, и вследствие этого вынужден был прокладывать свой собственный путь». Тут два утверждения: во-первых, упадок, и второе то, что вы проложили свой собственный путь, каждый поэт это делает, но как вы смотрите на эти оба утверждения?*

— Что касается упадка, то это не только упадок — в течение сороковых—пятидесятых годов об изящной словесности в России всерьез вообще говорить не приходилось. Разумеется, существовали какие-то люди, которые продолжали заниматься стихосложением. Были, правда, и замечательные поэты: была жива Ахматова, был жив Пастернак, — но до молодых людей вроде меня это никак не доходило. Мы совершенно не были осведомлены об их существовании — я не был, во всяком случае. Помню, что когда тот же Рейн предложил меня свезти к Ахматовой, я чрезвычайно сильно удивился: а что, Ахматова жива? Это — во-первых, а во-вторых, когда мы поехали, я даже не знал, к кому мы едем. Надо сказать, я особенно и не читал Ахматову. Что касается Пастернака, то его имя было как-то больше на устах. Я уж не знаю, чем все это объяснить, может быть, каким-то недостатком в моей способности воспринимать изящную словесность в ту пору, либо я уж не знаю чем... Я впервые прочел Пастернака более или менее осмысленным образом, когда мне было года двадцать четыре, не раньше. Правда, помимо Пастернака, помимо Ахматовой, были совершенно замечательные люди, как, например, Семен Липкин, но они были абсолютно неизвестны и недоступны. Даже если у Липкина были двоюродные братья и сестры, то и они ничего не знали: он все писал в стол. В те же самые годы писал, работал Тарковский, но никто его не читал. Все это вышло на поверхность много позже. Тарковский, грубо говоря, — это шестидесятые годы, конец шестидесятых, а Липким вообще стал известен совсем недавно. Во всяком случае, молодые люди, вроде ваше-

го покорного слуги и его друзей, знали очень мало о том, что на самом деле происходило в отечественной словесности. Как, впрочем, не знал этого и остальной мир. Я думаю, что в этом смысле утверждение Сильвестра достаточно справедливо, потому что в качестве поэзии выдавалось то, что существовало на страницах печати, — но это был абсолютный вздор, об этом и говорить стыдно, и вспоминать не хочется.

Что касается прокладывания своей собственной дороги (в этом смысле дорога была исключительно «своей собственной»), то это была не столько дорога, сколько блуждание на ощупь, вслепую. Что-то я подбирал себе на слух или по наитию. И вообще, процесс был не столько литературный... то, чем мы занимались, тот же Рейн, Нейман, тот же Бобышев; с другой стороны, Горбовский, Кушнер, — все мы в известной степени открывали для себя изящную словесность впервые. Это был процесс чрезвычайно любопытный и потрясающе интересный: мы начинали литературу заново. Мы не были отпрысками, или последователями, или элементами какого-то культурного процесса, особенно литературного процесса, — ничего подобного не было. Мы все пришли в литературу бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр, не то чтобы от станка или от сохи, гораздо дальше — из умственного, интеллектуального, культурного небытия. И ценность нашего поколения заключается именно в том, что, никак и ничем не подготовленные, мы проложили эти самые, если угодно, дороги. Дороги — это, может быть, слишком громко, но тропы — безусловно. Мы действовали не только на свой страх и риск, это само собой, но просто исключительно по интуиции. И что замечательно — человеческая интуиция приводит именно к тем результатам, которые не так разительно отличаются от того, что произвела предыдущая культура; стало быть, перед нами не распавшиеся еще цепи времен, а это замечательно. Это безусловно свидетельствует об определенном векторе человеческого духа.

— *Это, может быть, отчасти связано с тем, что вы сами побеспокоились о своем образовании, ведь вы же ушли из школы после восьмого класса?*

— Я — да. Но это только сейчас, оглядываясь, я могу сказать что-нибудь в этом роде. Когда я уходил из школы,

когда мои друзья бросали свои должности, дипломы, переключались на изящную словесность, мы действовали по интуиции, по инстинкту. Мы кого-то читали, мы вообще очень много читали, но никакой преемственности в том, чем мы занимались, не было. Не было ощущения, что мы продолжаем какую-то традицию, что у нас были какие-то воспитатели, отцы. Мы действительно были если не пасынками, то в некотором роде сиротами, и замечательно, когда сирота запевает голосом отца. Это и было, по-моему, самым потрясающим в нашем поколении. Все эти книги, все эти сочинения — Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой, — все это мы доставали с невероятным трудом, если доставали вообще. Я, например, прочел Мандельштама, когда мне было двадцать три года, а стихи я начал писать более или менее сознательно, когда мне было восемнадцать, девятнадцать или двадцать лет. Но если ты находишь кого-нибудь вроде Мандельштама, Цветаевой или Ахматовой в двадцать четыре года, то не особенно воспринимаешь их как влияние, а скорее, скажем, с чисто археологической точки зрения. Они и производят сильное впечатление потому, что ты не предполагал об их существовании. В то же время если вырастаешь в среде, когда известно, что был Мандельштам, то знаешь, чего ждать, у тебя есть какая-то общая идея относительно того, что происходит в поэзии. Без этого ты только гадаешь, как радар, который посылает в атмосферу сигналы, иногда можешь увидеть отсветы, но чаще не видишь ничего.

— *А как же быть теперешним молодым писателям?*

— Черт его знает, мне трудно что бы то ни было сказать по этому поводу. В известной степени у них полная малина, потому что все, что их интересует, им доступно. Разумеется, не следует их всех валить в общую кучу, так как благодаря разнообразным обстоятельствам люди начинают жить самым разным образом. И вполне возможно, что они могут оказаться в условиях столь же изолированных от каких-либо культурных влияний, в каких когда-то оказались мы, но на сегодняшний день это представить трудно.

— *Когда вы только приехали на Запад, вы сказали — я цитирую по памяти, — что не собираетесь мазать дегтем ворота родины.*

— Да, более или менее...

— *Очевидно, вы тогда еще рассчитывали вернуться?*

— Нет... нет...

— *А теперь утеряна надежда или...*

— У меня не было никогда надежды, что я вернусь. Хотелось бы, но надежды нет. Во всяком случае, я сказал это отнюдь не в надежде обеспечить себе возврат когда бы то ни было под отчий кров. Нет, мне просто неприятно этим заниматься. Я не думаю, что этим следует заниматься.

— *А желание вернуться?*

— О, желание вернуться, конечно, существует, куда оно денется, с годами оно не столько ослабевает, сколько укрепляется.

— *Вы русский поэт, но американский эссеист. Не создает ли это какого-нибудь раздвоения личности? Не идет ли ваша «русскость» постоянно на убыль?*

— Как вам сказать? Я не знаю. Что касается меня, то внутри своего сознания я чувствую себя достаточно естественным образом. Думаю, что это вообще идеальная ситуация — быть русским поэтом и американским эссеистом. Вся история заключается в том, хватит ли у вас: а) души и б) извилин на то и другое. Иногда мне кажется, что хватает, иногда — что нет. Мне кажется иногда, что одно мешает другому; зачастую, когда я сочиняю стихотворение и пытаюсь уловить рифму, вместо русской вылезает английская, но это издержки, которые у этого производства всегда велики. А какую форму принимают эти издержки, уже безразлично. Я не знаю, может быть, моя русскость идет на убыль, но если она может идти на убыль, то это и есть ее красная цена, это свидетельствует о ее качестве. Думаю, что этого нет, хотя, может быть, и есть, я не знаю. По крайней мере, стихи по-русски мне до сих пор писать хочется, и я до сих пор этим занимаюсь. То, что я делаю, мне нравится, точнее, часто нравится, и это в конечном счете то, что меня более всего интересует. Больше всего меня занимает процесс, а не его последствия. А что касается того, пошла ли русскость моя на убыль или, наоборот, как бы сказать, законсервировалась, — это уже судить не мне. Хотя я думаю, что прежде всего надо было бы определить понятие «русскость», которое, в общем, связано с некоторым сужением русского национального сознания. Я думаю, что русский человек — это гораздо более обширное явление, и что если что-нибудь и происходит в моем случае, то в неко-

тором роде — это расширение русскости, а не ее сужение, хотя я, может быть, и льщу себе.

— *В статье «Английский Бродский» Лев Лосев пишет: «Писателем можно быть только на одном родном языке, что предопределено просто-напросто географией. Даже с малолетства в совершенстве владея двумя или более языками, всегда лишь один мир твой, лишь одним культурно-лингвистическим комплексом ты можешь сознательно управлять, а все остальные — посторонние, как их не изучай, жизни не хватит, хлопот и ляпсусов не оберешься». Вы с этим согласны?*

— Это утверждение вздорное, то есть не вздорное, а чрезвычайно, как бы сказать, епархиальное, я бы сказал, местечковое. Дело в том, что в истории русской литературы не так уж легко найти пример, когда бы писатель был литератором в двух культурах, но двуязычие — это норма, вполне реальная норма: Пушкин, в конце концов...

— *Но Пушкин не стал известен как французский поэт.*

— Совершенно верно, он не стал известен как французский поэт, но как автор писем он был ничуть не хуже своих французских современников. Итак, Пушкин, Тургенев, два языка — это норма. Просто в силу самых разнообразных, не нами придуманных обстоятельств мы оказались в ситуации, когда нам не остается ничего другого, как настаивать на нашей этнической уникальности. Но для человеческого вида, для рода, просто для человека как организма это означает нечто оскорбительное. Дело в том, что у человеческого организма существуют огромные потенциальные возможности развития, и, с моей точки зрения, просто оперировать двумя языками — в этом нет ничего сверхъестественного. Возьмите европейцев: голландцев, немцев, англичан — для них существование, в общем, двух или трех языков вполне естественно. Я знаю массу людей, для которых написать одно и то же на двух языках вполне возможно. Стихи труднее, но тоже возможно. Возьмите Беккета, Джойса, кого угодно, почему русские хуже? Я привожу эти примеры не потому, что моя жизнь сложилась так же, как их жизнь. Я начал сочинять свои эссе по-английски исключительно по соображениям практическим, потому что эссе, рецензия или, скажем, статья заказывается тебе журналом. Конечно, ее можно написать по-русски, потом перевести на английский, но это занимает гораздо больше времени.

Журналы, как правило, ограничены какими-то определенными сроками, надо поспеть к выходу, поэтому гораздо большая вероятность напечатать, если ты уже пишешь по-английски. И это было единственным соображением, по которому я этим занялся. Для меня абсолютно естественно быть русским поэтом и писать эссе по-английски.

— А вы хотите в конечном итоге стать двуязычным поэтом?

— Вы знаете, нет. Эта амбиция у меня совершенно отсутствует, хотя я вполне в состоянии сочинять весьма приличные стихи по-английски. Но для меня, когда я пишу стихи по-английски, — это скорее игра, шахматы, если угодно, такое складывание кубиков. Хотя я часто ловлю себя на том, что процессы психологические, эмоционально-акустические идентичны. Приходят в движение те же самые механизмы, которые действуют, когда я сочиняю стихи по-русски. Но стать Набоковым или Джозефом Конрадом — этих амбиций у меня напрочь нет. Хотя я это вполне представляю себе возможным, у меня просто нет на это ни времени, ни энергии, ни нарциссизма. Однако я вполне допускаю, что кто-то на моем месте мог быть и тем и другим, то есть сочинять стихи и по-английски и по-русски. Более того, я думаю, что это и произойдет в конечном счете, если мы говорим о будущем. Вполне возможно, что через двадцать—тридцать лет просто появятся люди, для которых это будет вполне естественным. Я, например, знаю ряд литераторов в Европе — немецких и итальянских, которые, когда это им больше нравится, начинают писать стихи по-английски. Разумеется, это сопряжено с некоторой редукцией качества поэтической техники. Особенно это естественно, когда речь идет о верлибре. Возьмите того же самого Айги, я совершенно не понимаю, почему он пишет по-русски, он может писать по-немецки, на суахили, там не связано это ни с какой дисциплиной. Речь идет о том, что по-английски называется «perception», о восприятии каких-то определенных ощущений. И если вы изящную словесность воспринимаете как передачу этих ощущений в определенной сюжетной последовательности — то все это можно сделать. Другое дело — стихи, как я их понимаю, — восстановление гармонии просодии, — это несколько труднее, хотя и это возможно. Я это сделал несколько раз, что-

бы, по крайней мере, убедиться, что я в состоянии это сделать и чтобы не было этих самых комплексов.

— *Как вы эволюционируете как поэт?*

— Я не знаю, как я эволюционирую. Думаю, что эволюцию у поэта можно проследить только в одной области—в просодии, то есть какими размерами он пользуется. Размеры, вы знаете, — это по сути сосуды или, по крайней мере, отражение определенного психического состояния. Оглядываясь назад, я могу с большей или меньшей достоверностью утверждать, что в первые десять—пятнадцать лет своей, как бы сказать, карьеры я пользовался размерами более точными, более точными метрами, то есть пятистопным ямбом, что свидетельствовало о некоторых моих иллюзиях, о способности или о желании подчинить свою речь определенному контролю. На сегодняшний день в том, что я сочиняю, гораздо больший процент дольника, интонационного стиха, когда речь приобретает, как мне кажется, некоторую нейтральность. Я склоняюсь к нейтральности тона и думаю, что изменение размера или качество размеров, что ли, свидетельствует об этом. И если есть какая-либо эволюция, то она в стремлении нейтрализовать всякий лирический элемент, приблизить его к звуку, производимому маятником, то есть чтобы было больше маятника, чем музыки.

— *Вы думаете, что такой отход от традиционных размеров будет более широко принят потом?*

— Знаете, все это в высшей степени гадательно, и я не особенно над этим ломаю голову. Я думаю, что то, чем я занимаюсь, более или менее отражает мою собственную (хотя это и звучит несколько высокопарно) эволюцию. В конце концов, мои сочинения, моя жизнь — это мое Евангелие.

— *Расскажите, пожалуйста, об Ахматовой.*

— Это долго, и это сложно. Об этом надо либо километрами, либо совсем ничего. Для меня это чрезвычайно трудно, потому что я совершенно не в состоянии ее объективировать, то есть выделять из своего сознания; скажем так, вот вам Ахматова, и я о ней рассказываю. Может быть, я преувеличиваю, но люди, с которыми вы сталкиваетесь, становятся частью вашего сознания, людей, с которыми вы встречаетесь, как это ни жестоко звучит, вы как бы в себя «втираете», они становятся вами. Поэтому, рассказы-

вая об Ахматовой, я в конечном счете говорю о себе. Все, что я делаю, что пишу, — это в конечном счете и есть рассказ об Ахматовой.

Если говорить о моем знакомстве с ней, то произошло это, когда я был совершенным шпаной. Мне было двадцать два года, наверное, Рейн меня отвез к ней, и моим глазам представилось зрелище, по прежней жизни совершенно незнакомое. Люди, с которыми мне приходилось иметь дело, находились в другой категории, нежели она. Она была невероятно привлекательна, она была очень высокого роста, не знаю, какого именно, но я был ниже ее, и когда мы гуляли, я старался быть выше, чтобы не испытывать комплекса неполноценности. Глядя на нее, становилось понятно (как сказал, кажется, какой-то немецкий писатель), почему Россия время от времени управлялась императрицами. В ней было величие, если угодно, имперское величие. Она была невероятно остроумна, но это не способ говорить об этом человеке. В те времена я был абсолютный дикарь, дикарь во всех отношениях — в культурном, духовном, я думаю, что если мне и привились некоторые элементы христианской психологии, то произошло это благодаря ей, ее разговорам, скажем, на темы религиозного существования. Просто то, что эта женщина простила врагам своим, было самым лучшим уроком для человека молодого, вроде вашего покорного слуги, уроком того, что является сущностью христианства. После нее я не в состоянии, по крайней мере до сих пор, всерьез относиться к своим обидчикам. К врагам, заведомым негодяям, даже, если угодно, к бывшему моему государству, и их презирать. Вот один из эффектов.

Мы чрезвычайно редко говорили о стихах как о таковых. Она в то время переводила. Все, что она писала, она все время показывала нам, то есть я был не единственным, кто ее в достаточной степени хорошо знал, нас было четверо (Рейн, Нейман, Бобышев и я), она называла нас «волшебным куполом». («Волшебный купол» с Божьей помощью распался.) Она всегда показывала нам стихи и переводы, но не было между нами пиетета, хождения на задних лапках и заглядывания в рот. Когда нам представлялось то или иное ее выражение неудачным, мы ей предлагали поправки, она исправляла их, и наоборот. Отношения с ней носили абсолютно человеческий и чрезвычайно не-

посредственный характер. Разумеется, мы знали, с кем имеем дело, но это ни в коем случае не влияло на наши взаимоотношения. Поэт, он все-таки в той или иной степени прирожденный демократ. Он как птичка, которая, на какую ветку ни сядет, сразу же начинает чирикать. Так и для поэта иерархий в конечном счете не существует, не иерархий оценок, о которых я и говорил вначале, а других, человеческих иерархий.

— *О вашем суде не хотите поговорить?*

— Ну, это бессмысленно, это был определенный зоопарк.

— *Когда речь заходит о ваших стихах, то часто говорится о влиянии Джона Донна.*

— Это — чушь.

— *Вы же сами писали об этом.*

— Ну, я написал стихотворение, большую элегию Джону Донну. Впервые я начал читать его, когда мне было двадцать четыре года и, разумеется, он произвел на меня сильное впечатление: ничуть не менее сильное, чем Мандельштам и Цветаева. Но говорить о его влиянии? Кто я такой, чтобы он на меня влиял? Единственно, чему я у Донна научился, — это строфике. Донн, как вообще большинство английских поэтов, особенно елизаветинцев — что называется по-русски «ренессанс», — так вот, все они были чрезвычайно изобретательны в строфике. К тому времени, как я начал заниматься стихосложением, идея строфы вообще отсутствовала, поскольку отсутствовала культурная преемственность. Поэтому я этим чрезвычайно заинтересовался. Но это было скорее влияние формальное, если угодно, влияние в области организации стихотворения, но отнюдь не в его содержании. Джон Донн куда более глубокое существо, нежели я. Я бы никогда не мог стать настоятелем ни в Святом Павле, ни в Святом Петре. То есть это гораздо более глубоко чувствующий господин, нежели ваш покорный слуга. Я думаю, что все английские поэты, которых я читал, оказывают влияние, и не только великие поэты, но и чрезвычайно посредственные, они даже влияют в большей степени, потому что показывают, как не надо писать.

Перевод Джона Глэда

У МЕНЯ ПЕРЕГРУЖЕНА ПАМЯТЬ

Джейн В.Катц
Из книги «Artists in Exile», N.Y. 1983 год

Множество народа собралось 29 февраля 1980 года в Миннесотском университете послушать, как Иосиф Бродский читает свои стихи. Полицейские в форме освобождают помещение и производят тщательный его осмотр. Публика возвращается, входит Бродский — высокий, худой, редковолосый, вид у него какой-то незащищенный. Прижав к груди руку, поглядывая в окно, он с воодушевлением читает стихи на благозвучном русском языке.

На следующее утро во время интервью Бродский говорит по-английски с сильным акцентом, его чувство юмора дополняет самоирония. От вопроса относительно проявленной полицейскими бдительности он уклоняется: «Нелепость». — «Это, несомненно, придало вам вес, как широко известной личности, о которой так много говорят», — замечаю я. «Я не воспринимаю себя таковым», — отвечает он.

Я спрашиваю у Бродского о его детских годах в сталинской России.

— Не знаю даже, что вам рассказать о моем детстве. Для этого мне надо выпить, а сейчас утро, слишком рано. Мне чуждо самолюбование. Человеку трудно рассказывать о самом себе. К тому же терпеть не могу повторять одно и то же. Думаю, что все самое главное, о чем я мог сказать, так или иначе отражено в моих произведениях.

«Я нисколько не верю, что все то, что служит для понимания характера, можно обнаружить в детстве. На протяжении почти трех поколений русские жили в коммунальных квартирах, в тесных комнатах; наши родители занимались

любовью, когда мы притворялись, что спим. Потом были война, голод, сгинувшие на фронте или вернувшиеся калеками отцы, озабоченные матери, официальная ложь в школе и неофициальная — дома. Холодные зимы, некрасивая одежда, выставление на всеобщее обозрение наших обмоченных простыней в летних лагерях и отчитывание за случившееся перед всеми. А еще красный флаг развевался на лагерной мачте. Что из того? Наше милитаризованное детство, весь этот заключающий угрозу идиотизм, эротическая напряженность (в десять лет все мы испытывали влечение к своим учительницам) не нанесли уж такой значительный урон нашей нравственности, или нашему эстетическому чувству, или нашей способности любить и страдать...»

— Довольно рано пришло ко мне понимание того, что я — еврей. Мою семью ничто не связывало с иудаизмом, абсолютно ничто. Но у системы был способ заставить осознать свою этническую принадлежность. В Советском Союзе есть удостоверяющий ее документ, внутренний паспорт. В первую очередь в нем указаны ваше имя, фамилия, место рождения, национальность. Отступление от этого правила может караться законом. Антисемитизм в России в значительной степени порождается государством.

В школе быть «евреем» означало постоянную готовность защищаться. Меня называли «жидом». Я лез с кулаками. Я довольно болезненно реагировал на подобные «шутки», воспринимая их как личное оскорбление. Они меня задевали, потому что я — еврей. Теперь я не нахожу в том ничего оскорбительного, но понимание этого пришло позже.

Заведенные в школе порядки вызывали у меня недоверие. Все во мне бунтовало против них. Я держался особняком, был скорее наблюдателем, чем участником. Такая обособленность была вызвана некоторыми особенностями моего характера. Угрюмость, неприятие установившихся понятий, подверженность перепадам погоды — по правде говоря, не знаю, в чем тут дело. Люди с годами меняются. В юности они более упрямы, требовательны. Это обусловлено их личностным развитием, их генами. Случилось так, что я был несколько более требовательным, менее склонным прощать банальность, глупость или отсутствие чувства меры. Из-за этого я и сторонился других.

Были и такие, в ком явно проявлялось бунтарство. С ними произошли разные неприятности. Фактически значительная часть моих одноклассников была судима за уголовные дела. Припоминаю, что однажды мне пришла в голову мысль написать антологию о своем классе, и я стал разузнавать о тех, с кем вместе учился. Добрая половина из них по той или иной причине прошла через тюрьму.

И я тоже побывал в тюрьме, так что в этом отношении это и на меня распространяется. [*Смеется.*] Почему я оказался в тюрьме? Право, не знаю почему, без всяких к тому оснований. На то у них свои причины. По-видимому, потому, что был поэтом. Однажды оказываешься в тюремной машине, куда тебя заталкивают, тебя обыскивают, помещают в камеру, и пошло. Поначалу чувствуешь себя довольно плохо. Ты испуган, поскольку рухнула вся привычная жизнь. Но оказывается, и к этому можно привыкнуть. Тюрьма — это прежде всего отсутствие нужного пространства и избыток времени. Это неприятно, но можно приспособиться. Все здесь в уменьшенном, сжатом масштабе. Известно, кто твой начальник, кто друг, а кто — враг.

В тюрьме чувствуешь себя психологически комфортней, потому что упрощаются понятия хорошего и плохого. Известно, где найти того, на кого можно положиться, кто окажет поддержку. Знакомишься с сокамерниками. Вы в одинаковом положении. Участь у вас одна.

— *Как вам удалось сохранить ваше человеколюбие?*

— Возможно, мне не пришлось делать для этого особых усилий. Тюрьма не лишает расположенности к людям. Она просто ограничивает сферу действий, что в определенной мере достаточно удобно. В сущности, тюрьма представляет собой всю систему в уменьшенном размере, так что ничего нового там не узнаешь.

Только отсутствует возможность писать, потому что нет ни ручки, ни бумаги. Я мысленно представлял свои стихи. Вспоминал разные другие. Продолжаешь заниматься тем, что умеешь, что тебе нравится делать. Мне повезло, что я был поэтом. Прозаику необходимо все записать, а поэт может держать в голове.

— *Вы испытывали гнев?*

— По правде говоря, нет. Я не принимал систему. Следовательно, у них было право отправить меня за решетку.

Это их система. От этого никуда не деться. Раз ты проявляешь свое неприятие, они вправе сделать с тобой, что хотят, поскольку их цель — сохранить свою систему навечно.

— *За что вас преследовали, ведь вы — поэт далекий от политики?*

— На самом деле нельзя быть вне политики. Я не писал в официально признанной манере, потому что это было скучно. Если человек не делает того, чего от него ждут, его считают врагом государства.

Надо быть трезвым. Я не считаю, что надо заниматься самообманом. Эти типы в силе. Я слабее их. Я не обладаю властью. Я действительно не знаю, как бы я повел себя, если бы роли переменились. Я просто считал, что все так или иначе образуется.

Я побывал в тюрьме три раза. Впервые, когда мне было девятнадцать лет, потом в двадцать один год, затем — в двадцать четыре. Первый раз из-за того, что мои стихи расходились в разных изданиях, относящихся к «самиздату». Во второй раз не помню из-за чего.

В 1961 году, когда Бродскому был 21 год, Верховный Совет СССР принял постановление, призывающее «усилить борьбу с лицами, уклоняющимися от общественно-полезной трудовой деятельности». Бродский — один из наиболее почитаемых в России поэтов, наследник традиции великих поэтов-модернистов Осипа Мандельштама, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой — стал объектом нападок журналистов и партийных чиновников. Его квартира подвергалась обыскам, его записи были конфискованы. В 1964 году Бродский предстал перед судом.

— Они обвинили меня в тунеядстве. Хотя я писал стихи и работал как переводчик, меня обвинили в том, что я не имею постоянного места службы. Я отказался вступить в государственный Союз писателей. В предъявленном мне обвинении содержалось шестнадцать пунктов. Я сказал: «Если все эти обвинения верны, я должен получить высшую меру наказания. Если же нет, должен быть освобожден».

Выдержки из неофициальной записи судебного заседания от 18 января 1964 года, проходившего в Дзержинском

народном суде Ленинграда, где обвиняемым был Иосиф Бродский. (Запись заседания суда, сделанная одним русским журналистом и переведенная Карлом Проффером, была тайно переправлена в западные средства печати.)

Судья. Гражданин Бродский, с 1956 года вы сменили тринадцать мест работы... Объясните суду, почему вы не работали в перерывах между устройством на новое место и вели паразитический образ жизни.

Бродский. Я начал работать с пятнадцати лет. Мне все было интересно. Я менял места работы, потому что стремился как можно больше узнать о жизни и о людях.

Судья. А то, чем вы занимались, было полезным для родины делом?

Бродский. Я писал стихи... Это моя работа. Я убежден... я верю, что мои сочинения пригодятся не только тем людям, кто живет сегодня, но и будущим поколениям...

Судья. Кто может подтвердить, что вы поэт? Кто зачислил вас в разряд поэтов?

Бродский. Никто... А кто причислил меня к роду людскому?

Судья. И вы учились где-нибудь этому занятию?

Бродский. Не думаю, что этого можно достичь посещением занятий.

Судья. На каком основании вы стали этим заниматься?

Бродский. Я думаю, это... от Бога.

Приговор суда — пять лет принудительных работ — вызвал протест представителей русской и западной интеллигенции и был заменен восемнадцатью месяцами работы в колхозе на Севере страны, в Архангельской области. В деревне с деревянными крестьянскими избами Бродский рубил лес, выгребал навоз, а по вечерам читал и сочинял стихи.

Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт
горит луна. Пусть так. По небесам
я курс не проложу меж звезд и капель.
Пусть эхо тут разносит по лесам
не песнь, а кашель.

— Крестьяне — такие же, как все, не лучше и не хуже. Мне нравилась их способность дорожить тем, что у них было. Мне нравилось, что там было меньше вмешательства, меньше этой бессмыслицы со стороны государства. А если и было притеснение, оно проистекало от группы людей.

После его возвращения из ссылки в 1965 году Бродский продолжал вызывать раздражение властей. Два раза его помещали в психиатрические больницы.

— Это было самое ужасное из того, что мне довелось пережить. Действительно, ничего нет хуже. Они добиваются многого — публичного покаяния, перемены в поведении. Они вытаскивают тебя среди ночи из постели, заворачивают в простыню и погружают в холодную воду. Они пичкают тебя инъекциями, используя всевозможные подтачивающие здоровье средства.

В 1972 году Бродский получил официальное «приглашение», сопровожденное угрозами, навсегда покинуть Советский Союз.

— Когда они предложили мне покинуть страну, меня охватил страх. Здесь был мой дом. Как я оставлю свою семью? Я просто не мог представить себе, что это навсегда. Поначалу я отправился в Вену и Лондон, потом в Соединенные Штаты. Я не пережил никакого культурного шока, но множество вещей раздражали мой взор и слух.

Скушно жить, мой Евгений. Куда ни странствуй,
всюду жестокость и тупость воскликнут:
«Здравствуй, вот и мы!»

Еще до прибытия в Америку у меня сложилось представление об этой стране. Я думал, что это единственное государство, где велика роль моральных принципов. Это не так.

Свобода в этой стране много значила для меня. Я начал реализовывать открывшиеся передо мной возможности. Я испытал необычное оживление оттого, что остался один.

В то же время за те семь лет, что я пробыл здесь, я столкнулся с великим множеством трудностей. Не знаю, чему это приписать: тому, что я оказался в чужой стране, или тому, что постарел. Мои родители так и живут в Советском Союзе. Они уже совсем в преклонном возрасте. Все эти годы я пытался добиться их приезда сюда, но безуспешно. Несмотря на Хельсинкские соглашения, правительство их не выпускает. Они вроде заложников.

Бродский избегал слова «изгнание», предпочитая считать себя «проживающим за границей». Но в его поэзии часто

возникает мотив изгнания. В одном из стихотворений, написанном в России и опубликованном в США, Одиссей обращается к сыну:

Мне неизвестно, где я нахожусь,
что предо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,
заросший сад, какая-то царица,
трава да камни... Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь...

У Бродского обостренное чувство истории. Когда ему был задан вопрос, не вызвали ли писатели конца XIX— начала XX века того брожения, которое привело к революции, он ответил:

— Вероятно, они создали психологический климат, в котором политическая демагогия обрела свою публику. Россия всегда была централизованным государством. Политически активные группы нажились на свойстве народа робко идти следом. Одни оказались легко управляемыми. Другие оказывали сопротивление. Как в любой гражданской войне, пролилось много крови. Если ты умен, будешь надеяться, что все закончится. Ты не собираешься никого убивать. Но это все продолжается.

— *Какова роль писателя во время политического переворота?*

— У писателя только одна роль — хорошо писать.

— *Задыхается ли поэзия в обстановке политических репрессий?*

— Должен сказать, нет. Напротив, пышно расцветает. Однако фактически это цветение незаметно в Советском Союзе, потому что лучшее из имеющегося не публикуется.

Искусство, как и бедняк, само себя обеспечивает. Это обязывает его развиваться, как всякое природное явление. По правде говоря, искусство и нарушение супружеской верности — единственные формы свободного предпринимательства, оставшиеся в России.

Я действительно не знаю, что оказало на меня влияние. Человек растет, слыша речь. Она — наша составная часть, как кровь. У нас существует литературная традиция, которой вот уже три века. Каждый писатель отталкивается от предшествующих лингвистических и стилистических оборотов. Русскому языку суждено быть языком поэзии.

— В своем творчестве вы стремитесь установить контакт с читателем?

Сочинительство — глубоко личное занятие. Я пишу, чтобы прояснить некоторые вещи самому себе. А если то же происходит и с читателями, я очень рад. Конечно же это не главная моя цель. Поэтом я стал волей обстоятельств. Называть себя хорошим поэтом почти так же неприлично, как хорошим человеком.

Доверяю ли я людям? Да, глупо, но доверяю. Для меня трудно устанавливать тесный контакт с публикой, но иногда, если повезет, мне удается это.

Так долго вместе прожили, что вновь
второе января пришлось на вторник,
что удивленно поднятая бровь,
как со стекла автомобиля — дворник,
с лица сгоняла смутную печаль,
незамутненной оставляя даль.

Так долго вместе прожили, что снег
коль выпадет, то думалось — навеки,
что, дабы не зажмуривать ей век,
я прикрывал ладонью их, и веки,
не веря, что их пробуют спасти,
метались так, как бабочки в горсти...

У меня перегружена память. Чем больше человек хранит в памяти, тем ближе он к смерти. Объем заполнен. Невозможно больше управлять мыслями. И все же вспоминать прошлое гораздо приятней, чем задумываться о будущем. Есть ощущение, что смерть может прийти раньше, до того, как я буду готов, придет не в срок. Меня не привлекает загробная жизнь. Она лишена для меня интереса.

Есть безотлагательная потребность творить.

...Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Перевод Людмилы Бурмистровой

ЕВРОПЕЙСКИЙ ВОЗДУХ НАД РОССИЕЙ

Анни Эпельбуэн

Журнал «Странник», выпуск первый, 1991 год

Публикации предпослана следующая аннотация: «Беседа французской славистки Анни Эпельбуэн с поэтом Иосифом Бродским состоялась в июле 1981 года, но до сих пор не появлялась в печати ни у нас в стране, ни за рубежом...»

— Французы не знают, кто такой Иосиф Бродский, так как в шестидесятых — семидесятых годах слышали лишь про Вознесенского да Евтушенко. А про Ленинград знали только то, что существует группа неофициальных поэтов, которые как будто открыли новый путь в поэзии. Кто эти поэты?

— Это слишком большая тема. Единственное, о чем я могу говорить, — это исключительно о своих привязанностях. Где-то в конце пятидесятых — в начале шестидесятых годов произошел, так сказать, поэтический взрыв. По сравнению с тем, что вообще происходило в России на протяжении сороковых—пятидесятых годов, это действительно носило характер взрыва. Возникла довольно большая группа людей, которые занимались стихосложением. В различных домах культуры, в издательствах, при университете существовали так называемые литературные объединения, которые явились, можно сказать, сборными пунктами, вокруг них вращались вот эти самые начинающие поэты. От предшественников, то есть от того, что происходило в русской советской поэзии в ту пору, их отличало прежде всего значительное формальное своеобразие... Дело в том, что на протяжении двадцати или тридцати лет в советской поэзии существовало некое стилистическое плато, которое было продиктовано самыми разными обстоятельствами: диктатом цензуры, классицистическими требованиями

соцреализма и т. д. и т. д. То есть уроки десятых, двадцатых и даже тридцатых годов были не то чтобы забыты, а стали как бы табу. И вот в конце пятидесятых — начале шестидесятых произошел взрыв, когда все то, что было создано русской поэзией, вдруг снова вернулось к жизни. Ну, это примерно как закон, что количество энергии, выданное в мир, никогда не пропадает бесследно, формальные достижения конструктивизма или, скажем, футуризма вновь дали себя знать. Хотя, казалось бы, никаких предпосылок к тому не было.

То, чем занимались эти самые более или менее молодые поэты конца пятидесятых — начала шестидесятых, чрезвычайно напоминало, скажем, раннего Пастернака, немножко Маяковского, Хлебникова, до известной степени Крученых и Заболоцкого... То есть Пастернак, Хлебников и другие, как бы сказать, дали свои побеги, как растение, как зерно, положенное в землю. И вдруг это все проросло. Во многих случаях имел место просто творческий импульс молодости, когда почти что всякий пишет стихи. Только несколько человек стали более или менее серьезными авторами, с которыми и сегодняшнему читателю современной поэзии или тому, кто интересуется русской поэзией, приходится считаться. Имена... Я думаю, я сначала назову имена, а потом мы займемся каждым из них в отдельности. Это прежде всего Евгений Рейн, Глеб Горбовский, Александр Кушнер, Владимир Уфлянд, Михаил Ерёмин до известной степени. Это примерно те, чье творчество играет довольно серьезную роль в русской поэзии даже сегодня.

— *Они все ленинградцы?*

— Они все ленинградцы. Ну, еще, естественно, Дмитрий Бобышев и Анатолий Найман. Эту группу сегодня принято именовать в серьезном или полусерьезном литературоведении ленинградской школой. Почему я говорю полусерьезном? Потому что литературоведение, официальное литературоведение, этими поэтами всерьез не занимается. По разнообразным причинам. Только двое из них сделали более или менее профессиональную, официальную карьеру с последствиями для качества их творчества, это Горбовский и Кушнер.

Горбовский, на мой взгляд, к сожалению, превратился в довольно посредственного автора не без проблесков та-

ланта. И конечно же это поэт более талантливый, чем, скажем, Евтушенко, Вознесенский, Рождественский, кто угодно. И тем не менее, как ни грустно признать, это все-таки второй сорт.

Что касается Кушнера, здесь несколько иная история. Это человек, который начал с поэтического консерватизма формы и остался в высшей степени верен себе. Это такая, как бы сказать, тютчевская линия в русской поэзии. Хотя в данном случае скорее Тютчев, смешанный с Блоком и Анненским.

На мой взгляд, Кушнер — один из самых глубоких авторов. Он чрезвычайно традиционен по форме, но абсолютно нетрадиционен, я бы даже сказал, весьма и весьма авангарден по содержанию. Творчество Кушнера до известной степени характерно для ленинградской школы, именно эта контрастная комбинация консервативной формы и содержания. Когда вы привыкли к размеру, которым писали — ну, не знаю — Пушкин, Анненский, Блок и т. д. и т. д., когда ухо и глаз к нему привычны и вдруг вы видите в этом размере современную психологию — возникает колоссальное противопоставление, поэтический оксюморон, если угодно, ощущение колоссального противоречия формы и содержания.

Наиболее, однако, интересным из этих авторов, то есть наиболее мне дорогим, является Евгений Рейн, который больше уже не живет в Ленинграде, он живет в Москве. На мой взгляд, это самый интересный, самый значительный поэт на сегодня. Он и еще один молодой человек, который хронологически не имеет никакого отношения к ленинградской школе, потому что он москвич, на десять лет моложе. Тем не менее чисто поэтически, чисто стилистически он в известной степени продукт ленинградской школы. Это Юрий Кублановский. Эти два поэта — наиболее крупное, на мой взгляд, явление в современной советской поэзии.

— *В какой среде воспитывались эти поэты и почему возникли именно в Ленинграде?*

— Отличительным признаком произведений ленинградской школы является уважение к форме, к требованиям формы. Это все восходит в сильной степени к началу девятнадцатого века и даже, я бы сказал, раньше. Дело в том, что русская поэзия началась именно в Петербурге. И

всякий человек, который берется за перо в Ленинграде, так или иначе чувствует себя во власти традиции или принадлежащим традиции, он не может отказаться от этого.

Что интересно, все более или менее значительные формальные достижения русского модернизма имели местом своего рождения не Петербург, но скорее Москву. Это объясняется чрезвычайно простой вещью. Петербург — действительно колыбель русской поэзии. И, как правило, с Петербургом ассоциируется Пушкин, пушкинская плеяда и все, что последовало. Резондетром всей пушкинской плеяды был тот элемент гармонизма, который они привнесли в русскую поэзию, то есть гармонизированность речи, гармонизированность дикции, определенное благородство тона и т. д. Поэтому любой автор, берущийся за перо в Ленинграде, сколь бы молод и неопытен он ни был, так или иначе ассоциирует себя с гармонической школой, имя которой дал Пушкин. Возможно, дело не только в ассоциации с гармонической школой Пушкина, но и в самой архитектуре, в самом чисто физическом ощущении города, в котором воплощена идея некоего безумного порядка. И когда ты оказываешься среди всех этих бесконечных, безупречных перспектив, среди всех этих колоннад, пилястров, портиков и т. д. и т. д., ты вольно или невольно пытаешься перенести их в поэзию...

Специфически литературной среды не существовало. Все эти авторы, между прочим, принадлежали к различным профессиональным группам. Кто из них был инженер, кто вообще чистый люмпен. Люди приходили в изящную словесность практически отовсюду. Большинство из них были, я думаю, студентами технических вузов. Вообще в ту пору, как, впрочем, я полагаю, и сейчас, быть просто поэтом в России считалось немножечко моветоном. Как правило, восхищение и уважение вызывали те люди, которые занимались поэзией на стороне, то есть это как бы не было их главным занятием. Наиболее привлекательными членами общества являлись люди дела. И большинство из этих поэтов стали инженерами. Впоследствии они оставили свои инженерные профессии и занялись поэзией более или менее профессионально.

Среда возникала... ну не то чтобы автоматически, но невольно... Это и вообще правило поэзии: всякий, даже

бесталанный человек всегда находит каких-то поклонников. И среда была столь же разнообразна и разношерстна, как и сами авторы. Все началось при домах культуры, при газетах. Наиболее активными, что ли, литературными объединениями были литобъединения при Доме культуры трудовых резервов и при ДК промкооперации. (Объяснять, что такое трудовые резервы в что такое промкооперация, совершенно бессмысленно.) Активность этих литературных объединений в сильной степени была предопределена их руководителями, двумя довольно замечательными людьми. Одного из них звали Давид Яковлевич Дар. Это был довольно хороший прозаик, муж Веры Пановой, не так давно, около пяти лет назад, он уехал в Израиль, в этом году умер. Этот человек действительно воспитал, буквально воспитал Горбовского, Кушнера и Соснору, трех столь разных поэтов.

— *В каком смысле воспитал?*

— «В каком смысле воспитал»? Это замечательный вопрос. Ну, по-видимому, он просто поддерживал эти самые молодые таланты и более или менее подсказывал, что делать и чего не делать. Занятия в этих литературных объединениях носили характер полудружеских, зачастую чрезвычайно враждебных обсуждений. Поэт приносил свои стихи, и их члены этого объединения все вместе обсуждали. И разумеется, там говорились вещи чрезвычайно жесткие. Это вообще, на мой взгляд, была довольно хорошая школа. В некотором роде эти литературные объединения были таким, как бы сказать, вариантом дворов времен Ренессанса, при которых поэты собирались. Можно себе представить трубадуров, которые обсуждают произведения друг друга.

— *Все это было устно?*

— Да, все это было устно. Иногда по чистой случайности, по недосмотру одно или два стихотворения у кого-нибудь из нас бывали напечатаны. И это всегда представлялось большим событием. И казалось, что с этого и начнется дорога в литературу... Иногда так и происходило. Чаще нет. Как правило, в прессе, в журналах, газетах публикуются произведения не любителей. А у этих молодых людей был статус любителей. Или, по крайней мере, они рассматривались как таковые органами прессы. Как правило, пресса публикует произведения более или менее истеблиш-

мента. Несмотря на то что многие из этих молодых поэтов были куда профессиональнее как поэты, чем члены Союза писателей, их произведения не публиковались или публиковались чрезвычайно редко. Не говоря о том, что, поскольку ты молодой, редактор позволял себе расправляться с твоим стихотворением, как ему заблагорассудится.

— *А судили устно?*

— Члены объединения сидят и просто обсуждают. Это закаляет и воспитывает совершенно замечательным образом. Я помню, однажды я приехал из Москвы, и мой приятель на объединении спросил меня: «Иосиф, ты приехал из Москвы? Ты привез новые стихи?» Я говорю: «Да». Он говорит: «Почитай». Я начал читать. Он говорит: «Нет, нет, не свои», — имелся в виду другой поэт, который живет в Москве. Такое обращение укрепляет нервы, делает тебя более неуязвимым впоследствии для любой критики.

Разумеется, всякий поэт хочет читать свои стихи, если уж не увидеть их напечатанными. Как правило, мы (или они? я не знаю, какое местоимение употреблять) собирались на частных квартирах, куда приглашали знакомые или полузнакомые. Набиралось довольно много народу, и поэт время от времени читал свои стихи. Это, в общем, носило не столько подпольный, сколько неофициальный характер. Это было естественной формой существования. Было более или менее понятно с порога, что пресса, журналы и тому подобное — они как бы наши враги, их как бы надо завоевать, побеждать. Те, кому интересно было играть в эти военные игры, продолжали вести какую-то политику, добиваться публикации и т. д. Как правило же, большинство из нас считало самое общение с официальными лицами чистым моветоном, и мы были вполне удовлетворены вот этими личными человеческими контактами.

— *Те, кто вас слушал, знают, что ваше чтение звучит как заклинание или чтение псалмов. Чем это объясняется? Чем вообще объясняется устная традиция в русской поэзии?*

— Вообще цивилизация, культура — явление скорее устное, нежели письменное, на мой взгляд. Мы все запоминаем стихи друг друга. И цивилизация — это прежде всего память, прежде всего запоминание, то есть знание наизусть. Мы понимали, что живем в эпоху догутенберговскую. То, что происходило в России в шестидесятые годы, было очень

похоже на то, что происходило в Византии или Александрии, скажем, тысячу или полторы тысячи лет назад. И нас это нисколько не изумляло и представлялось нам нормой.

— *Это помогало?*

— Это ни в коем случае не вредило. По крайней мере, поэзия превратилась для нас в искусство в сильной степени мнемоническое.

— *Тут играла, наверное, особую роль декламация?*

— И да и нет. Декламация... Ну, мы все более или менее одинаковым образом декламируем. Дело в том, что русская поэзия, она чрезвычайно молода... Ей от силы триста лет как авторской литературе. И она началась, как бы сказать, в эпоху классицизма, явилась сколком с псалмов, с литургии, с литургических текстов, которые запоминаются и произносятся нараспев. Это раз. Затем, в школе, учитель заставляет школьника запоминать стихотворение наизусть и читать его, что называется, с выражением, то есть подчеркивая интонацией свое понимание стихотворения. Кроме того, по радио мы довольно часто слышали чтение стихов, чтение классики различными чтецами. Из этих трех элементов и складывалась наша декламация.

— *Отличалась ли ленинградская декламация от московской?*

— В общем, я думаю, незначительно. С той лишь разницей, что в Москве, где больше кормушек... и просто у москвичей, у них нет — это глупо говорить в советское время — аристократизма и тенденции к эзотеричности, ограниченности круга. Наоборот, у них тенденция к расширению круга. И отсюда известный элемент публичности, работы на публику. Этого нет в Ленинграде. Бессмысленно, сидя в комнате, кричать таким образом, как будто ты на стадионе. Всякий раз, когда человек позволял себе что-нибудь в этом роде, его тотчас же принимались высмеивать. Речь идет о поэзии и о ее собственных требованиях. Она требует декламации. И то, как ты декламируешь, не столько результат, скажем, аудитории, которая перед тобой, сколько самого стихотворения, его музыки. Зачастую стихотворение, сама просодия в достаточной степени публична. Поэтому она порождает совершенно определенную манеру чтения. Как правило, чем сложнее стихотворение стилистически, тем больше желание автора, который его читает, донести до читателя или до аудитории все его стилистические нюан-

сы, поэтому ему приходится подчеркивать очень многое. Подчеркивать можно, естественно, только повышением или понижением голоса, других возможностей нет. Но автор более утонченный — он не подчеркивает ничего. Он произносит все довольно громко, но с колоссальной монотонностью.

— *Почему?*

— Потому что ему кажется дурным тоном подчеркивать нюансы. По крайней мере, он стремится сделать все одинаково слышным, то есть пытается продемонстрировать, что все одинаково, что он лично никакой части стихотворения, никакому слову не оказывает предпочтения.

— *Это реакция на педагогику?*

— Это не реакция на педагогику. Это просто определенный вариант авторской скромности.

— *Можно ли проследить связь между этим чтением и религиозным чтением?*

— Я думаю, что нет. Единственная связь, которая тут существует, в том, что поэт в обществе (вольно или невольно хотя бы благодаря своему эгоцентризму) представляется самому себе духовным, как бы сказать, вождем, или пастырем, или пророком и т. д. Но это скорее не столько религиозный аспект, сколько социологический, опять-таки социальный. В обществе, особенно в таком обществе, где авторитет церкви сильно скомпрометирован, поэт, литератор вольно или невольно вынужден рассматривать себя как носителя неких духовных ценностей или, по крайней мере, как того, кто к этим ценностям гораздо ближе, чем все остальные. Это, может быть, отчасти религиозный аспект, хотя, как я сказал, не столько религиозный, сколько социальный.

— *Сам Ленинград, Петербург — был ли он детерминирующим фактором в развитии этой поэзии?*

— Прежде всего чисто историческая роль: роль столицы, но столицы, переставшей быть таковою. Отсюда совершенно определенный пафос. В общем, культура, по крайней мере физическая культура, воплощена в Ленинграде в гораздо более высокой степени, нежели в Москве. Исторически Ленинград, или Петербург, всегда противопоставлялся Москве, ее чисто русскому патриархальному духу. Еще Баратынский написал замечательные стихи:

На все свой ход, на все свои законы.
Меж люлькою и гробом спит Москва...

Он высмеивал Москву за ее интеллектуальные и литературные поползновения, за попытку установить салоны, подобные тем, которые существуют в Петербурге или вообще в Европе.

Более того, я хотел бы сказать, что литература действительно началась в Петербурге. И это вообще очень странное явление. Петр, когда перенес столицу в Петербург, был всячески осуждаем консервативным, патриархальным русским элементом, потому что столица империи оказалась на краю империи, на берегу моря, вообще моря, которое считается чрезвычайно враждебной стихией. Русское сознание в принципе чрезвычайно континентально, клаустрофобично, если угодно. Следует отметить, что, например, в русском фольклоре море (хотя Россия как держава со всех сторон почти окружена морями) играет чрезвычайно незначительную роль, для него существует пять или шесть стандартных эпитетов. Ни в коем случае море не рассматривается как вариант пространства, бесконечности, вечности, как приближение к оным.

Через пятьдесят лет после того, как перенесли столицу, в Петербурге возникла литература. При всей древности Москвы, при всей ее связанности с русской историей и т. д. и т. д. чрезвычайно мало, в смысле литературы, из Москвы произошло. И вдруг в Петербурге все это началось. Почему? Потому что, на мой взгляд, люди, которые оказались в Петербурге, — это первое образованное в европейском смысле русское сословие, они ощутили себя как бы на краю империи, оказались в положении, позволившем взглянуть на эту империю, если угодно, со стороны. Что прежде всего необходимо писателю — это элемент отстранения. И этот элемент отстранения был обеспечен Петербургом чисто физически, то есть географически. Открытие Петербурга для литературы было как бы открытием Нового Света, подобно открытию Америки; то есть ты как бы оказываешься внутри своей культуры, но и вне ее. И ты смотришь на свою страну, на свою нацию как бы с некой, ну если не горы, то, по крайней мере, возвышенности. Высота для последующих

поколений, занимавшихся литературой в Петербурге и потом в Ленинграде, была обеспечена именно той культурной традицией, которая сложилась в Петербурге. Считается, например (я не помню, чьи это слова), что мы все вышли из гоголевской «Шинели». Это так и не так, потому что, собственно, это была даже не гоголевская «Шинель», а шинель героя «Медного всадника». Потому что первый лишний человек, который вообще в русской литературе существует, — это герой «Медного всадника».

— *А море?*

— Ну что море? Про море можно долго говорить. В общем, оно так и не стало элементом русского национального сознания. Так и не стало элементом фольклора. Никогда им и не было. И даже в поэзии оно в лучшем случае нашло себе приют только в творчестве романтиков, и не столько по причине того, что оно существует, сколько, на мой взгляд, как дань романтической традиции, байронизму и т. д., тому, что происходило в Европе. В двадцатом веке, я думаю, из всех русских поэтов позволил себе писать о море в каком-то серьезном объеме, как ни странно, москвич Пастернак. «1905 год», потом «Волны» и т. д. Но даже у Пастернака это носило характер несколько, как бы сказать, московский. Это попытка одомашнивания моря или, по крайней мере, не мысль о пространстве, не мысль о бесконечности, не мысль о том, чтоб удрать отсюда.

Петербург совершенно другой город. Петербург, он действительно находится на краю. Внешность у него абсолютно европейская. Но и помимо внешности — тот факт, что он открыт ветрам, что он находится на берегу Балтийского моря, чреват довольно любопытными эффектами. Зачастую кажется, что воздух там иногда пахнет европейским бензином или европейскими духами. Или облака носят на себе отпечаток неоновых вспышек Европы, как будто они пришли сюда как фотографии. Или — как такой кучевой кинофильм, который прокручивается над миром, и вот он приходит в Россию. В воздухе много европейских признаков. Это, я думаю, производит зачастую какое-то влияние. Не говоря уж о каких-то особенных запахах, чуждых континенту.

— *Каковы были ваши отношения с центром, с властью, раз вы жили на границе империи?*

— Когда вы живете в империи, в централизованной империи, то есть в той или иной степени зависите от общего знаменателя, который вам преподается не только в школе, но и самой жизнью, когда жизнь чрезвычайно строго регламентирована, — в этом есть совершенно определенное преимущество для поэта, для писателя. Когда печать, радио, пресса централизованны, эта централизация превращает всю страну, как бы сказать, в читательскую массу с определенным стилистическим уровнем. Поэтому всякому поэту или писателю для того, чтобы быть замеченным публикой, приходится применять какие-то инновации. И на фоне этого стилистического плато он моментально становится заметен. С одной стороны, это для писателя чрезвычайно выгодно — что его замечает читающая публика. Но, с другой стороны, одновременно он замечается и теми, кто наблюдает за литературой профессионально, то есть цензурой и прочим.

У ленинградцев, у этой ленинградской школы, было между собой больше общего, чем у кого бы то ни было, еще и вот по какой причине. Дело в том, что всякий поэт хочет путешествовать — по крайней мере в ту пору мы все, будучи молодыми, очень хотели. Разумеется, ни у кого из нас не было достаточно средств, чтобы позволить себе это. Помимо всего прочего, передвижение по территории СССР более или менее регламентировано правительством. Так, чтобы сесть на поезд и отправиться куда глаза глядят, куда ты хочешь, это не особенно легко, возникают всякие проблемы с пропиской и т. д. Поэтому довольно многие из нас в той или иной степени работали в геологии. В ту пору геологические экспедиции принимали людей, у которых не было никакого специального образования, потому что нужна была просто рабочая сила: спины, руки, ноги. И на протяжении ряда лет многие из нас отправлялись в экспедиции в самые разные части страны. И это тоже был некий общий объединяющий опыт.

— *И как это отражалось на стихах?*

— Ну, самым разным образом. Я говорил, что существовали литературные объединения при Доме культуры трудовых резервов, при Доме культуры промкооперации. Еще существовало одно литературное объединение, которое я забыл упомянуть, это при Горном институте, этим

объединением руководил довольно замечательный, на мой взгляд, поэт (он и до сих пор жив) — Глеб Семенов.

Как это сказывалось на литературе? Я не знаю... Я, например, помню, что я принялся писать стихи не потому, что мне хотелось писать стихи или я думал об этой профессии, об этой карьере и т. д. Хотя я всегда читал, и мне это ужасно нравилось. Но я помню, что я был в экспедиции, мне было лет восемнадцать или семнадцать, может быть, даже шестнадцать. И в этой экспедиции работал человек, который мне показал стихи своего приятеля — члена литературного объединения, руководимого Глебом Семеновым. Фамилия поэта была Владимир Британишский. Стихи назывались «Поиски». Это такая игра слов: геологические поиски и просто поиски — смысла жизни и всего остального. Он мне показал эти стихи, и мне показалось, что на эту же самую тему можно написать получше. И я написал несколько стихотворений. С этого все и началось, с чтения этих геологических стихов и с попытки написать лучше на ту же самую тему. А дальше уже так и пошло — и на другие темы написать получше. То есть психология в ту пору была именно такая.

— *Вы не окончили школу. Каким был круг вашего чтения? Как вы открыли, а затем перевели английских метафизических поэтов?*

— Это дух соревнования. Сначала написать лучше, чем, скажем, пишут те, кого ты знаешь, твои друзья; потом лучше (то есть, может быть, лучше и не получалось, но казалось иногда, что получается), чем, скажем, у Пастернака, или Мандельштама, или, я не знаю, у Ахматовой, Хлебникова, Заболоцкого. То есть ты сражаешься со всей русской поэзией; может быть, не столько сражаешься — просто там, где они кончили, ты начинаешь.

— *Например?*

— Пример привести трудно, потому что я ничего не помню. Я просто помню это отношение к вещам. Потом, годам к двадцати шести, наверное, русская поэзия не то чтобы кончилась, просто я заинтересовался тем, что происходит вовне. Сначала соседи — поляки, чехи, венгры и т. д., потом дальше — югославы, потом французы, как это ни странно. Но у французов ничего такого интересного не оказалось. И тогда появились англичане. И это вот

единственная поэзия, которая мне действительно, кроме русской, интересна на сегодняшний день, да и вообще наиболее интересная. Ну, так мне кажется, во всяком случае.

— *А откуда это пошло?*

— По-моему, в 1964 году я впервые прочел в переводе стихи Роберта Фроста. Это меня потрясло. Дело в том, что я не верил, что стихи могут быть такими. Фрост — это, как бы сказать, наиболее пугающий поэт. Речь идет у него в стихах не о трагедии, но о страхе. Дело в том, что трагедия — это всегда fait accompli*, в то время как страх — это anticipation**. То есть страх имеет гораздо больше дело с воображением, чем трагедия. Вариант экзистенциального ужаса или экзистенциального страха, который имеет место у Фроста, — это совершенно не то, с чем сталкиваешься в европейской, континентальной поэзии, это совершенно другое явление. Я был поражен и не верил переводам. И тогда я нашел стихи Фроста и попытался их разобрать по-английски. Оказалось, что все действительно на самом деле так у него и есть. После Фроста мне попался Донн. Совершенно случайно. Я начал читать эти стихи и был еще раз сбит с ног. Я подумал: что же это такое происходит? Два поэта, и оба производят на меня такое впечатление. Может быть, что-нибудь есть еще? Я начал читать вокруг. И чем больше я читал, тем более мне становилось все это интересно и захватывало.

— *Почему именно они были интересны вам?*

— Потому что у них другое отношение к жизни. Дело в том, что европейцы, русские в том числе — хотя Россия не столько Восточная Европа, сколько Западная Азия, — рассматривают мир как бы изнутри, как его участники, как его жертвы. В то время как в английской литературе... дело в языке, наверное, я даже не знаю, в чем дело, но мне неохота про это долго распространяться... все время такой несколько изумленный взгляд на вещи со стороны. Элемент отстранения, который европейцу, в общем, не очень присущ. И это потрясающее качество, по крайней мере для русской литературы, настроенной на сантименты, на создание эмоционального или музыкального эффекта. Ты вдруг слышишь голос, звучащий абсолютно ней-

---

* Свершившееся *(франц.)*.

** Предвосхищение *(франц.)*.

трально. И благодаря этой нейтральности возникает ощущение объективности того, что говорится. Я думаю, что это не столько завоевание поэтов, литераторов, которые эту психологию демонстрируют, сколько самого английского языка.

— *Вы, значит, обнаружили в английской поэзии ту же отстраненность, что и в сознании петербуржцев. Не предрасполагал ли сам Ленинград к английскому языку?*

— Когда мы хвалим того или иного поэта, мы всегда совершаем ошибку, потому что хвалить надо не поэта, а язык. Язык не средство поэзии; наоборот, поэт — средство или инструмент языка, потому что язык уже существовал до нас, до этого поэта, до этой поэзии и т. д. Язык — это самостоятельная величина, самостоятельное явление, самостоятельный феномен, который живет и развивается. Это в некотором роде как природа. И он достигает определенной зрелости. А поэт или писатель только оказывается поблизости, чтобы подобрать плоды, которые падают, и организовать их тем или иным образом. В самом деле, что такое поэзия? Поэзия, в сущности, высшая форма лингвистической, языковой деятельности. Если нас что-то отличает от животных, так это наша способность к артикуляции, к языку. Отсюда следует, что поэзия на самом деле не область литературы, не форма искусства, не развлечение и не форма отдыха — это цель человека как биологического вида. Люди, которые занимаются поэзией, — наиболее совершенные в биологическом отношении образцы человеческого рода.

Поэзия, и вообще литература, безнадежно семантична. Можно сказать, что поэзия — это наивысший род семантики, наиболее сфокусированный, энергичный, законченный вид семантической деятельности. Язык — это важнее, чем Бог, важнее, чем природа, важнее, чем что бы то ни было иное, для нас как биологического вида.

Говоря об англичанах, о поэзии по-английски, я думаю, что это (не из патриотизма говорю, а потому, что мне приходится с этим довольно часто сталкиваться) более высокоразвитая форма языковой деятельности. Главное качество английской речи или английской литературы — не statement, то есть не утверждение, а understatement* — от-

---

* Недоговоренность *(англ.)*

странение, даже отчуждение в некотором роде. Это взгляд на явление со стороны.

— *Это сближает английскую поэзию с ленинградской школой?*

— До известной степени. Ленинградская школа — в большей мере продукт русской пластики. Мы в те времена были в чрезвычайно сильной зависимости от того, что написано по-русски. Вообще каким образом действует искусство? Оно все время отталкивается от того, что уже сделано, совершает следующий шаг. Ты написал стихотворение, и следующее стихотворение ты должен уже писать, отталкиваясь от этого стихотворения. Искусство тем отличается от жизни, что в нем невозможны повторения. То, что в жизни называется повторением, в искусстве называется клише. В отличие от жизни, искусство развивается линейно. То же самое происходит и с языком. Но вы правы, существует элемент сходства между ленинградской поэзией и английской поэзией, потому что методологически ты все время отталкиваешься от того, что уже произошло, и смотришь на это уже как бы со стороны.

— *Как будто поэзия живет своей собственной жизнью, отдельно от реальности, я имею в виду — от современной реальности и лингвистики.*

— Именно. Как я сказал, реальность политическая, социальная, какая угодно — она обеспечивает плато, с которого ты начинаешь карабкаться вверх. Но плато существует. Все время, пока ты говоришь, ты удаляешься от этого плато, и читатель ощущает дистанцию удаления, то есть все время существует референция. Вольно или невольно поэт демонстрирует эту степень удаления чисто лексически, когда он не пользуется словами и оборотами, установленными, скажем, существующими средствами информации. Наоборот, он может пользоваться ими, то есть инкрустировать ими свою речь (скажем, когда официальный бюрократизм вкраплен в строчку, где есть церковно-славянский оборот или какая-нибудь высокая лирическая нота), но сразу же поэзия как бы проливает свет на подлинное место этого бюрократизма. Она показывает, насколько это далеко от доступной для человека психологической или лингвистической деятельности, насколько это ниже. И конечно же государство или те, которые следят за лите-

ратурой, понимают эту опасность и понимают, что поэзия просто компрометирует их лингвистические и идеологические нормативы.

— *Это заставляет вспомнить Пушкина, первого поэта-мученика. Является ли он действительно основоположником русской поэзии, или Пушкин — лишь миф? Кем он был для вас?*

— Русская поэзия началась задолго до Пушкина. Она началась с Симеона Полоцкого, Ломоносова, Кантемира, Хераскова, Сумарокова, Державина, Батюшкова, Жуковского. Так что к тому времени, когда Пушкин появился на сцене, русская поэзия существовала уже на протяжении полутораста лет. Это уже была разработанная система, структура и т. д. Тем не менее поэтика или стилистика (я никогда не знаю, какое из этих слов употреблять), видимо, нуждалась в некоторой модернизации, в улучшении. Русская поэзия ко времени Пушкина уже была достаточно гармонизирована, она уже отошла от силлабической поэтики, то есть от силлабического стиха, который имел место в конце семнадцатого — начале восемнадцатого века. Уже господствовал силлабо-тонический стих, который тем не менее нес на себе нагрузку, какой-то силлабический мусор. Сам Пушкин и гармоническая школа, возникшая с ним, как бы очистили стих от этих метрически-архаических элементов и создали чрезвычайно динамический, чрезвычайно гибкий русский стих, тот стих, которым мы пользуемся и сегодня. Разумеется, с этим процессом очищения, с этой водой было выплеснуто и изрядное количество младенца. Дело в том, что в этой шероховатости, неуклюжести таились свои собственные преимущества, потому что у читателя мысль задерживалась на сказанном. В то время как гармоническая школа настолько убыстрила или гармонизировала стих, что все в нем, любое слово, любая мысль, получает одинаковую окраску, всему уделяется одинаковое внимание, потому что метр чрезвычайно регулярный.

— *Это плохо?*

— Это, с моей точки зрения, не совсем хорошо, потому что все-таки стих время от времени следует задерживать — ну, замедлять, разрушать иногда. Если угодно, можно даже сказать, что всплеск модернизма, который произошел в начале двадцатого века, был в каком-то роде попыткой возврата или восстановления неких элементов, утрачен-

ных гармонической школой. Во всяком случае, он был в значительной степени реакцией на инфляцию гармонической школы, гармонической поэтики, которая доминировала в русской литературе на протяжении всего девятнадцатого века и которая нашла свое наивысшее воплощение в символизме. То есть это была школа, стих которой читателю (по крайней мере сегодняшнему читателю) уже представляется в достаточной степени бессодержательным. Гладкопись достигла такой степени, что глаз почти не останавливался ни на чем. Упрекать за это Пушкина, безусловно, не приходится. Упрекать приходится только эпигонов, потому что в тот период, когда Пушкин появился на литературной арене, он выполнял роль чрезвычайно существенную, в некотором роде облагораживал язык. То есть не столько облагораживал, он его, как бы сказать, сглаживал, но одновременно тем самым делал его доступным чрезвычайно широкой читательской массе. Это уже был язык чрезвычайно светский, лишенный архаических оборотов, лексической архаики, язык благозвучный. То, что по-итальянски называется dolce stile nuovo*, — это действительно dolce во многих отношениях. Этот стих чрезвычайно легко запоминается. Ты его впитываешь совершенно без всякого сопротивления.

— *А чем это объясняется?*

— Это объясняется известной гладкописью, но главным образом, я полагаю, это объясняется музыкальностью. Я просто пытаюсь объяснить техническую сторону успеха Пушкина как поэта и вообще успеха всей этой школы. Разумеется, когда мы говорим о поэтах, о поэзии, о чисто технической стороне говорить бессмысленно, потому что она сама по себе как бы не существует. Речь идет о содержании в первую очередь. Поэт — чрезвычайно сгущенное содержание. И привлекательность Пушкина заключается в том, что в гладкой форме у него есть это чрезвычайно сгущенное содержание. Для читателя не возникает ощутимого столкновения между формой и содержанием. Пушкин — это до известной степени равновесие. Отсюда определение Пушкина как классика. Что касается содержания Пушкина, то есть чисто дидактической стороны, я

---

* Сладостный новый стиль *(ит.)*.

думаю, что он был конечно же совершенно замечательный поэт с совершенно замечательной очень глубокой психологией. Хотя рассматривать его как отдельную фигуру бессмысленно, потому что ни один поэт не существует вне своего литературного контекста. Пушкин невозможен без Батюшкова, так же как невозможен он без Баратынского и Вяземского. Мы говорим «Пушкин», но это колоссальное упрощение. Потому что, как правило, нам всегда удобнее оперировать каким-то одним поэтом, ибо по-другому довольно сложно — это уже требует определенных познаний, надо знать все, что происходило вокруг. На мой взгляд, в том самом русле психологической поэзии, по крайней мере в смысле участия элементов психологического анализа в стихе, в стихотворении, Баратынский был куда более глубоким и значительным явлением, чем Пушкин. Тем не менее, я думаю, Баратынский без Пушкина невозможен, так же как и наоборот. Дело в том, что Баратынскому не нужно было писать роман в стихах, длинные поэмы, он мог оставаться лириком, оперировать в чрезвычайно ограниченных формах, потому что Пушкин выполнил всю эту большую работу. Так же как и Пушкину, в свою очередь, не нужно было особенно напрягаться в элегиях — он знал, что это делает Баратынский.

Поэтому когда мы говорим «Пушкин», мы должны иметь в виду все то, что происходило вокруг. Пушкин — это столица страны? Или Пушкин — это не самостоятельный город, но страна, в которой много других городов с прошлым и с будущим? Он до известной степени некая линия, в которую вошло прошлое и вышло будущее.

— *А почему именно он запоминается, а не Баратынский, например?*

— Потому что прежде всего Баратынский сложнее, потому что речь идет об объеме и о количестве написанного Пушкиным, не говоря уж просто о чрезвычайной трагичности его личной судьбы. Судьба Баратынского была в некотором роде не менее трагична, но он не погиб на дуэли. Кроме того, никто не подвергался в то время таким гонениям, как Пушкин.

А это имеет значение?

Это, безусловно, играет какую-то роль, привлекает внимание читательской массы к поэту. Я не хочу сказать,

что Пушкин достиг своей славы, известности именно тем, что он погиб на дуэли. Дуэль с ее печальным исходом была скорее логическим следствием поэзии Пушкина, потому что поэзия всегда более или менее приходит в столкновение с обществом. И в случае Пушкина это столкновение приняло наиболее экстремальный характер.

Ну что еще про него сказать? Вообще про Пушкина я мог бы говорить довольно долго. Это был человек... Одно из наиболее замечательных свойств поэзии Пушкина — благородство речи, благородство тона. Это поэзия дворянская. Это дворянский тон. Звучит немножко банально и даже до известной степени негативно, но на самом деле вся пушкинская плеяда были дворяне. И понятия чести, благородства были чрезвычайно естественными для них понятиями. Это были не разночинцы. Это не Некрасов. Поэтому тон их поэзии не столько приподнятый, сколько сдержанный и горделивый, тон человека, держащегося в обществе и в литературе с достоинством. И это, может быть, частично определяет некоторые гармонические элементы.

Необходимо сказать еще одну вещь, ибо об этом, по-моему, никто не говорил или говорил, но не был услышан. Чрезвычайно большой загадкой представляется западному читателю, да и русскому читателю, явление Достоевского. Как это так, в литературе, которая существует только двести лет, вдруг ни с того ни с сего, ничем не подготовленный, появляется такой писатель? У Достоевского действительно нет предтеч, по крайней мере в прозе, если не считать Гоголя. Но это скорее стилистический предтеча, нежели предтеча по существу. Психологическим реализмом русская проза, предшествовавшая Достоевскому, не страдала. Возникает вопрос: откуда это? Ответ: из поэзии. Именно из поэзии, из Пушкина, из Баратынского, из Вяземского, изо всей этой плеяды, из начала века. Дело в том, что Достоевский в своей речи о Пушкине на пушкинском юбилее, процитировав Гоголя («Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа»), сказал: «Прибавлю от себя: и пророческое». Пророческое не потому, что он пророчил какие-то беды, грозы или, наоборот, светлое будущее России, но прежде всего потому, что он явился пророческим явлением в литературе как человек, который уделяет внимание психологичес-

кой мотивировке. И Достоевский — прямо оттуда. Ахматова говорила далее, что все герои Достоевского — это состарившиеся пушкинские герои...

Но следует напомнить, что такое пушкинский герой. Когда я говорю о пушкинском герое, я думаю о трех или о четырех ипостасях. Прежде всего я думаю о герое «Медного всадника», о Евгении, об этом имени, которое вошло в русскую поэзию как синоним романтического героя. Благодаря не только «Евгению Онегину», но и «Медному всаднику». Дело в том, что Евгений — первый лишний человек, первый романтический герой, который оказывается в столкновении с обществом, вернее, с символом общества, а именно со статуей Петра. В некотором смысле это такой же чиновник, как и Акакий Акакиевич Гоголя. Евгений из «Медного всадника» — это обедневший мещанин, что называется, middle class, буржуа, если угодно. Пушкин был первым, кто сделал героем такого человека. Второй герой — мелкопоместный дворянин. Это герой пушкинской прозы, главным образом «Капитанской дочки», «Дубровского», то есть это Дубровский и Гринев. Третий, наконец, — пушкинский Онегин. Это лирический герой, представитель светского общества. В некотором роде герой этот даже тавтологичен, потому что во многих отношениях это автопортрет поэта. Но, разумеется же, не alter ego поэта. И, наконец, главный герой пушкинской поэзии — просто его лирический герой, продукт, безусловно, поэтики романтизма, но не только романтизма.

Вообще никакого «изма» в русской поэзии в чистом виде никогда не существовало, всегда что-то добавлялось. Пушкинский лирический герой — это романтический герой с колоссальной примесью психологизма.

Вот четыре характеристики, их можно даже свести к трем, потому что можно поженить Онегина и этого лирического героя. Но, я думаю, этого делать не следует.

— У вас есть личные воспоминания о Пушкине в детстве?

— В общем, особенных нет, за исключением опять-таки «Медного всадника», которого я знал и до сих пор, думаю, знаю наизусть. Надо сказать, что в детстве для меня «Евгений Онегин» почему-то сильно смешивался с «Горем от ума» Грибоедова. Я даже знаю этому объяснение. Это тот же самый период истории, то же самое общество. Кроме того,

в школе мы читали «Горе от ума» и «Евгения Онегина» в лицах, то есть кто читал одну строфу, кто другую строфу и т. д. Для меня это было большое удовольствие. Одно из самых симпатичных воспоминаний о школьных годах.

— *А у вас есть такие пушкинские стихи?*

— Я думаю, есть. И довольно много, но с какими-то добавлениями, с модернизированием — когда стихотворение держится на принципе эха, пушкинского эха, то есть эха гармонической школы. Не так их много, но есть. Это уж настолько норма — поэтическая лексика Пушкина, что допускаешь время от времени перифразы. Я написал, например, целый цикл сонетов, так называемые «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», которые в сильной степени держатся на перифразах из Пушкина.

— *Почитайте, пожалуйста.*

— Ну, например, последний сонет:

Пером простым, не правда, что мятежным,
я пел про встречу в некоем саду
с той, кто меня в сорок восьмом году
с экрана обучала чувствам нежным.
Предоставляю вашему суду:
a) был ли он учеником прилежным,
b) новую для русского среду,
c) слабость к окончаниям падежным.

В Непале есть столица Катманду.
Случайное, являясь неизбежным,
приносит пользу всякому труду.
Ведя ту жизнь, которую веду,
я благодарен бывшим белоснежным
листам бумаги, свернутым в дуду....

Начало сонета — это чистый Александр Сергеевич по звуку.

— *Нельзя ли сказать, что Бродский начался с Пушкина?*

— Нет, это был не Пушкин. Это было что-то совершенно другое... Вообще я думаю, что я начал писать стихи, потому что прочитал стихи советского поэта, довольно замечательного, Бориса Слуцкого. С него, собственно, и начались более или менее мой интерес к поэзии и вообще мысль писать стихи. Но далеко особенно я не пошел, пока не прочитал упомянутого ранее геологического поэта, даль-

ше уже пошло само собой. Потом я читал уже всех, и каждый, кого прочитываешь, оказывает на тебя влияние, будь то Мандельштам или, с другой стороны, даже Грибачев, даже самый последний официальный одописец.

— *Так что, в конце концов, Пушкин является мифом?*

— Я думаю, что нет. Я думаю, что Пушкин все-таки не миф. Пушкин — это тональность. А тональность — не миф. Например, самый пушкинский поэт среди русских поэтов двадцатого века по тональности — Мандельштам. Это совершенно очевидно. Просто мы все до известной степени так или иначе (может быть, чтобы освободиться от этой тональности) продолжаем писать «Евгения Онегина». У Мандельштама, например, есть стихотворение «Над желтизной правительственных зданий». И вообще, в Мандельштаме, особенно периода «Камня» и даже «Tristia», чрезвычайно отчетливо слышен Пушкин. Мы как-то говорили об этом с Ахматовой. Она спросила: «Иосиф, кто, вы думаете, мандельштамовский предтеча»? У меня не было на этот счет никаких сомнений. Я сказал, что, по-моему, это Пушкин. И она говорит: «Абсолютно верно».

— *У кого из других поэтов слышится пушкинское эхо?*

— Я думаю, в такой степени ни у кого. Хотя Пушкин прорывается довольно часто у Пастернака — например, «Волны» в сильной мере держатся на пушкинском эхе. Из ленинградской школы этот элемент очень силен у Кушнера.

— *Как вы перенесли испытание изгнанием? Чем является изгнание для поэта? Что происходит с языком?*

— Качественной разницы я не замечаю. Ну, естественно, это несколько менее комфортабельная ситуация, нежели когда ты пишешь дома и тебе стены помогают. Или, скажем, когда, написав стихотворение, ты можешь найти читателя или человека, который поправит или, я уж не знаю, с которым можно посоветоваться, проверить эффект и т. д. Но если находишься в ситуации, когда не можешь проверить эффект и стены не помогают, в этом есть и большая доблесть. Не такая уж большая хитрость заниматься литературой в условиях комфортабельных (по крайней мере лингвистически комфортабельных). Гораздо более серьезное дело, когда ты работаешь в условиях, этому чрезвычайно не способствующих. Тут-то и выясняется, занимаешься ли ты ими исключительно нарциссизма ради (то есть ради поло-

жения в обществе или, я не знаю, популярности среди друзей) или самой литературы ради, самого языка ради. Разумеется, существует масса неприятных моментов — например, когда ты не можешь вспомнить, найти рифму или забыл, как произносится слово, и тебе начинает казаться, что ты забываешь язык. Масса разнообразных страхов. Но чем больше страхов, тем, как правило, плоды более интересные. Это с одной стороны. С другой стороны, человек, писатель в эмиграции, он в некотором роде физически напоминает уже свои книги, которые стоят на полке и которые либо берут, либо не берут. Как правило, не берут. То есть он приближается к своему будущему.

Разумеется, возникает дополнительное количество трудностей, связанных с самим писанием. Но писательство, по определению, довольно трудоемкое предприятие. Это вообще лучшая школа неуверенности. Уже не знаешь, чему приписать это возрастание трудностей: самому литературному процессу, который весьма и весьма сложен, или тому, что ты действительно забываешь язык, или, я уж не знаю, просто тому, что ты стареешь. Преимущество этой ситуации, то есть жизни вне отечества, литературы вне отечества, в том, что тебе не на кого сваливать. Может быть, и есть на кого, но ты понимаешь, что, свалив, ничего не изменишь, и тем не менее тебе нужно что-то делать. В некотором роде ты оказываешься в положении эдакого космического аппарата, автономной системы, которая либо выживает в космосе, либо не выживает.

— *А английский язык ничего не приносит?*

— Ну, конечно, приносит? Это совершенно замечательный язык. Надо сказать, я довольно много пишу по-английски, но не стихи. Стихи чрезвычайно редко и скорее ради развлечения. Или для того, чтоб продемонстрировать своим англоязычным коллегам, что я способен на это, — чтобы не особенно гордились. Как правило, пишу по-английски прозу, эссеистику. И это мне колоссально нравится. Я думаю, возникни сейчас ситуация, когда мне пришлось бы жить только с одним языком, с английским или с русским (даже с русским), это меня, мягко говоря, чрезвычайно расстроило бы, если б не свело с ума. На сегодняшний день мне эти два языка просто необходимы. Может быть, в этом до известной степени мое спасение, потому что жалобы, которые я выслушиваю от своих русских коллег, они все в

той или иной степени объясняются тем, что люди имеют дело только с одним языком. Действительно, русская читательская среда чрезвычайно ограниченна. И русские литературные проблемы чрезвычайно ограниченны или специфичны, это не универсальные проблемы. Они более или менее связаны с эмиграцией или с этой средой, которая тебя окружает. А писателю необходимо все время внимание общества или какая-то взаимосвязь с обществом, interplay, взаимодействие. Что касается взаимодействия, я его себе обеспечиваю главным образом по-английски. Так что у меня эта потребность в среде или во взаимодействии, к счастью, удовлетворена в большей степени, нежели у тех, кто имеет дело только с русским языком.

— *Может быть, это объясняется и еврейским происхождением?*

— Я не думаю. Может быть, но этого как-то просто не вижу. Я думаю, дело в том, что английский язык, английская литература интересовали меня давным-давно в России. Я довольно много переводил с английского. Когда я попал в Штаты, то подумал, что вот наконец я, переводчик, приблизился вплотную к оригиналу.

— *Я имела в виду двойную культуру. Воспоминания о еврействе, даже если вы не были воспитаны в еврейских традициях.*

— Ну, у меня никаких воспоминаний нет, потому что в семье, среди родственников этого совершенно не было. Я был в синагоге только один раз, когда с группой приятелей зашел туда по пьяному делу, потому что она оказалась рядом. Любопытства ради. Культура начала становиться для меня «двойной» только с помощью английского. Но вся суть заключается в том, что она начала становиться не столько «двойной», сколько культурой, потому что Россия — только часть христианской культуры, одна ее сторона, довольно интересная, но не самая интересная. По крайней мере, это одностороннее представление о мире. Та цивилизация, та культура, к которой мы принадлежим, — это христианская или постхристианская культура. И мне видны на сегодняшний день, я надеюсь, две грани ее: рациональная английская и рефлексивная русская.

ХЛЕБ ПОЭЗИИ В ВЕК РАЗБРОДА

Игорь Померанцев

Журнал «Арион», №3, 1995 год
Запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 году

— Начиная с середины шестидесятых годов в самиздате ходило ваше стихотворение «Большая элегия Джону Донну». В то время Донн был почти неизвестен широкому читателю. Как вы открыли его для себя?

— Наткнулся я на него таким же образом, как и большинство, — в эпиграфе к роману «По ком звонит колокол». Я почему-то считал, что это перевод стихотворения, и поэтому пытался найти сборник Донна. Но безуспешно. Только потом я догадался, что это отрывок из его проповеди. То есть Донн в некотором роде начался для меня так же, как и для английской публики, для его современников. Потому что Донн в его время был более известен как проповедник, нежели как поэт. Самое интересное, как я достал эту книгу. Я рыскал по разным антологиям. В шестьдесят четвертом году я получил свои пять лет, был арестован, сослан в Архангельскую область, и в качестве подарка к моему дню рождения Лидия Корнеевна Чуковская прислала мне — видимо, взяла в библиотеке своего отца — издание Донна в «Modern Library». И тут я впервые прочел все стихи Донна, прочел всерьез.

— Когда вы писали «Большую элегию Джона Донна», что больше на вас влияло — его образ или собственно его поэзия?

— Я сочинял это, по-моему, в шестьдесят втором году, зная о Донне чрезвычайно мало, то есть практически ничего. Зная какие-то отрывки из его проповедей и стихи, которые обнаружились в антологиях.

Главным обстоятельством, подвигшим меня приняться за это стихотворение, была, как мне казалось об ту пору,

возможность центробежного движения стихотворения... ну, не столько центробежного... как камень падает в пруд, и постепенное расширение... прием скорее кинематографический — да, когда камера отдаляется от центра. Так что, отвечая на ваш вопрос, я бы сказал: скорее образ поэта, даже не столько его образ, сколько образ тела в пространстве. Донн — англичанин, живет на острове. И, начиная с его спальни, перспектива постепенно расширяется. Сначала комната, потом квартал, потом Лондон, весь остров, море, потом место в мире... В ту пору меня это, ну, не то чтоб интересовало, но захватило в тот момент, когда я сочинял все это. Во-вторых, когда я написал первую половину этой элегии, я остановился как вкопанный, потому что дальше было ехать некуда. Я там дошел уже до того, что это был уже не просто мир, а взгляд на мир извне... это уже серафические области, сферы. Он проповедник, а значит, небеса, вся эта небесная иерархия — тоже сферы его внимания. Тут-то я и остановился, не зная, что делать дальше. Дело в том, что вся первая часть состоит из вопросов. Герой стихотворения спрашивает: «Кто это ко мне обращается?.. Ты — город? ты — пространство? ты — остров? ты — небо? вы — ангелы? Который из ангелов? Ты, Гавриил?» Я не знал ответа, я понимал, что человек может слышать во сне или со сна, в спальне ночью, эти вопросы, к нему обращенные. Но от кого они исходят, я не понимал. И вдруг до меня дошло — и это очень уложилось в пятистопный ямб, в одну строчку: «Нет, это я, твоя душа, Джон Донн». Вот отсюда — вторая половина стихотворения.

— *Теперь у меня вопрос к вам скорее как к переводчику, чем как к поэту. Еще в Ленинграде вы перевели несколько стихотворений Джона Донна. Говорят, что переводчик — всегда соперник переводимого им автора. Кем чувствовали вы себя, переводя Донна: соперником, союзником, учеником мэтра или собратом по перу?*

— Конечно же не соперником, во всяком случае. Соперничество с Донном абсолютно исключено, учитывая качества Донна как поэта. Это одно из самых крупных явлений в мировой литературе... Переводчиком, просто переводчиком, не союзником. А может, союзником, потому что переводчик всегда до известной степени союзник... Уче-

ником — да, потому что, переводя его, я очень многому научился. Дело в том, что вся русская поэзия по преимуществу строфична, то есть оперирует в чрезвычайно простых строфических единицах — это станс, четверостишие. В то время как у Донна я обнаружил куда более интересную и захватывающую структуру. Там необычайно сложные строфические построения. Мне это было интересно, и я этому научился. В общем, вольно или невольно, я принялся заниматься тем же, но это не в порядке соперничества, а в порядке, скорее, ученичества. Это, собственно, главный урок.

Кроме того, читая Донна или переводя, учишься взгляду на вещи. У Донна, ну, не то чтобы я научился, но мне ужасно понравился этот перевод небесного на земной... то есть перевод бесконечного в конечное... Это, как Цветаева говорила, «голос правды небесной против правды земной». Но на самом деле не столько «против», сколько переводы правды небесной на язык правды земной, то есть явлений бесконечных в язык конечный. И причем от этого оба выигрывают. Это всего лишь приближение, как бы выражение серафического порядка. Серафический порядок, будучи поименован, становится реальней. И это замечательное взаимодействие и есть суть, хлеб поэзии.

— *Джона Донна советские историки литературы упрекали в ретроградстве, в отходе от жизнеутверждающего ренессансного духа. Насколько вообще «ретроградство» или «прогрессивность» имеют отношение к поэзии?*

— Ну, это детский сад... Когда мы говорим «Ренессанс», не совсем понятно, что мы имеем в виду. Как правило, когда произносят слово «Ренессанс», в голову приходят картины с голыми телами, натурщиками, масса движения, богатство, избыток. Что-то жизнерадостное. Но Ренессанс был периодом чрезвычайно нежизнерадостным. Это было время колоссального духовного, идейного, какого угодно разброда — политического прежде всего. В принципе, Ренессанс — это время, когда догматика — церковная, теологическая догматика — перестала устраивать человека: она стала объектом всяческих изысканий, и допросов, и вопросов. Это было связано с расцветом чисто мирских наук. Донн жил в то время, когда — дам один пример — получила право гражданства гелиоцентрическая система. То есть когда Земля перестала быть центром Все-

ленной... Центром стало Солнце, что произвело большое впечатление на широкую публику. Примерно такое впечатление произвело в наше время расщепление атомного ядра.

Ренессансу был присущ огромный информационный взрыв, что нашло свое выражение в творчестве Донна. Он все время ссылается на достижения науки, на астрономию, на все что угодно. Однако не стоит сводить Донна к содержанию, к его научному и дидактическому багажу. Поэт занимается, в общем, переводом одного на другое. Все попадает в его поле зрения: это, в конце концов, материал. Не язык его инструмент, а он инструмент языка! Сам язык относится к материалу с известным равнодушием, а поэт — слуга языка. Иерархии между реальностями, в общем, не существует. И это одно из самых поразительных ощущений, возникающих при чтении Донна: поэт — не личность, не персона... не то что он вам навязывает или излагает взгляды на мир, но как бы сквозь него говорит язык.

Как бы объяснить русскому человеку, что такое Донн? Я бы сказал так: стилистически это такая комбинация Ломоносова, Державина и, я бы еще добавил, Григория Сковороды с его речением из какого-то стихотворения... перевода псалма, что ли: «Не лезь в Коперниковы сферы, воззри в духовные пещеры». Да, или «душевные пещеры», что даже лучше. С той лишь разницей, что Донн был более крупным поэтом, боюсь, чем все трое вместе взятые. И для него антагонизма не существовало. То есть антагонизм для него существовал как выражение антагонизма вообще в мире, в природе, но не как конкретный антагонизм... Ну, про него вообще можно много сказать. Он был поэт стилистический, довольно шероховатый. У Колриджа есть про него замечательная фраза. Он сказал, что, читая последователей Донна, поэтов, работавших в английской литературе столетие спустя, — Драйдена, Попа и так далее, — все сводишь к подсчету слогов, стоп, в то время как, читая Донна, измеряешь не количество слогов, но время. Этим и занимался Донн в стихе. Это сродни мандельштамовским растягиваемым цезурам: удержать мгновенье, остановить, когда оно по той или иной причине кажется поэту прекрасным. Или, наоборот, как в «Воронежских тетрадях»: там тоже шероховатость, прыжки и усечение стоп, усечение размера, горячка — для того чтобы ускорить или отменить мгновенье, которое представляется ужасным.

Эти вот качества одновременно привлекали и отвращали Донна. Его стилистика производила конечно же несколько отталкивающее впечатление на читателей, которые были настояны на Спенсере и предыдущей поэтике, возникшей как реакция на итальянскую поэтику, на все сонетные формы, на Петрарку и так далее... Даже Шекспир был гладок по сравнению с Донном. И то, что последовало за Донном, было тоже... как бы сказать... результатом гармонического процесса в языке. Современному англичанину или англичанину в девятнадцатом или восемнадцатом веках читать Донна так же сложно и не очень приятно, как нам читать Кантемира или Тредиаковского. Потому что мы воспринимаем этих поэтов сквозь призму успехов гармонической школы Александра Сергеевича и всех остальных. Ведь так?

— *Но при этом поэты двадцатых — тридцатых, скажем Элиот, смогли разглядеть в Донне дух современности...*

— Безусловно. Потому что Донн со своей проблематикой, с этой неуверенностью, с разорванностью или раздвоенностью, расстроенностью сознания — поэт конечно же современный. Его проблематика — это проблематика человека вообще, и особенно человека, живущего во время перенасыщенности: информацией, популяцией...

РОЖДЕННЫЙ В ИЗГНАНИИ

Мириам Гросс
Газета «Observer», 25 октября 1981 года

— В 1964 вы были осуждены, посажены в тюрьму, потом отправлены в ссылку. Как вы тогда это воспринимали?

— Это было давным-давно, но даже когда все это происходило, я, сколько мог, пытался дистанцироваться от происходящего. Прежде всего потому, что судебный процесс был полнейшим гротеском. Психологически он казался мне какой-то дичью из прошлого, вычитанной в давно написаных книгах вроде «Процесса» Кафки и подражаниях ему — «Выстроить крепость» Буковского и прочее.

Оглядываясь на эти события сейчас, единственное сравнение, которое приходит в голову: прохождение непостижимого лабиринта из металлических решеток и шприцев — своеобразный коллаж; я воспринимал это как коллаж, только и всего, отнюдь не как мученичество. И я остро чувствовал правду, заключенную в оденовских строках, которых в то время еще не знал: «Самые ужасные муки идут своим чередом в каком-нибудь закоулке, а рядом...»*

— Как вы думаете, почему власти обошлись с вами таким образом? И почему в 1972 году вас заставили покинуть Россию?

— Я не слишком-то ломал себе голову над их решениями просто потому, что не имею ни малейшего желания вникать в их мысли — это тупик воображения. Как бы то ни было, причин могло быть несколько. Прежде всего: ГБ ведет досье на каждого, кто занят литературой или искусством. Каждому — по досье.

Досье писателя растет весьма быстро — к нему прилагаются рукописи. А как только дело начинает занимать слишком много места на полке, в соответствующем кабинете

---

* Перевод П.Грушко.

становится ясно: надо что-то делать. Возможности ограничены, как блюда в меню: вас могут потянуть на допросы, избить, выкинуть с работы, а затем преследовать за тунеядство, могут посадить вас в тюрьму, а потом перевести в психушку или наоборот, но в моем случае к 1972 году меню было исчерпано — и тогда власти решили попробовать новый трюк.

Думаю, этим я обязан своей славе: по сути, я оказался первым, кого они вынудили уехать. Как раз в это время в Советский Союз приезжал Никсон, и повсюду шла чистка.

Но думаю, было и еще кое-что. Когда ГБ пасет художника, к слежке привлекаются официальные творческие союзы — иногда они даже выступают ее инициаторами. Порой это просто сведение профессиональных счетов. Как бы там ни было, в Союзе писателей некий человек знал о планах выкинуть меня из страны еще за месяц до того, как все произошло, однако он предпочел мне об этом не говорить.

— *Можно сказать, кто это?*

— Евтушенко.

— *Что вы чувствовали, покидая Россию не по своей воле?*

— Переживания были самые разные, но более всего мне запомнился страшный гнев. Гнев, обращенный и на самого себя, потому что я тогда заблуждался, до самого конца утешая себя мыслью: наплевать, в какой грязи меня они вываляли, при этом они осознают мою ценность. Я обманывался и льстил себе — и им, кстати, тоже.

— *Вы бы назвали себя диссидентом?*

— Нет. Думаю, нет ничего глупее ярлыков вроде этого; государству они нужны, чтобы обесценить само понятие литературы. В каком-то смысле литература — вещь куда более серьезное, чем политика: она воздействует на сознание на ином уровне, это не «просто искусство». Если что-то нас отличает от животного царства, так это — язык, а потом поэзия: последняя есть высшая форма языка, она — средство эволюции нашего биологического вида, его антропологическая цель. И тот, кто считает ее «искусством», совершает преступление против человека как вида, и прежде всего — против себя самого.

В конце концов, в нашу уже почти постхристианскую эру литература и, возможно, история, — единственные

источники этического воспитания. Так что, когда государство видит покушение на свои устои скорее в литературе, чем в политическом протесте, — это лишь атавистическая реакция: хотя бы в силу того, что политический протест — вещь более или менее спорная, а стихотворение очень ясно и просто предлагает лингвистическое превосходство над официальными идиомами.

Считающие, что литература призвана служить подбоем государственной мантии, непростительно заблуждаются: государство с первого дня своего возникновения занято лишь духовной и интеллектуальной кастрацией населения.

— *Когда вы впервые пришли к мысли, что вы — поэт?*

— Собственно, никогда. Просто все чаще и чаще я заставал себя за сочинением стихов, — пока не обнаружил, что пишу стихи чаще других. Однако не думаю, что был некий день, когда бы я мог выдать себе что-то вроде диплома.

Пожалуй, запомнилось несколько мгновений. Так, однажды я шел по набережной Невы и остановился, держась за парапет, просто стоял и глядел на воду. И вдруг подумал, что воздух невидимо течет между моими ладонями так же, как течет вода. Эта мысль не показалась мне чем-то выдающимся — просто мне хотелось знать, а есть ли сейчас на набережной еще хоть один человек, кто думает о том же. Так я понял, что происходит нечто особенное.

— *В молодости вы читали много стихов?*

— Да — отчасти потому, что в русских школах множество стихов заучивают наизусть. И я радовался — необычайно, — когда учительница просила меня прочесть стихотворение вслух, а некоторые вещи с большим удовольствием учил наизусть.

— *В одной из статей вы говорите, что когда пошли в школу, то уже были готовы к тому, что не услышите там ничего, кроме вздора. Что именно вы имели в виду?*

— Все преподносилось в определенном ключе. Если, например, изучалась история, то не история как таковая: вам предлагались не факты или информация, а «факты», кем-то выбранные, подогнанные под Маркса, все подавалось через призму классовой борьбы. Изучали не Древний Рим, не Средневековье или новейшую историю — вместо этого приходилось слушать о борьбе рабов против рабовладельцев, крестьян против баронов, рабочих против капи-

талистов. Все это было невероятно скучно — даже если было правдой.

Никто из живущих на Западе не способен понять, что такое скука советской жизни. Мне вспоминается разговор с Анной Ахматовой и еще с одним общим знакомым. Мы тогда все поголовно увлекались американскими писателями, и речь зашла о том, кто лучшие из них: Драйзер, Фолкнер, Дос Пассос — точно схватывали природу каждого человека, — покуда среди героев не появлялся какой-нибудь коммунист или кто-нибудь коммунизму сочувствовавший — и тут эти авторы впадали в жуткую сентиментальность.

Повисла пауза — и тут Ахматова обронила, что коммунизм невозможно понять, если человек не знает, каково это — просыпаться в СССР по утрам от звуков радио и слушать его весь день.

— *А его нельзя было выключить?*

— Технически говоря — да. Можно. Но послевоенные годы многое сохранили от атмосферы повсеместных чисток, все друг за другом следили, и выключенное радио тут же вызвало бы подозрения, особенно если учесть, что мы жили в коммуналке. Потом, после смерти Сталина, стало чуть лучше.

— *Что вы почувствовали, когда умер Сталин?*

— Собственно — ничего. Теперь в этом приятно признаваться, но тогда последствия могли быть ужасны. Мне было двенадцать, когда все произошло, и постигнуть это казалось невозможно. Этот человек — он был действительно вездесущ, его портреты висели на всех стенах. Никто не допускал и мысли о том, что он может умереть, предполагалось, что он будет вечно нависать над нами. Три дня по радио звучал один только траурный марш Шопена.

Помню, в школе нас согнали в актовый зал, секретарь местной парторганизации вскарабкалась на сцену и стала толкать речь. Она была нашей классной руководительницей — старая-старая женщина, член партии с незапамятных времен: высшую награду, орден Ленина, ей вручал сам Жданов. Меня она ненавидела: во-первых, из-за того, что я был евреем, во-вторых, всякий раз, сталкиваясь с ней, я не мог удержаться от смеха.

Как бы там ни было, она действительно была потрясена случившимся и в середине речи не то что разразилась

слезами, но сорвалась на визгливый шепот. Она приказала нам стать на колени, что мы все и сделали. Некоторые хлюпали носами, некоторым стало по-настоящему страшно. Я не плакал, я озирался по сторонам.

— *Вы бросили школу в пятнадцать лет?*

— Да, просто больше не мог этого терпеть. Я тогда много и жадно читал, и школьные отметки меня не удовлетворяли. Мне хотелось ни от кого не зависеть — обычное чувство, и я хотел помочь семье. Отец — с тех пор как вынужденно демобилизовался с флота из-за того, что он еврей — не мог найти работы, и мы жили на зарплату матери, — она работала в бухгалтерии местного ЖЭКа.

— *Какая была ваша первая работа?*

— Я ушел из дома и стал работать на заводе фрезеровщиком. Это был не самый приятный период в моей жизни, но я хоть застал пролетариат таким, каким его описывал еще Маркс. Три смены рабочих спали в одной комнате, в туалет надо было стоять в очереди и так далее. Я узнал эту жизнь достаточно хорошо. При Хрущеве кое-что изменилось к лучшему.

— *Вы были шокированы хрущевскими откровениями о Сталине?*

— Нет, мое поколение — тех, кому тогда было лет шестнадцать—семнадцать, — ничто не могло шокировать. Мы знали, что нас повсюду окружают ложь, двуличность, бессердечие, мы и сами лгали. Чтобы шокировать нас, нужно было что-то посильнее смерти Сталина. Таким шоком стали события в Венгрии.

— *Что вы делали после того, как ушли с завода?*

— Пошел работать в морг местной больницы. Я подумывал о таком еврейском поприще, как профессия врача, но хотел заранее узнать ее малоприятные стороны. Вскоре я оттуда ушел: у отца случился инфаркт, и его раздражала сама мысль о том, что я зарабатываю на жизнь санитаром в морге.

— *Он что, был против того, чтобы вы стали врачом?*

— Нет, он на меня никак не давил; просто он всегда считал меня бездельником, лоботрясом. Он был достаточно строг, каким и должен быть отец; замечательный человек.

— *Ваши родители были ортодоксальными евреями?*

— Нет, вовсе нет. Я был воспитан вне религии, но не мог не знать, каково быть евреем: это вроде отметины. Люди

называют тебя «жид», тебя преследуют антисемитские замечания; в какой-то степени человек становится изгоем. Но может быть, это и хорошо: тем быстрее привыкаешь не зависеть ни от чьего мнения.

Позже, работая на заводе, в деревне, даже сидя в тюрьме, я удивительно мало сталкивался с антисемитизмом. Сильней всего антисемитизм проявлялся у литераторов, интеллектуалов. Вот где национальности придается действительно болезненное значение, от пятого пункта зависит карьера, и я был отнюдь не исключением.

— *А как вы переживали свое еврейство как таковое?*

— Я мало задумываюсь об этом, хотя бы потому, что всегда старался, возможно самонадеянно, определить себя жестче, чем то допускают понятия «раса» или «национальность». Говоря иначе, из меня плохой еврей. Надеюсь, что и плохой русский. Вряд ли я хороший американец. Самое большее, что я могу о себе сказать: я есть я, я — писатель.

— *Несмотря на то что вы рассказываете о режиме, не кажется ли вам, что множество людей и в самом деле хотят, чтобы ими управляли, избавив от ответственности, связанной со свободным выбором?*

— Этого хотят весьма многие. И причина стабильности советской системы в том, что она осуществила древнейшую мечту человечества: людям гарантировано сохранение некоего status quo, они купили на это право. И уплаченная цена не кажется им слишком высокой. Она высока лишь для некоторых — наиболее предприимчивых и одаренных воображением, — но их в обществе всегда меньшинство.

Когда я вернулся из заключения, я твердил всем одно: тюрьма совсем не страшна; пребывание в ней малоприятно, но это не повод дать себя запугать настолько, чтобы не сметь открыть рта. Но это было бессмысленно: собеседники этого не воспринимали.

Посмотрите, что делают со своей свободой люди на Западе: они стараются обратить ее в безопасность, в большой дом, новую машину.

— *А по-вашему, что делать со свободой?*

— Сделать много нельзя. Просто-напросто следует больше читать. Свобода существует затем, чтобы ходить в библиотеку.

— *Как получилось, что вы столь глубоко вжились в английскую и американскую литературу? Я имею в виду и вашу*

«Элегию Джону Донну», и «Стихи на смерть Т.С.Элиота», — вы ведь написали их еще в России.

— Потому что это великая литература. И она в целом нравилась мне больше, чем львиная доля написанного на русском языке. Американцы привнесли в литературу некий особый взгляд, и он кажется мне чрезвычайно важным. Они привнесли иной дух, для русского читателя необычайно интересный. Видите ли, в России после Достоевского был Толстой, а это шаг в сторону; в Америке же был Фолкнер.

Например, я помню, как меня поверг в абсолютное замешательство Роберт Фрост. Ему удалось выразить совершенно новое понимание ужаса. Он был не трагическим поэтом, как раз трагедию Старый Свет знает достаточно хорошо; он был поэтом ужаса. Трагедия, в конце концов, свершившийся факт, тогда как ужас имеет дело с ожиданием. Этот ужас существования, ощущаемый у Фроста, делает его, на мой взгляд, фигурой куда более значительной, чем Элиот.

Думаю, в силу особенностей своей истории и географии Россия всегда была склонна видеть в Западе источник культуры. Это свойство молодой нации, чья история достаточно коротка, а нехватка исторических коллизий — не в двадцатом, конечно, веке, но в прошлых столетиях — ощущается как обделенность. Мы смотрим на западную культуру с бесконечным томлением. Когда Мандельштама в 1911 году спросили, что такое акмеизм, он ответил: тоска по мировой культуре. И эта тоска гонит нас дальше и дальше, направляя и пришпоривая воображение, так что порой нам удается превзойти то, до чего пытаешься дотянуться.

— Что вы почувствовали, впервые приехав на Запад? Оказался ли он сродни вашим ожиданиям?

— Нет, я не думаю, что мысленно воссоздать то, чего не видел. Реальный пейзаж, который передо мною явился, весьма сильно отличался от моих о нем представлений. Я очень ясно помню первые дни в Вене. Я бродил по улицам, разглядывал магазины. В России выставленные в витринах вещи разделены зияющими провалами: одна пара туфель отстоит от другой почти на метр. Когда идешь по улице здесь, поражает теснота, царящая в витринах, изобилие выставленных в них вещей.

И меня поразила вовсе не свобода, которой лишены русские, хотя и это тоже, но реальная материя жизни, ее вещность. Я сразу подумал о наших женщинах, представив, как бы они растерялись при виде всех этих шмоток.

И еще одно: как-то я плыл из Англии в Голландию и увидел на корабле огромную группу детей, ехавших на экскурсию. Какая бы это была радость для наших детей, и ее украли у них, навсегда, — подумалось тогда мне. Поколения росли, старели, умирали, ничего так и не увидев. Сотни миллионов жизней, принесенных в жертву идеологии.

— *А нельзя ли почувствовать отвращение при таком изобилии?*

— Нет, вовсе нет.

— *Что для вас жизнь в изгнании, когда вы навсегда отрезаны от родного языка? Жизнь в стране, где ваши стихи могут читать лишь в переводе?*

— В некоторым смысле это достаточно болезненная проблема, но я уже свыкся с тем, какую роль играет в моей жизни абсурд. Я даже думаю, что именно так и должно все быть. Чем неизбежнее и нелепей — тем лучше, тем подлинней. Полагаю, это отношение к происходящему я выработал в себе достаточно давно, еще в России. Там, выходя из дома, из-за письменного стола, на улицу, я видел вокруг людей, во многом мне совершенно чуждых: я не ощущал бы себя таким чужаком даже в Бразилии, так далеки были эти люди от моих занятий. Они были истинными чужаками, и то, что мы с ними говорили на одном языке, только усложняло дело. В жизни в чужой стране нет ничего нового после того, как ты жил в России..

— *А каково быть американцем? Идентифицируетесь ли вы с американскими ценностями?*

— Во многом — да. Но учтите, что люди моего поколения с самого начала были в каком-то смысле американцы. Мое поколение выросло в пятидесятые годы, и я — один из тех, кто воспринял идею индивидуализма буквально. А какие бы ни были у Америки недостатки, она все еще олицетворяет эту идею.Никакая другая страна на это не способна. И то, что я — часть этой идеи, наполняет меня гордостью.

Но чтобы жить в чужой стране, нужно что-нибудь в ней любить: культуру, политическую систему или возможность

делать деньги, любить ее природу или климат, в конце концов. Что до меня, то к климату я равнодушен, делание денег не озабочен, — но мне важна сама эта идея, лежащая тут в основе всего. Можно сказать, здесь я впервые в жизни почувствовал себя гражданином — в том смысле, что существование этой идеи, пусть хоть немного, но зависит от меня.

Американским гражданином я стал в Дейтройте. Шел дождь, было раннее утро, в здании суда нас собралось человек семьдесят—восемьдесят, присягу мы приносили скопом. Там были выходцы из Египта, Чехословакии, Зимбабве, Филиппин, Латинской Америки, Швеции... Судья, присутствовавший при церемонии, произнес небольшую речь. Он сказал: принося присягу, вы вовсе не отрекаетесь от уз, связывающих вас с бывшей родиной; вы больше не принадлежите ей политически, но США станут лишь богаче, если вы сохраните ваши культурные и эмоциональные связи. Меня тогда это очень тронуло — тронут я и сейчас, когда вспоминаю то мгновение.

— *Что вы думаете о тех на Западе, кто симпатизирует советской системе?*

— Всякий, кто симпатизирует политической системе, уничтожившей шестьдесят миллионов подданных ради укрепления своей стабильности, должен быть признан законченным идиотом. В лучшем случае речь может идти о задержке в развитии.

— *Что же, по-вашему, ими движет? Ведь многие из них — выходцы из интеллектуальных кругов.*

— Ну нет. Это-то и есть та лакмусовая бумажка, которая показывает, мыслящий вы человек или нет; и что еще важнее — все ли в порядке у вас с этикой. А что ими движет? Думаю, мотивов тут несколько.

Во-первых, Россия слишком велика, и признать, что правящий там режим отвратителен, — значит признать, что зло имеет куда большую власть над миром, чем могут допустить все эти господа, не рискуя расстройством пищеварения. Признание зла во всей его полноте ставит их лицом к лицу с признанием собственной импотенции, а импотенция — не самая приятная вещь. Поэтому они и отводят взор, и обращают его туда, где дело еще поправимо: к Латинской Америке или Азии, туда, где выражение него-

дования еще может принести результаты. Это одна из форм бегства от действительности, а усатые полковники и генералы — всего лишь козлы отпущения.

И затем — каждому из нас присуще давнее тайное подозрение, что человеческая жизнь не стоит ни гроша, незаменимых людей нет, как нет необходимости платить за содеянное, а вся болтовня об этике — сказки для малых детей, тогда как на самом деле нас окружает великий серый хаос. В ближайшем будущем эти чувства обещают выплеснуться на поверхность, и не последняя причина тому — перенаселение, так что СССР — лишь первое предвестие того, что же ждет нас впереди. А поэтому, почему бы нам прямо сейчас не заключить Советы в объятия, покуда мы не остались смотреть вслед уходящему поезду? Но идущие в будущее поезда останавливаются в концлагерях или у газовых камер.

У свободы есть и печальная сторона — она в некотором смысле тупик: вам не о чем больше просить, не к чему больше стремиться. А следствием этого является вспыхивающая в людях nostalgie de la boue*, и я бы не имел ничего против, если бы ее поборники, поклонники Маркса, не удовлетворяли таковую за счет живых людей.

Думаю, есть и еще кое-что: все мы загнаны в психологическую ловушку, расставленную нашей цивилизацией. Мама, няня или кто-нибудь еще с детства твердили нам, что жизнь прекрасна, что человек прекрасен, что добро победит зло, а злой серый волк никогда не придет. И когда мы сталкиваемся с чем-нибудь омерзительным, наша первая реакция: этого не может быть, произошла ошибка — ее допустили мы или, еще лучше, кто-то другой. Мамам следовало бы рассказывать детям, что в пятидесяти процентах случаев злой серый волк действительно появляется на пороге и выглядит он совсем как мы.

— *Вы не находите, что когда вы приехали на Запад, было огромным облегчением не думать все время о том, что кто-то может вас предать, кто-то следит за вами?*

— Нет, не совсем так. В сущности, среди прочего, больше всего я боялся, даже уже сидя в самолете, летящем на Запад, что не смогу разобраться в людях, я ведь привык к определенным физиогномическим и вербальным стерео-

---

* Тоска по грязи *(франц.)*.

типам. В России стоит человеку открыть рот — и тебе все о нем становится ясно: что он за птица, что у него за спиной, сколько раз ему еще придется обмануться. И я думал, что на Западе, где не существует столь жесткой регламентации и уравниловки, все должно быть совсем иначе. Прожив там года два, я пришел к заключению, что отличие не так уж сильно, и теперь, знакомясь с людьми, я пытаюсь оценить, как бы они вели себя, выпади им жить в России. Порой ответ довольно забавен.

— *И как бы большинство из них вело себя?*

— Думаю, по большей части они прекрасно вписалась бы в ту систему. Выполнение ее весьма нехитрых требований требует всего лишь некоторого развития способностей, которыми мы одарены от природы: умственной нечестности, умственной расхлябанности. И мы поддаемся этому, покуда не столкнемся с иным влиянием — влиянием литературы или кого-то, кем мы восхищаемся, а до тех пор мы — легкая добыча таких инстинктов.

— *Что вы думаете об уроках, которые Солженицын преподает Западу?*

— Эти уроки чрезвычайно разумны, хотя я и не уверен, что кто-то должен насаждать свои идеи urbi et orbi — в прямом смысле этих слов. Но главная миссия Солженицына состоит в том, чтобы предупредить о нашествии зла, и тут он абсолютно прав. Для многих, живущих на Западе это не очень-то приятно, вот почему они всячески пытаются его принизить. Они тщатся доказать, что он плохой писатель, отмахнуться от него, списав все на эстетику, а здесь неприменимы эстетические критерии. На самом деле Солженицын эпический писатель, в том смысле, что в его книгах можно найти образцы любого жанра. Он берет ту литературную форму, которая оказалась под рукой, ибо рассказываемое им подавляет. Я думаю, мы все, и на Западе, и на Востоке, многим ему обязаны.

— *В ваших воспоминаниях о Надежде Мандельштам вы спорите с представлением о том, что мудрости легко можно научить, особенно в университете. Как, по вашему, на самом деле достигается мудрость?*

— Мне думается, что мудрость — это, как правило, плод пережитого кризиса. Покуда кризис вас не раздавил, он порождает неуверенность и отчаянье, а они-то и явля-

ются отцом и матерью мудрости. На самом деле я не считаю, будто мудрость достигается лишь страданием: из всякого правила есть исключения, и я видел, как к обретению мудрости вело счастье. Но такое случается не часто.

— *Вы не думаете, что мудрости можно научиться у других?*

— Можно, например, у литературы, но обучение — это не примитивный дедуктивный процесс. Оно — составная часть кризиса, через который вы проходите в этой жизни. И истинное обретение знания состоит в том, что вы позволяете произойти кризису. Но как бы то ни было, я не знаток по части мудрости; по сути, я не очень-то интересовался такими вещами.

Для меня ближе всего к мудрости поэзия Одена — поэзия, лишенная всякого нарциссизма, — он редко пользуется первым лицом единственного числа, и странным образом написанное им внушает ужасающее чувство объективности. По сути, вы чувствуете, даже если английский язык для вас не родной, что перед вами не столько поэт за работой, сколько сам язык, отсюда власть его поэзии. Его стихи врезаются в память не только из-за их красоты, а из-за их лингвистической неизбежности.

Для меня — он самый значительный поэт этого века. Я знал его лично, и это мне столь же лестно, как если бы я был знаком с кем-нибудь из бессмертных.

Перевод Антона Нестерова

Я БЫЛ ТАМ ЛИШНИМ

Д.М.Томас
Журнал «Quatro», декабрь 1981 года

— Если можно, я бы хотел начать не с вашей поэзии, а с творчества других значительных русских поэтов двадцатого века. Когда вы впервые открыли для себя поэзию Мандельштама?

— Наверное, когда мне было девятнадцать лет. Я работал кристаллографом на геологическом факультете Ленинградского университета. Поскольку я числился сотрудником университета, у меня было более выигрышное право доступа к университетской библиотеке, чем, скажем, у обычного студента. Кто-то упомянул при мне Мандельштама, я пошел в библиотеку и взял два сборника его стихов. Первый был «Камень», второй — «Tristia», сборник, вышедший в 1922-м. Эти стихи поразили меня. Может быть, потому, что впервые в жизни я читал что-то действительно близкое мне по духу. Позже я говорил с Ахматовой об истоках мандельштамовской поэзии. Она спросила, кто, по моему мнению, был предшественником Мандельштама. Для меня это было очевидно, я сказал: «Пушкин», — и Ахматова ответила: «Ну конечно!» Она устроила мне экзамен! По-моему, нет ничего более похожего по звучанию на «Путешествие Онегина», чем некоторые стихи из «Tristia». Это было открытие.

— А вы знали тогда, как он умер?

— Нет, конечно. Понимаете, был 1959-й, а послевоенное поколение совсем ничего не знало о русской литературе. Я думаю, в сталинскую эпоху что-то действительно произошло с людьми. Не то чтобы распалась связь времен; никакой связи не существовало вовсе. Это было просто новое время. Кроме того, я ведь не из семьи литераторов; мои родители очень простые люди. И образование было в чем-то ограниченным. То есть я получил в некотором смысле

стандартное советское образование, а за его пределами оставались и Мандельштам, и Цветаева, и Пастернак, и Ахматова.

— *Значит, вы думали, что он исчез, или умер, или...?*

— Нет, после того как я прочел его стихи, я начал о нем расспрашивать и узнал, как это произошло. Видите ли, для меня, как и для всех русских, тот факт, что поэт был расстрелян, или умер в лагере, или совершил самоубийство, не производит такого уж шокирующего впечатления. Нельзя сказать, что это воспринималось как нечто вполне естественное, но такие вещи случались слишком часто, чтобы вызвать какое-то особенное отношение к автору. По существу, биография Мандельштама была для меня — во всяком случае, тогда — менее значимой, чем его стихи, потому что я был просто ошеломлен прочитанным.

— *Когда вы познакомились с его поздним творчеством?*

— Примерно тогда же. Когда начинаешь читать подобные вещи, они сами попадают в руки. Среди знакомых всегда есть люди, которые собирают неофициальную литературу. Хотя в то время многие весьма неохотно делились тем, что имели. Для них это было формой самоутверждения. Они знали что-то о том, о чем большинство не знало. Были даже люди, для которых весь смысл существования состоял единственно в обладании знанием, скажем, о Матиссе, Дюфи или о стихах Мандельштама или Цветаевой. Это был духовный капитал, который им не хотелось отдавать другим.

— *То есть кто-то прочел вам поздние стихи Мандельштама наизусть?*

— Нет-нет, я читал их в машинописи.

— *Вы хотите сказать, что уже тогда было что-то вроде «самиздата»?*

— Конечно. «Самиздат» — это слово, которое изобрели для обозначения всегда существовавшего явления. Я впервые прочел Мандельштама, Цветаеву, большую часть Клюева, Есенина — все лучшее в русской поэзии — в машинописных копиях. Такие копии ходили по рукам сорок—пятьдесят лет. «Самиздат» — просто новое слово. Ведь очень часто для какого-нибудь явления долго не могут найти подходящего названия, правда? А это очень точное, очень остроумное слово.

— Значит, копии, которые вы читали, принадлежали таким людям, как Надежда Мандельштам и Ахматова?

— Нет. Надежда показала мне всего четыре или пять стихотворений. И Анна Андреевна тоже. Но в основном их владельцами были собиратели, знакомые поэты. На самом деле мне повезло больше, чем другим, потому что я знал двух или трех поэтов, которые были на четыре-пять лет старше меня. У них уже были эти тексты, и они давали мне их читать.

— Является ли Мандельштам для вас по-прежнему одним из величайших русских поэтов?

— Да, одним из четырех или пяти.

— Не могли бы вы кратко определить, что делает этого поэта великим? Англичанам это обычно не удается.

— Не думаю, что это удастся и мне, кратко или развернуто. Может быть, дело просто в необычайной чувствительности, которой я никогда ни в какой форме не встречал до этого в русской литературе. Это ужасная поэзия, ужасный язык.

Во многих отношениях он поэт бедный. С точки зрения техники он гораздо менее интересен, чем Пастернак или Цветаева. Но это и не было его целью, у него была другая цель. У него поразительное духовное пространство, возвышенность, благородство; не благородство звучания, но благородство отношения к миру. Его отношение к культуре удивительно ненавязчиво, абсолютно естественно. В некотором смысле он дает ощущение принадлежности к культуре, с ним русская литература перестает быть провинциальной. Я не знаю, как это сказать точнее, может быть, это вообще невозможно сформулировать.

— По-моему, вы это сделали.

— Нет, это невозможно. Я могу что-то сказать о внешних чертах его поэзии. Но вообще-то о поэзии невозможно говорить; это всегда будет критика, или анализ, или описание — то есть взгляд снизу вверх, потому что поэзия — это высшая форма языка.

— Я хотел бы спросить вас о поэте, которого вы знали лично и который оказал на вас большое влияние, — об Ахматовой. Какой образ ее личности сохранился у вас?

— Дайте мне подумать. Я не знаю, с чего начать.

— Была ли она той величественной, даже неприступной, дамой, как о ней говорят?

— Ну да, конечно, была. Но неприступной — наверное, слишком преувеличено. Хотя нет, может быть, и неприступной... Взглянув на нее, сразу понимаешь, как Россией могла управлять императрица. Она была как раз такой. Во-первых, она была очень высокая. Когда мы с ней шли вместе, я вытягивался — под влиянием мужского идиотизма. Она была очень остроумна. Но главным для меня было не то, что она умна. То, что она привносила в наше общение, как бы шло от нее — даже через нее, почти минуя личность, — так что можно было задавать вопросы типа: «Что значит быть христианином? Что это значит — прощать?»

Вы знаете, сколько всего было в ее жизни, и тем не менее в ней никогда не было ненависти, она никого не упрекала, ни с кем не сводила счеты. Она просто могла многому научить. Смирению, например. Я думаю — может быть, это самообман, — но я думаю, что во многом именно ей я обязан лучшими своими человеческими качествами. Если бы не она, потребовалось бы больше времени для их развития, если б они вообще появились. Мы говорили буквально обо всем — меньше всего о поэзии. Иногда она спрашивала, что мы, молодые, думаем о том или ином ее стихотворении, а когда она заканчивала новое, то показывала его нам, и наоборот. Иногда, когда мы обсуждали какие-то стихи, она вносила поправки. Это было во многих отношениях очень полезно. Но мы действительно мало говорили о поэзии, потому что с самого начала было ясно, что мне нравятся ее стихи, ей мои, и это казалось ненужным. Иногда она говорила: «Вы просто не представляете себе, что вы написали», — но для нас — я имею в виду Ахматову, себя и еще двух-трех человек — негативные оценки были важнее. Мы были далеки от взаимопочитания; такие разговоры случались нечасто, и это нас устраивало.

— *Вы помните вашу первую встречу?*

— Да, я помню ее очень хорошо. Мой друг, один из тех трех или четырех, предложил встретиться с Ахматовой. Это имя не значило для меня тогда почти ничего. Во-первых, я вообще удивился, что она еще жива. Поскольку я собирался говорить с ней, я заблаговременно прочел два или три ее стихотворения, но это мало что дало. Когда мы садились на поезд, я вообще воспринимал все это как загородную прогулку. Ахматова жила на даче за городом. Когда мы встре-

тились, я увидел только очень привлекательную, величественную женщину, но вначале до меня как-то не доходило, с кем я имею дело. Она знала какие-то мои стихи, я показал ей некоторые другие, получил похвалы, но, как я уже говорил, похвалы меня не особенно интересовали.

И только однажды, после трех или четырех посещений, когда я возвращался оттуда поздно вечером на электричке, в битком набитом вагоне, со мной произошло чудо. Я глядел в окно; было совершенно темно, так что я видел только наши отражения и стоящих в проходе людей... И вдруг я вспомнил какую-то ее строчку, она как бы вспыхнула в моем сознании... И сразу все стало на свои места. Я бы не сказал, что я испытал полумистическое ощущение, но что-то сверхъестественное в этом было. После этого вечера наши встречи стали для меня совершенно необходимыми, чем-то вроде пристрастия, и я старался увидеть ее при любой возможности. Я приносил ей пластинки, читал ее книги — это было нормальное общение.

Нужно сказать, что в России самый характер политической ситуации вынуждает людей быть, если можно так выразиться, более демократичными, и разница в возрасте подчас ничего не значит. Я помню о ней столько, что не знаю, на чем остановиться. Однажды осенью я снимал дачу неподалеку от нее, в Комарове. Мы виделись тогда по два раза в день, это продолжалось всю осень и прекратилось только потому, что меня арестовали. Она чувствовала себя виноватой, так как считала, что меня взяли из-за нашей дружбы. Не думаю, что это так. Ахматова бросилась защищать меня. Она обращалась к самым влиятельным членам истеблишмента с просьбой помочь в моем деле. В конечном счете я был освобожден благодаря ее стараниям и поднявшемуся на Западе шуму.

Но было слишком поздно, в 1966-м она умерла. Мне пришлось взять на себя ответственность за ее похороны, потому что семья ее третьего мужа, Пунина, не позаботилась бы об этом. Хотя они жили за ее счет. Поэтому я трое суток, со свидетельством о смерти в руках, пытался найти место на кладбище. Власти не давали разрешения похоронить ее там, куда люди могли получить свободный доступ. Наконец мне удалось получить разрешение, но даже когда шло отпевание, было еще не ясно, можно похоронить ее

на комаровском кладбище или нет. В конце концов окончательное разрешение все же дали. При виде большого количества водки местные власти пошли на уступки. А сейчас, насколько мне известно, ее могила превратилась в место настоящего паломничества. Между прочим, это не совсем русская территория, до 1940-го она принадлежала Финляндии. Мне говорили: «Послушай, это же не русская земля». Но потом я подумал: «Могла же она ходить по этой земле!»

— *Значит, Ахматова принадлежала к числу самых важных людей в вашей жизни?*

— Да, это так.

— *Как вы относитесь к произведениям двух других великих поэтов, которых вы упомянули, я имею в виду Пастернака и Цветаеву?*

— Несмотря на все то, что я говорил о Мандельштаме и Ахматовой, величайший русский поэт двадцатого века, как мне кажется, — это Цветаева. Не думаю, что английский читатель может на самом деле понять ее значение, и я даже не знаю, как можно определить ее поэзию. Можно, например, сказать, что Мандельштам в чем-то напоминает позднего Йейтса. Можно таким же образом подыскать какое-то сравнение и для Ахматовой. Была американская поэтесса, которая во многом напоминает Ахматову и в стихах, и даже внешностью. Я говорю о Луизе Богэн. В ее сборнике *The Blue Estuaries* можно найти сходство с «Подорожником» Ахматовой. Но в Ахматовой было и многое другое. Поздняя Ахматова необычайно интересна. Но для наглядности можно провести и такую параллель. В ее поэзии было также что-то от Фроста, особенно в «Северных элегиях». Как бы городской Фрост... Кстати, они, как вы знаете, встретились в том году, когда их кандидатуры были выдвинуты на Нобелевскую премию. Это была замечательная встреча! Я представил ее Фросту, дал ей множество его стихов; я старался убедить ее, что Фрост — гениальный поэт. Я дал ей книгу и спросил: «Анна Андреевна, что вы теперь думаете о Фросте?» А она сказала: «Ну что это за поэт? Он все время говорит о том, что он может продать или купить». Но она, конечно, прекрасно понимала, о чем шла речь. Еще они виделись, когда Фрост приезжал встретиться с Хрущевым. И Ахматова, и Фрост знали о том, что они оба стали кандидатами на Нобелевскую премию. Встре-

титься было условлено в Доме творчества писателей, в Комарове. Встреча не могла состояться у Ахматовой дома, в ее «будке», как она его называла. С советской точки зрения неприлично было привести высокого гостя и его эскорт в такое маленькое жилье. Я спросил ее, кого ей напоминает Фрост, и она ответила: «Это дедушка, превратившийся в бабушку!»

— *А для цветаевской поэзии вы не можете подыскать подобных сравнений?*

— Не могу. Ну разве что представить себе комбинацию из Харта Крейна и Гопкинса, тогда может получиться что-то похожее на Цветаеву. Гениальная черта Цветаевой — это выражение чувств, которое трудно найти в европейской или в английской поэзии. Это чувства библейского Иова, но ее самоотрицание еще сильнее. И через все это проходит поразительное лирическое тремоло, быстрое, внезапное. В своих стихах она мужественнее любого мужчины.

— *Может быть, этого нельзя сказать о Цветаевой, но меня поражает, насколько близки друг другу великие русские поэты, ближе, чем Йейтс Элиоту; и еще они все в чем-то близки Пушкину, мне кажется, что русское стихосложение не претерпело значительных изменений, или я не прав?*

— Я думаю, вы правы.

— *Эволюция, а не революция; вы до сих пор пользуетесь рифмами и т. д.?*

— Попытки революционных изменений были сделаны в 1918-м, 1920-м, но из этого ничего не вышло. В девятнадцатом веке в русской поэзии появилась пушкинская гармоническая школа, пушкинский круг поэтов. Эта школа разработала поэтический язык и сделала его доступным широкому читателю. К концу века поэтическая идиоматика начала опустошаться и окончательно потеряла свою ценность в эпоху символизма, потому что поэты писали ни о чем. Весьма возвышенные чувства, но смысла в этом не было никакого. Это была действительно инфляция: такие стихи писали все — офицеры, чиновники, преподаватели гимназии. Поэтому перед революцией поэтический язык обесценился и начался отход от символизма. Отсюда все эти футуристы, имажинисты, конструктивисты и тому подобное. Они пытались революционизировать форму, но заблуждения символизма заключались не в средствах, кото-

рыми они пользовались, а в самой сущности. В общем, русский футуризм оказался продолжением символизма. Техника была другая, но, по сути, они не привнесли ничего интересного и нового. Только акмеисты — группа, к которой принадлежали Мандельштам и Ахматова, — поняли, что дело не в средствах, не в четырехстопниках и пятистопниках, а в том, о чем поэт говорит, то есть говорит ли он о реальных вещах: является ли стул, о котором он пишет, действительно стулом, сделанным из дерева, или просто абстракцией.

Когда я начал писать, я показал свои стихи одному из тех поэтов, которые были на четыре-пять лет старше меня, и он сказал, что если я хочу писать, то количество прилагательных нужно свести до минимума, главное — существительные, чем больше, тем лучше. Иначе говоря, если вы положите на бумагу некую волшебную скатерть, которая убирает прилагательные, то бумага должна остаться черной после того, как вы эту скатерть поднимете. Это, может быть, главный урок, который я получил в своей жизни.

Акмеисты — хотя на самом деле был только один акмеист, потому что Мандельштам был в некотором смысле гиперсимволистом, — были очень конкретными и точными. Если, например, Ахматова о чем-то упоминает, то это всегда нечто реальное. Если вы рассказываете о ступенях дворца, она назовет вам количество ступеней. Дело не в какой-то странности, просто она никогда не лжет, никогда не преувеличивает. Еще она внесла некоторые изменения в традиционную метрику, опуская один или два слога и как бы задерживая ритм. Это более значимый шаг в сторону от символистской музыки, чем деструктивные попытки футуристов. Если структура разрушена, ей невозможно противостоять.

— *Считаете ли вы себя наследником акмеизма?*

— Не знаю. Это было бы с моей стороны слишком заносчиво.

— *Но вы чувствуете себя связанным теми же обязательствами? Обязательствами перед действительным?*

— Главное в поэзии акмеистов то, что они отдавали должное языку. И это правильно. В этом я полностью на их стороне.

— *Я думаю, пришло время поговорить о вас, о вашей поэзии. Насколько я знаю, вы родились в Ленинграде в 1940-м.*

— Совершенно верно.

— *Значит, вы были в Ленинграде во время блокады?*

— Да. Мой отец служил во флоте, а мать была переводчицей, работала с военнопленными.

— *Вашего отца не было тогда с вами?*

— Я видел его только один раз, в 1944-м.

— *У вас были братья или сестры?*

— Нет, я был единственным ребенком.

— *Судя по обстоятельствам, нельзя сказать, что ваше детство было особенно счастливым.*

— Русские не придают детству большого значения. Я, по крайней мере, не придаю. Обычное детство. Я не думаю, что детские впечатления играют важную роль в дальнейшем развитии.

— *Но ведь первые годы вашей жизни прошли в блокадном городе, во время войны!*

— Да, но я-то этого не осознавал; моя мать знала это. Было трудно, по крайней мере ей; но трудности не имели значения. Я могу сказать это о всем поколении. Я помню школьные годы, нам было по семь, десять, двенадцать лет. У многих — мне повезло — отец или мать погибли на войне. Бедность была невообразимая, жили в тесных помещениях. Сколько я себя помню, я всегда жил в одной комнате. Родители занимались любовью в той же комнате, где спали дети — сейчас я говорю не о себе, в нашей семье все было скромнее, — и детям приходилось просто отворачиваться к стенке и засыпать. Мы были голодны, у нас не было нормальной одежды и т. д. и т. д. И все-таки я не думаю, что это в чем-то нам повредило.

— *Но может быть, если бы ваша мать была с вами груба или била бы вас, это повлияло бы на вашу личность в большей степени, нежели немецкие артобстрелы?*

— Ну, отец наказывал меня! Мать тоже могла меня отшлепать, хотя она была более добра ко мне, чем отец. Я помню, как он расстегнул свой матросский ремень и выпорол меня, когда я натворил что-то ужасное, не помню уже что, а мать в это время кричала. Ну и что же! Я ведь не был против!

— *Но все-таки это была любящая семья?*

— Я думаю, да. Мать, видимо, любила меня. Или по крайней мере не испытывала ко мне неприязни. Я был единственным ребенком в семье — так что приходилось меня любить. Я плохо учился, и это очень раздражало отца, чего он никогда не скрывал. Родители столько ругали меня, что я получил настоящую закалку против такого рода воздействий. Все неприятности, которые причинило мне государство, не шли с этим ни в какое сравнение.

— *Ваши родители по-прежнему живут в Ленинграде?*

— Да. Я уже девять лет пытаюсь пригласить их в Америку. Наша ситуация полностью соответствует Хельсинкскому соглашению, ведь я — единственный их ребенок. Но вот буквально пару недель назад нам снова отказали. Власти считают, что этот визит не имеет смысла!

— *Вы хотели продолжать образование после школы?*

— Когда я был ребенком, я хотел много разных вещей. Во-первых, я хотел стать военным моряком или, скорее, летчиком. Но это отпадало сразу, потому что я по национальности еврей. Евреям не разрешали летать на самолете. Потом я решил пойти в училище для моряков-подводников. Мой отец служил во время войны на флоте, и поэтому я был влюблен в морскую форму. Но это тоже отпадало, по той же причине. Потом мне захотелось стать врачом. Когда мне было восемнадцать, я поступил в геологическую экспедицию. Геология привлекала меня — она давала возможность много путешествовать. Я объехал почти все земли Империи. Я видел самые разные ландшафты. Постепенно я начал писать.

— *Был ли какой-то момент, когда вы вдруг решили посвятить себя поэзии?*

— Нет, это произошло постепенно, без драм и травм. Я начал писать, когда мне было восемнадцать или девятнадцать. Некоторым это нравилось. Как ни странно, есть люди, которым до сих пор гораздо больше нравится то, что я писал тогда. В свое время эти стихи были чрезвычайно популярны. Где-то до 1963-го я писал автоматически, бессознательно. Но года в двадцать три или двадцать четыре я начал понимать, что происходит что-то серьезное. На самом деле мне помогла это понять Ахматова. Я показал ей «Элегию Джону Донну», она сказала нечто вроде «Вы не представляете себе, что вы написали», и я каким-то обра-

зом понял, что это не просто комплимент. Во-первых, ей было просто незачем льстить мне, и я почувствовал, что это нечто большее, чем просто стихи.

— *То есть вы уже тогда были знакомы с английской поэзией?*

— Нет, это стихотворение целиком основано на знаменитом эпиграфе к хемингуэевскому «По ком звонит колокол». У меня было какое-то представление о том, кто такой Джон Донн; я знал, что он был проповедником, поэтом и т. д. Но читал я его не много. Мне казалось, что я более-менее все это понимаю. Поэт в соборе Святого Павла, под куполом собора, в Англии — на острове, — все это давало мне чувство какой-то огромной расширяющейся сферы.

— *То есть все это просто возникло в вашем воображении?*

— Ну да.

— *Однако вы как-то сказали, что вам не нравятся книги о России, написанные людьми, которые там не бывали!*

— Сдаюсь!

— *Значит, вы познакомились с Ахматовой примерно в то же время?*

— Да, когда мне было двадцать два.

— *Я хотел бы спросить вас о ваших отношениях с государством. Когда умер Сталин, вам было тринадцать. Вы помните этот день?*

— Помню, и очень отчетливо. Всех евреев должны были выселить из Ленинграда. Из Ленинграда и из Москвы. Это было после дела врачей. Хотя процесс и не состоялся, но были все эти обвинения и ужасная антисемитская кампания в прессе. Помню, однажды я заметил, что родители как-то странно смотрят на меня, и я спросил их, в чем дело. Они ответили: «Да, знаешь, мы решили продать наше старое пианино». Надо сказать, что на нем никто никогда не играл. Я удивился, и они стали объяснять, что нам надо переезжать. Я спросил: куда? Они попытались объяснить, что происходит. Но через несколько дней по радио объявили новость, которая отменила наше путешествие: Сталин умер. Если бы процесс состоялся, врачи были бы признаны виновными. В газетах должны были опубликовать письмо, подписанное выдающимися людьми еврейской национальности, в котором они должны были признать, что евреи скомпрометировали себя и должны уехать, чтобы

искупить свою вину. Была уже выделена «автономная область» возле границы с Китаем. Этого не произошло только благодаря смерти Сталина.

— *Всех ли московских и ленинградских евреев должны были депортировать?*

— Насколько я помню, должны были выслать всех евреев из европейской части Советского Союза. Отец показал мне письмо, копию письма, которое должно было появиться в «Правде». Я просто не хочу называть имена людей, подписавших это письмо, потому что многие из них до сих пор пользуются чрезвычайным уважением на Западе.

— *Значит, вы и ваши родители не были опечалены смертью Сталина?*

— Мать все-таки плакала. Это можно понять, ведь никто не представлял себе всех последствий того, что должно было произойти. Кроме того, этот человек правил нами тридцать или сорок лет. Он стал как бы частью мироустройства, его существование представлялось таким же естественным, как смена времен года. Поэтому смерть его была совершенно неожиданным событием. Люди волновались, плакали! А когда я пришел домой, отец, напротив, как бы подмигнул мне. В школе было всеобщее собрание в спортивном зале, посвященное памяти Сталина; секретарь школьной парторганизации просто визжала, и от ее звериного воя дети тоже начали плакать. По радио трое суток играли похоронный марш.

— *Вас арестовали и отправили под суд в 1964 году?*

— Да, но до этого меня арестовывали еще два раза.

— *Какие вам были предъявлены обвинения? Вас обвинили в тунеядстве, не так ли?*

— Главным было обвинение в тунеядстве, но было еще девятнадцать пунктов. Мне больше всего понравилось обвинение в развращении молодежи путем распространения произведений таких запрещенных авторов, как Ахматова и Цветаева. Стенограмму процесса сделала одна замечательная женщина, ныне покойная. Она была депутатом Верховного Совета от писательской организации. Она была разгневана происходящим, чем-то мешала судьям, и в середине процесса ее удалили из зала. Охраны было больше, чем в Нюрнберге. Это было чем-то вроде показательного суда. Я сказал, что, если хотя бы одно из обвинений спра-

ведливо, я согласен понести наказание, если же нет, я должен быть немедленно освобожден. Прокурор требовал пять лет.

— *Но вы были в заключении два года?*

— Почти два с половиной. Я провел их в совхозе. Там было чудесно.

— *В вашем заключении были и положительные стороны?*

— Даже несколько. Особенно работа в совхозе, потому что это была нормальная человеческая деятельность. Я был предоставлен самому себе, хотя за мной, конечно, наблюдали, — все было очень по-простому. Если у меня и появилось ощущение природы, то это произошло именно тогда. Идешь по полю и понимаешь, как много людей так же идут по полям. Но меня поражало не это; ну, для меня... Я смотрел на краски пейзажа. В этом было что-то робертфростовское...

— *А в 1972-м вас выслали из Советского Союза. Как вы думаете, это был джентльменский поступок?*

— Они поступили очень благородно. Мне дали десять дней на сборы.

— *Это было для вас неожиданностью?*

— В общем, да. Когда мне об этом сообщили, я был несколько обескуражен. Но если говорят, что нужно уезжать, то нужно уезжать. Просто мне сказали, что если я не согласишусь уехать, то для меня начнутся трудные времена. Только против этого я бы не возражал: я знаю, что такое трудные времена. Но дело в том, что я был там лишним.

— *Вы принимали участие в политической деятельности или просто были самим собой?*

— Был просто самим собой, занимался своим делом, писал. Видите ли, существуют две разные вещи: нормативная лексика официоза и язык литературы; они противостоят друг другу. Стилист избегает банальности. А государство заявляет монопольное право на владение языком. Оно смотрит с подозрением на любого писателя, который не пользуется жаргоном «Правды».

— *Вы считаете себя свободным, находясь на Западе, в Америке?*

— Во многих отношениях, да. Хотя этот вопрос меня мало занимает. Единственное, что я могу сказать о своей жизни, — что я действую, как животное, как собака; меня

ведет нюх, инстинкт, я не пытаюсь рационализировать. Когда я приехал в Штаты, я сказал себе, что не следует обращать никакого внимания на смену обстановки. Я решил притвориться, что ничего особенного не произошло. И некоторое время я жил так, как будто ничего не произошло. Потом это стало реальностью.

— *Как вы думаете, это как-нибудь отразилась на вашей поэзии?*

— А как я могу узнать об этом?

— *Изменилось ли ваше отношение к русскому языку?*

— В повседневной жизни я мало говорю по-русски. Если что-то и произошло, то изменилось отношение к процессу письма; я стал более концентрированным. Я более сознательно отношусь к каждому написанному слову, что было бы невозможным, если бы я был дома. В этом есть свои преимущества. С другой стороны, это создает и трудности — становишься более рациональным. Но писательство само по себе — процесс довольно трудоемкий, и с каждым шагом писать все труднее и труднее. Непонятно, чем это объясняется: то ли влиянием чужого языка, то ли потому, что стареешь. Я предпочитаю второе объяснение.

— *Давайте поговорим о вашей книге «A Part of Speech» («Часть речи») и о проблеме перевода. По-моему, вам повезло с переводчиками, ваши стихи переводили хорошие поэты. У меня впечатление, что переводы почти так же хороши, как оригиналы. Книга воспринимается как американский сборник, хотя, глядя на вас, нисколько не сомневаешься в том, что вы русский. В предисловии вы говорите, что иногда исправляли перевод, делая его более точным, даже рискуя сделать его менее гладким. Но может ли перевод быть слишком гладким? Или сквозь него всегда проглядывает остов оригинала?*

— Переводчик стоит перед двумя опасностями. Первая — неточность. Нет ничего хуже неточности. Вторая опасность — это искушение придумать какие-то красоты, которых нет и которые не подразумеваются в оригинале. Может быть, это то, о чем вы спрашиваете. Я верю в плохие переводы — они позволяют читающему отдаться собственному воображению. Я понимаю, о чем вы говорите. Я делал все, что было в моих скромных силах, чтобы приблизить стихи к оригиналам. Первое и самое главное — в большинстве случаев я настаивал на сохранении исходного метра и схемы

рифм. В некоторых случаях я вынужден был пожертвовать рифмой просто потому, что у меня не было времени заниматься каждой строкой. Очень приятно иметь столько хороших помощников, но в этом есть и недостатки, потому что когда предлагаешь свои поправки, то попадаешь буквально под взрыв самолюбия. Я несколько раз попадал, и под очень сильный. С некоторыми людьми я чуть не поссорился из-за этого. В чем только меня не обвиняли, даже в плагиате. А я просто хотел использовать свое знание и чувство английского, чтобы сделать перевод вернее. Я могу совершенно точно сказать, что, за исключением «Колыбельной Трескового Мыса», ни одно стихотворение не приукрашено, ни коим образом. Если какие-то украшения и есть, то это — очевидные утраты. Но перевод — утрата по определению.

— *Мне показалось, что переводы настолько отшлифованы, что воспринимаются почти как оригинальные стихи.*

— Принимаю это за комплимент, несмотря на слово *polished* [отшлифованы].

— *Мне очень нравится первое стихотворение, «Семь лет спустя», переведенное Ричардом Вильбуром. Оно очень похоже на его собственные стихи. Трудно предположить, что оно написано русским автором.*

— Да, это очень хорошее стихотворение, я надеюсь, оно и по-русски ничего. Но мне кажется, оно несколько пострадало при переводе, особенно две последние строчки. Если оно звучит как вильбуровское, то мне только приятно. Если бы я родился поэтом в Америке, я стал бы скорее всего кем-нибудь типа Вильбура или Хекта. Мне нравится их стремление к ясности и сила предложения.

— *Одно из стихотворений, «Elegy for Robert Lowell», вы написали по-английски. Вы не намерены повторить этот опыт?*

— Нет. Я написал это стихотворение к похоронам Лоуэлла в Бостоне; я был подавлен, даже не подавлен — угнетен. Сначала я хотел написать стихотворение по-русски, но потом решил поднести тени такой подарок — английское стихотворение. Это была просто дань уважения... Нет, у меня нет желания продолжать писать английские стихи. Достаточно и того, что я пишу английские эссе. Я люблю этот язык. Может быть, слишком. Для удовлетворения самолюбия достаточно одних эссе.

— Значит, до сих пор вы остаетесь во многом русским поэтом?

— Во мне нет этого разделения. Я доволен своим жребием, тем, что в моей жизни есть два таких важных дела. Я уже не могу жить по-другому. Если бы я вернулся к прежнему, я сошел бы с ума. Видимо, теперь мне необходимо и то и другое. Я часто думаю: допустим, случится чудо, что-то изменится на вершинах власти, и мне разрешат вернуться. Я не смог бы жить даже как переводчик, мне было бы недостаточно просто переводить английские стихи на русский. Я хочу писать стихи по-русски и прозу по-английски. Это дает мне чувство полноты или, скорее, самодостаточности.

— Ну и наконец: какой важный вопрос я должен был задать вам, но не задал?

— Не знаю, не знаю, не знаю.

Перевод Игоря Парщикова

ЕСЛИ ХОЧЕШЬ ПОНЯТЬ ПОЭТА...

Белла Езерская

Журнал «Время и мы», № 63, 1981 год

Однажды вечером в 1981 году, на пике пульсирующей боли, когда весь мир сжался для меня до размеров коренного зуба, а все окружающее стало на удивление безразлично, незнакомый мужской голос, грассируя, сказал в трубку:

— Это говорит Иосиф Бродский. Дело в том, что я завтра... у меня вечер занят. Вы не возражаете, если мы перенесем нашу встречу, ну, скажем, на пятницу?

Сквозь ноющие зубы я ответила утвердительно. В голосе Бродского зазвучало неподдельное участие хронического зубного мученика. Следующие несколько минут нашей беседы были посвящены животрепещущей теме зубной боли и мерам борьбы с ней. Справедливости ради должна сказать, что дальше «толенола» познания моего собеседника в этой области не пошли, но зубная боль все же сделала свое благое дело.

Давно замечено, что страдания сближают людей. Даже в том исключительном случае, когда один из страдальцев — гений.

О том, что Бродский — гений, я впервые услышала от Владимира Максимова. Это было в студии Эрнста Неизвестного, куда Бродский забежал (именно «забежал», а не «зашел») на минутку повидаться со своим другом, только накануне прилетевшим из Парижа. Уютно утонув в мягких диванных подушках и любовно глядя ему вослед, Максимов проговорил своим тихим, угасающим голосом:

— Бродский — гений. Да-да, вот такой, каким вы его видели: в этом пиджачке, в этих брючках. Гений! — с каким-то даже вызовом повторил он и при этом соболезнующе развел руками, как бы говоря: ну что уж тут поделаешь...

Опыт общения с гениями у меня не так уж велик. Поэтому я несколько растерялась под вопрошающим взглядом поэта. Бродский охотно пришел мне на помощь и спросил, улыбаясь:

— Итак, что это будет?

— *Книга. Сборник интервью с русскими мастерами в эмиграции.*

— С кем?

— *Вас интересует, кто кроме вас будет включен в сборник?*

— [*Подумав.*] Да нет, не особенно. У меня никаких предубеждений нет.

— *Если бы не Игорь Ефимов, я никогда не обратилась бы к вам.*

— Почему?

— *О вас говорят как о человеке высокомерном и недоступном, особенно для нашего брата-эмигранта.*

— [*С досадой.*] Во всяком случае, телефон звонит, будто его только вчера изобрели. Я не знаю, сколько людей вижу ежедневно. Если это называется «недоступностью»...

— *...то что же тогда «доступность»?*

— Да. Я не знаюсь только с негодяями. С заведомыми негодяями. Но даже в этом случае я стараюсь собственными глазами убедиться, так это или нет. Правда, в последнее время я стал иногда отключать телефон, потому что просто стало невозможно работать. А вообще-то... терпимости у меня навалом.

— *В одном из интервью вы сказали, что вынуждены в эмиграции знаться с такими людьми, с которыми дома и разговаривать бы не стали.*

— Да. Половине из тех, с кем я общаюсь, выпадает роль улицы, двора.

— *То есть вы сами отводите им эту роль?*

— Это примерно то же самое.

— *Но качество общения, видимо, изменилось. Там вы нуждались в помощи, здесь люди ищут у вас помощи и поддержки. В большой концентрации это, видимо, утомительно?*

— Люди находятся в чрезвычайно стесненных и напряженных обстоятельствах. То, как они ведут себя, скорее характеризует обстоятельства, чем их.

— *У них хватка утопающих.*

— [*Усмехнувшись.*] Ну и я та еще соломинка...

— *Я бы сказала, что вы скорее бревно...*

— [*Развеселившись.*] Это вы очень хорошо сказали!

— *Я хотела сказать, что на бревне хоть можно продержаться некоторое время на плаву.*

— Нет, все правильно.

— *Скажите, Иосиф, как это произошло, что вы как поэт расцвели и получили всеобщее признание в том вакууме, которым, в общем-то, является эмиграция?*

— Начнем с начала. Я не думаю, что я особенно расцвел. Хотя, с другой стороны, не думаю, что и особенно увял. И вообще я не думаю, что эмиграция — это вакуум. Многое зависит от того, к чему человек приучен, на что он рассчитывает, чего хочет. Если его деятельность зависит от немедленного отклика прессы или аплодисментов публики, то здесь ему солоно приходится. Ничего этого не будет. Ни стадионов, ни концертных залов. Я лично никогда особенно не зависел, как мне кажется, от аудитории. Большой или малой. Поэтому для меня сокращение аудитории носило характер не столько качественный, сколько количественный. Потому что поэт — между прочим, поэт особенно — всегда имеет дело с очень ограниченным количеством читателей. И совершенно напрасно здесь некоторые собратья по перу задуряют людям голову тем, что, мол, там их на руках по городам и весям носили. В конце концов, это совершенно не важно, носили или не носили. Но если здесь это соображение начинает действовать на человека, то это совершенно губительно. Во всех нас есть элемент нарциссизма, больший или меньший. Его надо подавлять в себе, вместо того чтобы культивировать и засорять им и без того не очень гладкий процесс мышления. Эмиграция, знаете, начисто избавляет от нарциссизма. И в одном этом, на мой взгляд, уже ее достоинство. Жизнь в чуждой языковой среде, со всеми вытекающими последствиями, — это испытание. Генрих Бёлль как-то записал в дневнике, что чем дальше письменный стол художника будет стоять от отечества, тем лучше для художника. Это, конечно, несколько элегантное высказывание, ему хорошо, он может двигать свой стол куда захочет, но все же в этом что-то есть.

— *А мне кажется...*

— Что это «хорошая мина при плохой игре»?

— *Скорее, самозащита.*

— Не такая уж плохая самозащита, если она дает результаты. Это во-первых. А во-вторых... Ну хорошо, Бёлль так считал. Но посмотрите, восемьдесят процентов того, что сделано Цветаевой, создано за границей. Ну пусть не восемьдесят, но пятьдесят уж наверное. А уж тогда обстоятельства более напоминали то, что вы назвали «вакуумом». Не было таких средств коммуникации, газет, радио. Я хочу сказать, что, поскольку в вас живет язык, живет музыка этого языка, — это не улетучивается. Пока в вас есть ощущение, кто вы и что в вас самое существенное, — совершенно безразлично, где вы живете. Конечно, я колоссально завидую своим однокашникам, что они живут и сочиняют дома, где стены помогают и вообще все помогает. Но здесь гораздо интересней в некотором роде. И больше куражу требуется. Потому что надо заниматься своим делом в таких, в общем-то, неблагоприятных обстоятельствах.

— Когда я говорила о «вакууме», я имела в виду не только читательский, но и языковой.

— Для меня это не вакуум. Потому что — я возвращаюсь к тому, с чего мы начали: с моей «доступности» и «недоступности», — я каждый день общаюсь с таким количеством соотечественников, с каким не общался до эмиграции.

— Вы — русский поэт, пишущий сложные, философские стихи. Труднодоступные неподготовленному читателю. Я сейчас становлюсь на точку зрения массового читателя, которому и вообще не до стихов, а в эмиграции — подавно.

— Да, здесь больше пишущих, чем читающих.

— Вот именно. Так вот, в этой обстановке читательской инертности, с одной стороны, и ожесточенной борьбы за русскоязычного читателя — с другой, вы одерживаете одну блестящую победу за другой. Как вы сами это объясняете? Каков механизм вашего успеха?

— Никакого особенного механизма нет. Просто если это действительно, так сказать, успех, то все объясняется простым фактом, а именно тем, что мои сочинения — статьи, стихи — печатаются в англоязычной прессе довольно широко. И видимо, не кажутся (я сужу хотя бы по этому) непонятными. Многое значит хороший перевод. Мой учитель, поэт Давид Самойлов, говорил, что хороший перевод сохраняет семьдесят процентов подлинника. У меня хорошие переводчики, и я сам часто помогаю им. Конечно, в лю-

бом, даже самом совершенном, переводе вещь теряет. Ну что ж... Это все, что я могу сказать по этому поводу.

— *Есть вообще поэты, не поддающиеся переводу. Пушкин, например.*

— Последний перевод «Евгения Онегина» — Джонстона — отличный.

— *В рифму?*

— И еще в какую! Его можно в местной средней школе преподавать.

— *Интересно: признание вас как выдающегося русского поэта идет от англоязычного читателя и рикошетом — через прессу, радио, телевидение — доходит до русского читателя. Получается примерно такая картина: «Бродского по телевидению показывали, в программе «60 минут!» «Опять в «Нью-Йорк таймс» статья Бродского. Надо почитать, что же он там такое пишет».*

— Да, примерно. Но я не вижу в этом ничего плохого.

— *Это лишний раз подтверждает истину, что «нет пророка в своем отечестве». Говорят, вы очень не хотели уезжать?*

— Я не очень хотел уезжать. Дело в том, что у меня долгое время сохранялась иллюзия, что, несмотря на все, я все же представляю собою некую ценность... для государства, что ли. Что и м выгоднее будет меня оставить, сохранить, нежели выгнать. Глупо, конечно. Я себе дурил голову этими иллюзиями. Пока они у меня были, я не собирался уезжать. Но 10 мая 1972 года меня вызвали в ОВИР и сказали, что им известно, что у меня есть израильский вызов. И что мне лучше уехать, иначе у меня начнутся неприятные времена. Вот так и сказали. Через три дня, когда я зашел за документами, все было готово. Я подумал, что, если я не уеду теперь, все, что мне останется, — это тюрьма, психушка, ссылка. Но я уже через это прошел, все это уже не дало бы мне ничего нового в смысле опыта. Я и уехал.

— *Почему они избрали объектом травли именно вас, человека вполне аполитичного?*

— [*Всерьез рассердившись.*] Вы у них спросите! Откуда я знаю? Я о них и думать не хочу!

Я прошу у поэта прощения за этот вопрос... Тем не менее свой следующий вопрос я задаю, основываясь на странном свойстве человеческой памяти — забывать все плохое.

— Вас не мучает ностальгия? Ведь это мина замедленного действия, а вы здесь достаточно давно.

— Мне трудно ответить на этот вопрос. Потому что если я и испытываю что-то, то это чувство настолько похоже на все остальные чувства, что выделить его в самостоятельное ощущение я не могу. Разумеется, мне не хватает чрезвычайно многого, я с удовольствием бы увиделся с друзьями и зажил бы там своей прежней жизнью. Не знаю... Вы спрашиваете об этом чувстве как о чем-то специфическом, остром, превышающем все остальное?

— Нет. Я спрашиваю об этом как о фоне или, если хотите, обертоне вашей жизни.

— Я мог бы испытывать нечто похожее, если бы я занимался, не знаю... ну, чем-то совершенно отличным от того, чем занимался всю свою жизнь. Но поскольку я занимаюсь тем же самым и в условиях, как мне кажется, напоминающих те, в которых я занимался этим дома, то...

— Вы имеете в виду бытовые или творческие условия?

— Нет, именно бытовые: комната, письменный стол, книжки. Никакого разрыва нет. Абсолютно никакого. Как говорится, «продолжение следует». Всякая новая страна в конечном счете лишь продолжение пространства. Все зависит от того, как ведет себя человек в этом новом пространстве. Если он ведет себя качественно иным образом, он может вспоминать о своих былых делах, о своем былом интерьере с чувством потери. Для меня, повторяю, ощущение потери, в общем, снижено именно благодаря тому, что я занимаюсь тем же самым, чем занимался, сколько себя помню.

Мне повезло еще в том смысле, что англоязычная культура мне никогда не была чужда. Еще живя в России, я много читал англоязычных поэтов, много переводил, так что переход этот, в общем, для меня органичен. И позитивных ощущений у меня довольно много. Что касается негативных, то у меня, как у всякого человека, есть своя «квота негативных ощущений».

— Она у вас заполнена или нет?

— Более или менее заполнена.

— Изменилось ли ваше мироощущение с тех пор, как вы здесь?

— Конечно. Я стал старше на девять лет. И некоторые вещи меня уже не так волнуют, как тогда. Человек до-

живает до перемены интересов, как до седых волос, как до морщин.

— *Как изменились ваши интересы?*

— Ну, например, меня интересовали, особенно в те поры, личные взаимоотношения романтического, если хотите, характера. Сейчас превалируют интересы литературные, то есть мир идей. Поскольку здесь доступ к нему совершенно не ограничен. Ну и литература на английском языке, русская литература, литература вообще. Каждый живет, как умеет. Одни живут, чтоб им сытно пожрать было, другие, чтоб на старость капитал сколотить. Но есть незначительный процент людей, которые живут для того, чтоб читать и писать книги. Меня больше всего интересуют книжки. И что происходит с человеком во времени. Что время делает с ним. Как оно меняет его представления о ценностях. Как оно в конечном счете уподобляет человека себе.

— *А пространство?*

— Пространство человека себе не уподобляет.

— *А то, что произошло с нами, когда мы оказались по ту сторону океана, в другой стране, в другом, по сути, измерении?*

— Мы оказались в том же самом измерении. Думать иначе — значит дурить себе голову. У русского человека есть тенденция, мне она чрезвычайно знакома, сваливать свои беды...

— *На обстоятельства?*

— На обстоятельства. Прямо и косвенно. Чаще — прямо. Более идеальной обстановки, которая существует в Советском Союзе для человека бездеятельного, и представить себе невозможно. Что происходит с человеком здесь? Он начинает искать власть, начальников. Ему надо кому-то подчиниться, чтоб не нести ответственность за себя самого. Он не понимает, что дело не в обстоятельствах, не в начальниках, а в нем самом. Некоторых это совершенно сбивает с толку, пугает. Предъявить претензии себе труднее, чем кому бы то ни было: другому времени, месту, стране. Это, в общем, вполне понятное, но не слишком серьезное отношение.

— *А как вы лично вписались в американскую среду? Она вам созвучна?*

— Абсолютно созвучна. В той же самой степени, что и русская.

— *Вам не пришлось привыкать к образу мышления ваших американских друзей?*

— [*Смеясь.*] Нет, это им пришлось привыкать к моему образу мышления. Американцам действительно присущ более высокий уровень сдержанности и меньшая склонность к самопожертвованию, к раздиранию рубах на груди и посыпанию волос пеплом. Что кажется нам даже бессердечным, но по крайней мере избавляет нас от определенных разочарований, которые неизбежно возникают, когда тот самый человек, который рвал на себе рубашку и посыпал волосы пеплом, ничем не в состоянии тебе помочь. Поэтому лучше с порога знать, что ты ни на кого не можешь рассчитывать, кроме самого себя.

— *Это знание не обедняет ли ваших контактов?*

— Нет, не обедняет. Ибо я жду от людей того же объема добра и зла, на которое способен сам. Ни больше и не меньше.

— *Ваше отношение к Америке, к Нью-Йорку в частности?*

— Я не в состоянии объективизировать свое отношение к Нью-Йорку и к Америке. Но для того чтобы жить в иной стране, в чужой стране, если хотите, нужно любить либо ее культуру, либо архитектуру, либо конституцию, либо литературу, либо... я уж не знаю что.

— *А может быть, все вместе?*

— Может быть. Хотя я не думаю, что существуют такие ренессансные натуры, которые могут охватить своей любовью все. Я, например, с большим уважением и симпатией отношусь к американской литературе, и поэтому жизнь здесь для меня с самого начала представляет интерес. Как я отношусь к Нью-Йорку? Это замечательный город. И монструозный в то же время. Он чудовищен во многих своих проявлениях, но в его чудовищности есть то преимущество, что это тенденция, доведенная до абсолюта. А по крайним ситуациям мы как раз судим о том, что находится посредине. Как лаборатория познания жизни Нью-Йорк великолепен. Лучшего места себе придумать нельзя. Хотя, конечно, можно и обойтись без этого опыта на самом себе.

— *Во всяком случае, в этом многонациональном, разноязыком конгломерате вы можете оставаться самим собой. Здесь меньше ощущаешь свою инородность, чем в любом другом американском городе и, уж конечно, в любой многонациональной стране.*

— Я ощущаю свою инородность, в общем, более или менее постоянно. По отношению ко всему. Где бы то ни было. Это было дома, осталось и здесь. Видимо, это сугубо индивидуальное.

— *Может быть, это потому, что вы вне времени? Что ваше время впереди, скажем, в будущем столетии?*

— Я так не думаю. Может даже статься, что оно уже прошло.

— *Критики считают, что вы взорвали традиционный, классический русский стих, лишив его основного атрибута — строки как «единицы поэзии», и тем приблизили к прозе. Считаете ли вы это мнение правильным?*

— Ничего я русский стих не лишал и ничего в нем не взрывал. У каждого человека своя дикция, и у меня, видимо, тоже своя. Про приближение к прозе я ничего сказать не могу; единственно, к чему я более или менее всегда стремился, это к логичности — хотя бы чисто внешней — поэтической речи, к договариванию вещей до конца.

— *Считаете ли вы себя новатором?*

— Нет, не считаю. Новаторство и вообще категория вздорная. Рифмы у меня иногда хорошие попадаются, но считать их «новыми» бессмысленно, они взяты из языка, в котором всегда были.

— *Относитесь ли вы критически к своему творчеству?*

— К тому, что я делаю? В достаточной степени. Иначе я бы этим не занимался.

— *Вы получили недавно одну из самых престижных американских премий — премию Макартура. Вы стали теперь состоятельным человеком. Намечаются ли у вас изменения в связи с изменением вашего материального статуса?*

— Нет, я думаю, никаких. Я как жил, так и живу, так и собираюсь жить. Менять я особенно ничего не стану. [*Помолчав, неохотно.*] ...Ну, может, дом себе куплю со временем. Это максимальная перемена обстоятельств.

Мы вдвоем покидаем квартиру поэта через внутренний дворик-патио и выходим на умытую дождем Гринвич-Вилидж. Этот очаровательный, закрытый со всех сторон и осененный могучим тополем дворик, видимо, является предметом особой гордости хозяина. И вообще я заметила, что Бродский любит свое «жилище анахорета», оборудованное с

максимальным удобством для работы и таковым же пренебрежением к требованиям моды и «хорошего тона». Тускло-золотые корешки Брокгауза и Эфрона втиснуты в обнаженный кирпич стены; громадный старинный письменный стол завален бумагами. Традиционная зеленая лампа. Книги, рукописи, фотографии. Несколько крохотных, как колибри, пишущих машинок — русских и английских.

Попасть в эту обитель не просто. Нужно подняться по наружной лестнице старинного особняка, а потом спуститься вниз по узкой внутренней лестнице. Почему-то спуск занимает больше времени, чем подъем, так что создается впечатление, что жилье поэта находится в глубоком подвале, хотя это всего лишь первый этаж.

Мы едем по притихшей и сравнительно безлюдной после дождя Гринвич-Виллидж. Поэт подбрасывает меня к остановке сабвея. Управляется он со своей машиной легко, лихо держа на руле одну руку и напрочь откинув мои замшелые представления о традиционной рассеянности поэтов. Речь снова заходит о Нью-Йорке. Я признаюсь, что при всей моей любви к этому городу, в нем иногда бывает страшно.

— Монструозный город, — повторяет Бродский полюбившееся ему словечко. И добавляет с мефистофельской улыбкой: — А жить вообще — страшно. Вы заметили, чем все это кончается?

ДВУЯЗЫЧИЕ — ЭТО НОРМА

Виллем Г. Вестстайн
Газета «Vrij Nederland», 11 сентября 1982 года

— Вы уже десять лет живете на Западе. За это время вы стали всемирно известным поэтом, пишущим как по-английски, так и по-русски. Относите ли вы себя к русским поэтам? Или, как, например, Набоков когда-то, находитесь на пути становления как американский поэт?

— Нет, конечно. Язык, на котором пишет поэт или писатель, определяет его как поэта или писателя. Почти все, за исключением эссе и критики, которые я пишу прямо по-английски, я пишу по-русски. Несколько своих стихотворений я перевел на английский. Ну а поскольку мы заговорили о Набокове, скажут, что и некоторые из его стихов я перевел на английский. Что еще не означает, что я стал английским или американским писателем.

— Это разделение: поэзию — по-русски, эссе и критику — по-английски — сохранится и в дальнейшем?

— Видите, вон там стоят две печатные машинки: одна с латинским шрифтом, а другая — с русским. Я их повсюду беру с собой. Это двуязычие неизбежно. В этом нет ничего из ряда вон выходящего. Это нормально. Вам, как голландцу, это хорошо известно. Двуязычие не надо рассматривать как негативное явление. Это, скорее, норма. В добрые старые времена в России всегда было так. Два языка как бы играют друг с другом. Между ними происходит интерференция, традиции сталкиваются друг с другом, а я это использую, эксплуатирую. Стихи я буду продолжать писать по-русски, я в этом не сомневаюсь. Что же касается эссе, то это такой жанр, который не очень часто используется в русской литературе. Язык восстает, сопротивляется — он не подходит для этого. А английский — подходит. Я рад, что могу пользоваться этим чудесным средством.

— От русской языковой среды вы отрезаны. Это не затрудняет написание стихов?

— До сих пор мне это удавалось. Как дальше будет, сказать не могу. Нельзя сравнивать то, что есть, с тем, что могло бы быть. Теперь я живу здесь. Скорее всего, я Россию никогда больше не увижу. Если бы я остался в России, мне было бы, вероятно, легче писать стихи. Но надо считаться с сегодняшним положением вещей. Очень может быть, что, если бы я не уехал, я бы чаще писал стихи. Но, с другой стороны, писать стихи очень трудно, и с годами не становится легче. Когда на твоем пути встречается все больше и больше проблем, тогда не знаешь, чему это приписать: то ли старости, то ли сочинению стихов, то ли тому, что живешь в другом окружении, или чему-то еще. Я склонен приписывать это старости. Такое объяснение кажется мне наиболее приемлемым. Ну а говорить по-русски я могу каждый день. Если я этого не делаю, то и в этом есть свои преимущества: становишься рациональнее; более тщательно, чем при работе с естественным контекстом, исследуешь слова. Спонтанность не лучший и, уж конечно, не единственный аспект поэтического процесса.

— *Вы не верите во вдохновение?*

— Ах, вся эта ерунда насчет вдохновения, спонтанности, эмоций. Когда сочиняешь стихи, занят тем, что пишешь. Это труд, и труд тяжелый. Написание стихов — дело серьезное. Это абсолютно рациональный процесс. А владение двумя языками, жизнь вне пределов родины — все это иногда имеет и положительное влияние на творчество.

— *Вы согласны с утверждением, что за последние десять—пятнадцать лет столько писателей и художников добровольно или по принуждению уехали из Советского Союза, что настоящая русская культура развивается скорее на Западе, за пределами России, чем в самой России?*

— О культуре нельзя говорить, покуда она еще только развивается. Культура становится культурой только тогда, когда она уже мертва. Нет, я не верю в то, что самое важное происходит сейчас на Западе. Да, многие писатели и художники уехали из Советского Союза, но сказать, что именно они являются самыми значимыми, представляют самые важные явления сегодняшней литературы и искусства, я не могу. В принципе, я не верю в разделение русского искусства. Русская культура всегда была частью европейской. Вспомним хотя бы «Русские сезоны» в Париже,

Дягилева, Бакста, Стравинского. Да и в прошлом веке многие русские художественные явления зарождались за границей. Тургенев прожил полжизни во Франции, Достоевский написал часть своих работ за пределами России, Гоголь жил более десяти лет в Италии, где он написал «Мертвые души». Герцен, поэт Тютчев. Примерам нет числа. Современная политическая ситуация только акцентирует то, что раньше было нормой.

— *Существует, конечно, разница: в прошлом веке люди могли свободно въезжать в страну и выезжать из нее. Теперь это невозможно — эмигрируют навечно.*

— Конечно, мы живем в двадцатом веке, жизнь стала труднее и жестче. Но давайте на минуту вернемся к русской современной литературе. Мне не очень по душе сегодняшнее поколение писателей-прозаиков, ни в России, ни за ее пределами. Зиновьев просто сумасшедший, Солженицын как человек вызывает во мне огромное уважение, но как стилист он меня не восхищает. Что касается изобразительного искусства, то я не в курсе тех изменений, которые в нем происходят. Меня это не особенно интересует. Что касается поэзии... В России есть пара первоклассных поэтов... [*Только после моих неоднократных настойчивых просьб Бродский соглашается назвать имена Евгения Рейна и Юрия Кублановского.*] Надеюсь, что у них не будет из-за меня неприятностей; эх, хуже, чем теперь им все равно уже не станет. Первый немного старше, а второй немного моложе меня. Они смогли только урывками кое-что напечатать в неофициальной прессе, но оба они являются выдающимися поэтами.

Даже если согласиться с тем, что самое важное в литературе и искусстве России зарождается за ее пределами, то все равно это еще не окончательная расстановка сил. Сегодня не последний день русской культуры. Россия — необыкновенно плодовитая страна с огромным потенциальным зарядом. Что бы ни случилось, в ней всегда будет зарождаться что-то новое и кто-то новый, хотя бы только из-за русского языка. Русский — такой язык, что невозможно прекратить существование литературы на нем, прекратить процесс письма. Литература продолжается вне зависимости от того, что делают люди.

— *У вас оптимистический взгляд на вещи.*

— Не оптимистический. Это просто вопрос биологический.

— *Вы родились в Ленинграде в 1940 году. Что для вас значат этот город и этот год?*

— О годе скажу коротко: это красивое круглое число, что дает мне возможность, хоть я и плохо считаю, вычислить мой возраст. [*Смеется.*] Ну а что касается города, то о нем я могу без конца говорить. Я думаю, что этот город сыграл в русской литературе, особенно в нашем веке, такую же роль, как и Александрия в эпоху эллинов. Ленинград формирует твою жизнь, твое сознание в той степени, в какой визуальные аспекты жизни могут иметь на нас влияние. А этот город умеет это делать как никакой другой. Он содержит в себе всю историю цивилизации. Римские, греческие, египетские колоннады, китайские пагоды — здесь можно найти все. Это огромный культурный конгломерат, но без безвкусицы, без мешанины. Удивительное чувство пропорции, классические фасады дышат покоем. И все это влияет на тебя, заставляет и тебя стремиться к порядку в жизни, хотя ты и сознаешь, что обречен. Такое благородное отношение к хаосу, выливающееся либо в стоицизм, либо в снобизм. И то и другое, конечно, формы отчаяния. [*Смеется.*]

— *Нью-Йорк стал восприемником Ленинграда?*

— Нет, здесь начинается совсем другая история. Нью-Йорк и вправду ужасающий город. Величие его в том, что все человеческие тенденции находят здесь свое логическое завершение. Если это жестокость — то ужасающая; если сентиментальность — то невероятная; что ни дом — то небоскреб; если это трагедия, то это Гарлем. Я люблю Нью-Йорк, потому что он не лицемерен. Все, что люди там делают, они делают искренно.

— *Меня особо занимает один факт вашей биографии. Когда вам было пятнадцать лет, вы бросили школу, потом перепробовали различные профессии. Настоящего среднего образования, не говоря уже о высшем, вы не получили. Однако когда читаешь ваши стихи, поражают многочисленные отсылки к античной классике, еврейской и христианской религиям, к Данте, поэтам русского классицизма, Элиоту, короче говоря, вы реферируете ко всей западноевропейской культуре. Вы прекрасно знаете английский и польский языки, стали профессором университета. Как это все сочетается?*

— Ну, не надо преувеличивать насчет культурных референций. Это достояние каждого образованного или полуобразованного человека. Когда поэт реферирует к чему-нибудь, то надо, чтобы то, о чем он говорит, было общеизвестным, иначе его поэзия может стать поэзией для посвященных. На худой конец, надо хоть иметь возможность объяснить, о чем идет речь. Уже только поэтому я никогда не стал бы кичиться специальным образованием или какими-то особенными знаниями, обладай я ими. Я довольно много читал. Несколько раз в жизни мне предоставляли возможность долгое время читать и учиться. Никаких других занятий у меня просто не было. Чтение и разговоры с друзьями — вот мое образование.

— *Как видно, вполне достаточное для того, чтобы работать в университете в Соединенных Штатах.*

— Как ни странно, да. Когда я впервые приехал в США, меня очень долго мучило то, что мне предложили работу в Мичиганском университете. Господи, думал я, я ведь обманщик. Но в относительно короткий срок я пришел к выводу, что... Тут надо сказать, что вывод этот был сделан человеком, который всегда испытывает чувство тяжелой вины, так что вывод этот был сделан не потому, что я хотел себя в чем-то убедить, я всегда сомневаюсь в том, что для меня положительно. Итак, я пришел к выводу, что я знаю столько же или даже больше, чем девяносто девять процентов моих коллег. Довольно скоро, в течение приблизительно двух-трех лет, я перестал себя скованно чувствовать в роли преподавателя. Теперь я преподаю в Нью-Йорке литературу, текстовой анализ, иногда русскую, но чаще всего английскую поэзию.

— *В ваших работах постоянно появляются западноевропейские темы и мотивы. Что же касается русской литературы, то вы продолжаете традиции акмеистов — Ахматовой и Мандельштама. А как вы сами считаете: вы продолжаете традицию или нет?*

— Честно говоря, даже не знаю точно. Я не решаюсь связать свое имя с акмеистами, потому что боюсь подпортить их репутацию. [*Смеется.*] Но все-таки какая-то связь существует. Мне скорее ближе Мандельштам, чем Ахматова. Но, конечно, невозможно сказать, повлиял ли на тебя тот или иной поэт. На нас влияет все, что мы читаем, не

только стихи, но, например, и газеты, язык журналистов. Трудно сказать. О себе и всегда думал, что я запоздалый поэт классицизма. В духе Кантемира, Державина. Это будет вернее, чем последователь акмеизма.

Что-то вроде метастаз на классицизме. С другой стороны, поэзия акмеистов тоже метастазы на классицизме. Все же я думаю, что я занят чем-то совсем другим. Меня интересует только одно — мне трудно таким образом говорить о себе, — мне интересно только, что время делает с человеком, как оно его уменьшает, изменяет, для какой цели использует человека. И это не является спецификой акмеизма или каких-нибудь других «измов». В этом смысле я сам по себе. Я к себе отношусь как к люмпену. Я не могу похвастаться высоким происхождением. Я культурный люмпен, цивилизованный люмпен. [*Смеется.*] Больше всего сходства я чувствую с Цветаевой. Хотя метрические системы у нас разные. А ведь это как раз то, что больше всего на нас влияет: метр, просодия, а не идеи и темы. И все же она оказала на меня большее духовное влияние, чем кто-либо другой. Самый пронзительный из всех известных мне голосов.

— А работы английских поэтов Элиота, Одена? Ваши работы мне часто напоминают о последнем.

— Самый лучший из комплиментов, какой мне можно сделать. Да-да, Оден, особенно его техника. Один раз я даже слизал у него построение стиха. Он и Цветаева — важнее всего для меня. А только потом Мандельштам, английские метафизические поэты, поэты русского классицизма.

— А современная американская поэзия?

— Средний уровень необыкновенно высок. Я чувствую родство с Дереком Уолкоттом, он выходец из Тринидада, некоренной американец, так же как и Найпол — лучший современный писатель-прозаик, пишущий по-английски. Назову еще Энтони Хекта, Ричарда Уилбура, Марка Стрэнда. Все эти люди мне нравятся, к тому же они пишут хорошие стихи, к тому же они перевели несколько моих стихотворений.

— При чтении ваших стихов создается впечатление, что вас не очень интересуют главные международные проблемы: голод, нищета стран «третьего мира», война, загрязнение окружающей среды, атомная бомба. Неравнодушным, это ка-

сается и политики, вас не назовешь. Верное впечатление сложилось?

— Нет, не совсем. В некотором отношении даже совсем неверное. Некоторые проблемы, как, например, бомба, меня совсем не интересуют. А другие — да. Поэзия моя никогда не связана напрямую с политикой, это скорее способ что-то сказать. Все-таки меня не просто так несколько раз арестовывали и, в конце концов, выгнали из страны. Им не нравилось то, как я выражаю свои мысли. Им это было абсолютно чуждо. Но я действительно скорее интересуюсь причинами, чем следствием. Меня более интересует зло как таковое, вульгарность как таковая, чем конкретные их проявления в данный момент.

— *Вы тоже иногда занимаете жесткую позицию протеста, чтобы поднять свой голос в защиту других, как, например, совсем недавно в Нью-Йорке во время демонстрации солидарности с польским народом.*

— Да, это была демонстрация тех, кого можно назвать левыми интеллектуалами. Эти люди всегда находили в социалистической системе, в том виде, как она развилась в странах Восточной Европы, что-то импонировавшее им. Но теперь наконец-то им приходится констатировать, что в этих странах происходят очень странные вещи. Как дела там на самом деле обстоят, они до сих пор не понимают, а может быть, и не хотят понимать. Сюзан Зонтаг произнесла там отличную речь, в которой она провела параллель между коммунизмом и фашизмом. Раньше она тоже была «левой», бог знает что под этим термином кроется, но она понимает, что «левый» и советский коммунизм ничего общего между собой больше не имеют. Другие еще к пониманию этого не пришли и стали нападать на нее. Она и я были против всех, что касается польского вопроса. Я не поклонник Рейгана, но его политика в отношении Польши — единственно верная. Америка сделала в этом плане гораздо больше, чем любая другая страна.

То, что происходит в Польше, меня очень волнует. И таких вещей много. Одна из лучших моих вещей, «Стихи о зимней кампании 1980-го года», написана по поводу вторжения в Афганистан. Вторжение меня тоже очень взволновало. Я тогда был в Нью-Йорке, а по телевизору показывали, как русские входят в Афганистан. Танковые войска

против пастухов. Танки катились по возвышенностям, на которых люди никогда еще не видели машину, даже швейную. Ужас, антропологическое насилие. Я ночами не мог спать.

— *А Сальвадор, Аргентина, Южная Африка?*

— Это все же другое. Там люди имеют хоть минимальную, но свободу. Если бы туда добрался коммунизм, то и с такой свободой там было бы покончено. Когда я говорю о свободе, то не имею в виду известные всем свободу собраний, организаций, печати и так далее, я имею в виду экзистенциальную свободу. Величайшее преступление коммунизма в том, что он разрушает экзистенциальную свободу граждан. Людей умышленно ограничивают, обирают, притесняют. Посмотрите вокруг: там меньше смеются, чем здесь, люди там менее счастливы, чем здесь. Там тебя ничего не ждет, никаких перспектив, жизнь без будущего. Самое страшное, что делает коммунизм с человеком, — оболванивание, и это на всю жизнь. Поэтому несправедливость во имя коммунизма задевает меня больше, чем несправедливость на Западе. Коммунизм означает безысходность, это источник зла, он излучает зло. На Западе же всегда есть надежда на улучшение.

— *Безысходность и надежда. Кажется, на этом двухчастном противопоставлении покоится ваша поэтическая позиция. Я имею в виду следующее: ваши работы сильно проникнуты мыслью об абсурдности существования, при этом единственным средством к спасению, единственной защитой является создание поэзии.*

— Да, это правда. Единственное, во что я действительно верю, что дает мне опору в жизни, — язык. Если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя, кого-то, кто безраздельно правит, это был бы русский язык. Во всяком случае, русский язык был бы его важной частью.

— *Ваш экзистенциалистический взгляд на мир имеет какое-то отношение к французским экзистенциалистам?*

— Совершенно нет. Они здесь не играют никакой роли. Все очень просто: я принадлежу к тому поколению в России или нет, скорее не к поколению, это слово слишком громко звучит, я отношусь к тем нескольким людям моего поколения, которые идею индивидуализма восприняли буквально. Совершенно буквально. Только в возрасте два-

дцати шести—двадцати семи лет я впервые прочитал работы русского философа Льва Шестова, у которого я обнаружил многое из собственных моих идей. Эта идея буквально воспринятого индивидуализма помогла многим из нас стать американцами. Мы уже были американцами еще до того, как сделали первый шаг по американской земле. Есть все-таки какая-то высшая справедливость в том, что я живу в Америке.

— *Значит, вы страдаете от эмиграции меньше, чем многие другие поэты и писатели?*

— Несомненно.

— *Как, например, Солженицын?*

— Если, конечно, он вообще страдает. [*Смеется.*] Да я его никогда не встречал, я про него не знаю.

— *До сих пор вы опубликовали всего несколько сборников, хотя написали за это время немало. Вы не очень-то заинтересованы в публикации собственных работ?*

— Нет, мне не очень интересно публиковать собственные работы. Несколько лет назад, когда я жил еще в России, мне это по понятным причинам было небезразлично. Позднее эта жажда публикаций прошла. Все, что из моих работ напечатано, всегда напечатано другими. Опубликование поэтического сборника всегда немного болезненный процесс. Сам процесс написания, суть его, интересует меня больше всего. Чудовищная мысль о том, что ты не имеешь права на существование, заставляет тебя бороться с ней, поэтому необходимо писать, писать каждый день. И ты пытаешься делать это как можно лучше. У тебя, что касается тебя самого, есть только две вещи: твоя жизнь и твоя поэзия. Из этих двух приходится выбирать. Что-то одно ты делаешь серьезно, а в другом ты только делаешь вид, что работаешь серьезно. Нельзя с успехом выступать одновременно в двух шоу. В одном из них приходится халтурить. Я предпочитаю халтурить в жизни.

БЕГСТВО ОТ ПРЕДСКАЗУЕМОСТИ

Хелен Бенедикт

Журнал «Antioch Review», № 1, зима 1985 года

И когда бы меня схватили в итоге за шпионаж,
подрывную активность, бродяжничество, менаж —
а-труа, и толпа бы, беснуясь вокруг, кричала,
тыча в меня натруженными указательными: «Не наш!»

я бы втайне был счастлив, шепча про себя: «Смотри,
это твой шанс узнать, как выглядит изнутри
то, на что ты так долго глядел снаружи;
запоминай же подробности, восклицая «Vive la Patrie!».

Казалось, Иосиф Бродский чувствует себя не на месте. Беспокойно ерзая и зевая, он сидел на сцене городского совета Нью-Йорка среди других уважаемых писателей и деятелей, участвовавших в акции протеста против введения военного положения в Польше. Организаторы — «Рабочие и художники Америки за «Солидарность» пригласили его, потому что он изгнанный русский поэт, занимающий самое высокое положение и громогласно проявляющий свои антисоветские взгляды. Однако, если они ожидали, что он встанет рядом с ними как такой же «левый», они ошиблись.

На сцене вместе с ним были Сьюзен Зонтаг, И.Л.Доктороу, Курт Воннегут, Ален Гинзберг, Пол Робсон-младший, Пит Сигер и другие, но Бродский сидел особняком, мрачно глядя в пол. Его лицо, розовое, круглое и гладкое, блестело под лампами, редеющие волосы янтарного цвета были влажными от пота, а мятый коричневый костюм и голубая рубашка обтягивали выпирающий живот. На нем был маленький, довольно смешной, галстук-бабочка, он много курил и хмурился.

Три часа собравшихся либералов и «левых» угощали историями: неотзывчивое отношение Рейгана к забастовке авиадиспетчеров, Сальвадор, Никарагуа, Иран — все так или иначе связывали с военным положением в Польше. Зонтаг в своей речи процитировала Бродского («Банки, а не танки предали Польшу»), а затем сделала собственное знаменитое заявление: «Коммунизм — это фашизм с человеческим лицом», — и фраза несколько недель разносилась над страной. Когда она под свист и аплодисменты покинула сцену, к микрофону подбежал Пит Сигер. «Да здравствует полемика!» — крикнул он. Бродский хлопнул в ладоши.

Когда наконец пришла очередь Бродского говорить, он, поднявшись на возвышение, казался маленьким, мятым и раздраженным. Он долго мычал и откашливался, и публика напряглась, а потом заговорил быстрыми сердитыми вспышками: «Вы, либералы, ищете повода оказать давление на Вашингтон. Напишите своему конгрессмену и потребуйте, чтобы мы вывели американские войска из Западной Германии. Это отрезвит немцев и заставит их вкладывать деньги не в Восточную Европу, а во что-нибудь другое. Это намного эффективнее, чем организовывать профсоюзы здесь». Публика напряженно зашевелилась, кто-то зашикал, но Бродского было не остановить. Он все больше сердился.

«Проводить параллель между РАТСО и польскими рабочими — это не только совершенная непристойность, — сказал он, отвечая на предыдущее выступление, — такая параллель отвлекает внимание людей от реальных проблем и ставит Польшу в дурацкое положение, в котором она уже оказалась. Вам, либералам, следует попытаться решить одну проблему, а не рассеивать свою энергию по всему миру!»

Аудитория взорвалась неодобрительными выкриками. Какой-то разгневанный мужчина вскочил на ноги и закричал: «Вы циничный негодяй!»

Бродский привык к разгневанным людям. На родине, в Советском Союзе, власти ставила в тупик его противоречивость: еврей, равнодушный к иудаизму, критик коммунизма, называвший себя «нейтрал», автор стихов, которые были напряженно-личными и в то же время беспокойно-политическими. Советским властям, не сумевшим доказать, что он активный диссидент, пришлось прибег-

нуть к обвинениям в «декадентстве», «развращении молодежи» и «порнографии», чтобы посадить Бродского в тюрьму и в конце концов удалить его из страны. Сегодня, просто из-за того, что его радушно приняли в Америке, осыпали премиями и назвали в сорок три года лучшим из живущих русских поэтов, он не перестал быть возмутителем спокойствия.

Две недели спустя после митинга я пришла встретиться с Бродским в его тихой квартире на первом этаже в Гринвич-Виллидж. Мне пришлось отлавливать его по почте, потому что он преподает в Мичигане и все время в дороге, но он быстро ответил открыткой с рисунком, многозначительно названным «Поцелуй Музы».

«Я не имею против интервью ничего, кроме обычного набора оговорок, какие есть у каждого писателя, когда дело касается болтовни вместо писания, — было написано торопливым неровным почерком. — И все же я думаю, что смогу это преодолеть».

Бродский поздоровался с холодной вежливостью и провел меня в свою темную гостиную. На нем была красная клетчатая рубашка и черный жилет, и он казался выше ростом и моложе, чем на сцене.

— У меня есть только растворимый кофе и кампари. Так что кофе, я полагаю? — сказал он с сильным русским акцентом: гортанными согласными и певучими гласными.

— У вас нет возражений против магнитофона? — спросила я.

— У меня никаких возражений нет.

Он произнес это, пожав плечами и с таким безразличием, как будто все, кроме самых ужасных пыток, вызывает у него только зевоту.

Я сказала, что была на митинге и слышала неодобрительные возгласы публики.

— Крики меня не очень волнуют, — ответил он, — но мне жаль, что я не мог говорить дальше. Эти парни заслужили, чтобы их высекли гораздо сильнее. — По-видимому, забыв о кофе, он садится в кресло напротив меня. — Мышление американских либералов на удивление провинциально. В 1982 году слушать все эти бредни, весь этот жаргон социалистов, коммунистов, сочувствующих — какая-то непристойность. Это довольно глупо, но меня все еще волнует,

что люди думают, и мне просто не нравится, когда ими манипулируют умы, которые я считаю слабее своего.

Усмехнувшись, он похлопал себя по карманам в поисках сигарет, ни в малейшей степени не проявляя желания сгладить это высокомерное заявление. «Где у меня...» Он поднял с кофейного столика мой блокнот, обнаружил свою пачку «Кента» и взглянул на меня с притворным осуждением. Четыре года назад Бродский перенес операцию на сердце (шунтирование), и считается, что ему нельзя курить. Он достает сигарету, ударяет по фильтру, зубами вытаскивает его из оболочки и выбрасывает в камин.

В нашей стране восхождение Бродского к славе было удивительно быстрым. Он приехал сюда одиннадцать лет назад, ошеломленный эмигрант, владеющий английским лишь в первом приближении. (Он учился в России, старательно переводя со словарем первые и последние строфы английских стихов, затем писал остальное так, как, по его мнению, им поэтически следовало звучать.) С тех пор он стал тем, что в «New York Times» назвали «неотъемлемой частью нашего литературного пейзажа». Сегодня его стихи печатают все престижные журналы, переведены две книги его стихов — «Избранные стихи» и «Часть речи», — которые заставили рецензентов расточать похвалы. У него нет недостатка в предложениях преподавать. Но живет он скромно. Поэты не бывают богатыми. В его простой небольшой двухкомнатной квартире холодно, на грубом деревянном полу нет ковров, камин не действует, и единственное украшение — открытки, плакаты и книги. Великолепен только письменный стол, заваленный фотографиями, — огромное антикварное произведение с завитушками и ящичками. Рядом с ним на полу громадная красно-белая жестянка кока-колы, которая служит корзинкой для мусора.

Бродский выходит в крошечную кухню — на самом деле это только плита в передней, — чтобы приготовить кофе. Я спросила, что он думает о заявлении Зонтаг, приравнявшей коммунизм к фашизму.

— Я согласен с Сьюзен, — сказал он, неся кружки к столу. — Думаю, она просто приоткрыла ящик. Для меня разница между коммунизмом и фашизмом в том, что последний проиграл войну.

— Что вы хотите сказать?

— Я думал, что это самоочевидно. — Он поставил кофе. — Давайте объясню. Все мы выросли в определенной мифологической структуре, то есть привыкли рассматривать любую борьбу как битву между добром и злом, демоном и ангелом. Последняя война просто была борьбой двух демонов. В этом сражении фашизм и коммунизм были равными партнерами, в каком-то смысле братьями. Это было сражение между двумя демонами, и один демон проиграл. Для Восточной Европы, откуда я родом, в каком-то смысле понимание того, что между коммунизмом и фашизмом нет разницы, очень старая мысль. Еще школьниками мы столкнулись с их структурным сходством: одно и то же авторитарное устройство, система, цель которой — подчинить себе личность.

— Но почему вас так раздражают американские либералы? — спросила я.

— Потому что это известно сорок лет. Раздражает, когда видишь, как на Западе до сих пор спорят о том, что одно лучше другого.

Я спросила, почему он предложил Америке пригрозить выводом войск из Западной Германии.

— Не только из Западной Германии, но и из других европейских стран. Потому что это заставило бы западноевропейских банкиров по крайней мере дважды подумать, прежде чем дальше давать кредиты Восточному блоку. Может быть, вместо этого они бы больше вкладывали у себя! Кстати, я думаю, что соглашение о газопроводе, которое с такой энергией защищают немцы и французы, можно считать пристойным вариантом «окончательного решения»: европейцы намерены получать газ от советских. Не вижу причины, почему бы советским не пустить по этим трубам отраву! — Он рассмеялся.

Конечно, отвращение Бродского к коммунизму — это следствие личного опыта, и с тех пор, как он здесь, он активно противостоит ему. Он часто подписывает петиции против преследований художников, через какие сам прошел, по возможности он помогает русским, недавно бежавшим на Запад. Например, когда убежал балетный танцовщик Александр Годунов, Бродский был его переводчиком, вел за него переговоры и возил его по Нью-Йорку.

Самого Бродского начали преследовать, когда ему было немногим больше двадцати лет. Советские власти никогда официально не признавали его поэзию, может быть, из-за ее мрачной, неуловимо критической интонации (о которой Бродский говорит, что это было не что иное, как нормальная юношеская меланхолия), так что публиковать свои стихи он мог только нелегально, в подпольных журналах. Он также помогал другим непризнанным писателям распространять их произведения. Эта деятельность привела к тому, что Бродского несколько раз арестовывали и сажали в тюрьму («ужасно голодное время»). Затем, когда ему было двадцать четыре года, его осудили за «общественный паразитизм» и приговорили к пяти годам исправительных работ в отдаленном уголке Северной России.

— Они имели в виду, что я летун, — объяснил он. — Меня обвиняли в том, что за шесть лет я сменил тринадцать мест работы, это никакому обществу не понравится. Я читал список обвинений против меня, примерно шестнадцать пунктов. Вся терминология преследований там присутствовала.

Но перед тем как его выслали, он прошел через еще худшее наказание: дважды его отправляли в психиатрическую больницу.

— Там делают вещи действительно болезненные и жуткие, — сказал он, забирая мой недопитый кофе. Он вылил его в свою кружку и выпил. — Они делают разные уколы, которые заставляют кричать от боли, когда шевелишься. Поднимают с постели среди ночи, заворачивают в простыни и погружают в ванну с холодной водой, и никогда не знаешь, остановятся ли они. Ты слышал об этом, и все же, когда подобное происходит с твоим телом, это что-то новое.

Глаза его заблестели, он пожал плечами и посмотрел вверх. Казалось, этот человек, который не любит признаваться в страданиях, смущен тем, что говорит.

— Тебя бьют, — продолжил он, — но главное, ты наблюдаешь за собой. Думаешь, что ты, может быть, действительно сходишь с ума. Когда переступаешь порог, тебе говорят, что первый признак психического здоровья — это глубокий сон, а ты лежишь в кровати и не можешь спать.

Он откинулся на спинку кресла, обезглавил еще одну сигарету и хихикнул, как будто только что рассказал анекдот.

— Вы ненавидели людей, которые проделывали с вами такое? — спросила я.

— Не то чтобы. Я знал, что они хозяева, а я — это просто я. Люди, которые делают скверные вещи, заслуживают жалости. Понимаете, я был молодым и довольно легкомысленным. В то время у меня был первый и последний в моей жизни серьезный треугольник. *Menage a trois* — обычное дело, двое мужчин и женщина, — и потому голова моя была занята главным образом этим. То, что происходит в голове, беспокоит гораздо больше, чем то, что происходит с телом.

Именно в этот момент зазвонил телефон. Бродский охотно снял трубку — выход из разговора, причинявшего боль. Радостно поздоровавшись с другом, он сказал: «С самого начала должен сказать, что я прочел твои переводы и стихи никуда не годятся». Друг явно огорчился, потому что Бродский сказал: «Лучше ожидать дерьма, чем роз, нет?» Затем, утешая, он добавил: «Ты же знаешь, что это грех уныния».

Пока Бродский говорил по телефону, я наблюдала за ним, думая, что дружить с ним нелегко. Он верен, но жесток, когда захочет. Я увидела, что любовь к правде, которую он выражает в своей поэзии, может проявляться в ущерб тактичности. Говоря по телефону, он становился то веселым и добрым, то самодовольным и жестоким, а его бывшие студенты признавались мне, что он может быть замечательным, если работа ему нравится, если же нет, он все крушит. Бродский представляет собой странное сочетание высокомерия и робости, застенчивость этого человека иногда может показаться презрительностью. Отчасти это впечатление возникает из-за его проблем с английским — его речь постоянно прерывается хмыканьем, когда он подыскивает слова, — но он застенчив и закрыт. Когда, например, я спросила, как его здоровье, он отвел взгляд и в замешательстве пожал плечами.

— Право, не знаю, — неохотно произнес он и хихикнул. — По-разному. Ну, я хотел бы быть здоровее, только и всего.

В стихах последнего времени Бродский подробно останавливается на теме возраста и смерти.

Жизнь моя затянулась. По крайней мере, точных примет с лихвой хватило бы на вторую жизнь.

Жизнь моя затянулась. Холод похож на холод, время — на время...

— Я привык думать, что между мной и моими студентами существует какая-то связь на основе возраста, — сказал он после телефонного звонка, — но в феврале я вошел в класс, увидел их лица, ужасно молодые, и понял, что теперь это настоящее преподавание. Мы говорим с разных концов жизни. — Он умолк, лицо его было смущенным. — У меня такое чувство, что до тридцати трех—тридцати четырех лет я помнил свою жизнь до мельчайших подробностей. Я мог вспомнить, на какой стороне раскрытой книги прочел то или иное предложение. А теперь я редко помню, что происходило утром. — Он засмеялся. — Это странно, но, с другой стороны, вне зависимости от того, что со мной происходит, это правда.

После психиатрической больницы Бродского отправили работать на ферму в Архангельскую область, отдаленный район России, недалеко от Полярного круга. Там он ворочал камни, пас овец, убирал урожай и сеял, и говорит, что совсем не возражал против такого существования. Для него наказание стало поэтическим опытом, он считает это шуткой над Советским правительством.

— Сельская жизнь там такая унылая, единственное, что имеется в наличии, — это бутылка, которую мы называли «казачий телевизор», — рассказал он. — Деревни доведены до нищеты, люди никогда не видят мяса. Единственное, что есть в магазинах, — это бутылки водки, которые стоят на полках, как собрание сочинений Диккенса. Все полки заставлены.

Но ферма, где я жил, была вполне славная. Она находилась бог знает где, среди болот, но у меня была очень хорошая деревянная хижина. Она была ужасно старомодной, как в романах или, еще лучше, как у Роберта Фроста. Я ее любил.

В это время Бродский учил английский и писал стихи. Он говорит, что это был один из самых плодотворных его периодов.

— Понимаете, в сельском хозяйстве бывают дни, особенно зимой, когда мало что можно делать. И ты пишешь, да?

Тут, захороненный живьем,
я в сумерках брожу жнивьем...

Замерзшую ладонь прижав к бедру,
бреду я от бугра к бугру,
без памяти, с одним каким-то звуком,
подошвой по камням стучу.
Склоняясь к темному ручью,
гляжу с испугом.

...чем может
быть не лицо, а место, где обрыв
произошел.

Да, здесь как будто вправду нет меня.
Я где-то в стороне, за бортом.

Стихи, написанные Бродским в ссылке, обнаруживают страдание, которое он не допускает в разговор. Они печальны и унылы, помещены в застывшие пейзажи, где он настолько одинок, что малейшие движения становятся лавинами, а звуки — взрывами. Они выражают и острые желания:

Но ласка та, что далека от рук,
стреляет в мозг, когда от верст опешишь,
проворней уст: ведь небеса разлук
несокрушимей потолков убежищ!

И тем не менее, когда я спросила его, чувствовал ли он себя одиноким, будучи оторванным от родных, любимых и друзей, он ответил отрицательно.

— Может быть, я в какой-то степени мизантроп, — неожиданно сказал он. — Я скучал, наверное, по двум-трем людям, но по двум-трем людям скучаешь всегда, правда?

— К тому же были деревенские жители, не больно образованные или смышленые, но я хорошо с ними ладил. По правде сказать, когда я уезжал, некоторые из них, и я в том числе, мы плакали. Понимаете, поэты рождаются демократами. В отличие от прозаиков, им не много нужно, чтобы работать. Поэт как птица, он будет петь на любой ветке, на которую сядет, да? Как-то предполагается, что кто-то слушает.

Кроме того, — продолжал он, — мне нравился язык, на котором говорят крестьяне. В нем было много старых слов. Помню, однажды я вошел в дом, где старуха, ужасно старая, стояла перед окном, и была метель. — Он остановился и задумчиво улыбнулся, как будто расстался со всякой надеждой, что его поймут. — Я не могу сказать это по-английски, это не переводится... — Он снова помолчал. — Ну, она назвала метель таким словом, которое меня ужасно тронуло. Потому что сейчас это слово не услышишь, понимаете?

Главным образом чувствительность к языку, которая помогла Бродскому сохранить себя в ссылке, прежде всего привела его к писанию стихов, хотя писание было для него и способом не поддаться деспотическому режиму. («Холод меня воспитал и вложил перо / в пальцы, чтоб их согреть в горсти», — написал он в одном из стихотворений.) Писать стихи он начал в восемнадцать лет.

— Мне действительно помогло начать писать стихи определенное представление о гармонии, о звуке. Я называю это гулом, который звучит в голове, — сказал он. — Гул — это голос языка. Принято называть его голосом Музы, но это просто язык: то что ты читал, то, что слышал. Писание стихов — это просто сильное ускорение мыслительных процессов, да? И оно захватывает.

Теперь, когда Бродский живет в Америке, его стихи редко можно прочесть или услышать на родном языке, но все же Бродский по-прежнему пишет их в основном по-русски.

— Я пишу для некоего ангела русского языка, — пошутил он.

Он публикует их в европейских и эмигрантских журналах, которые иногда контрабандой провозят в Советский Союз, но, в конце концов, он должен переводить. В последнее время он все больше и больше переводит сам.

— Не потому, что я не доверяю другим людям, — сказал он, — а просто потому, что очень обидно видеть стихотворение на плохом английском. Я пытаюсь говорить с переводчиком, но это кончается тем, что обижаешь человека. В конце концов, у каждого есть свое «я».

Но процесс перевода доводит до бешенства. Пытаешься сохранить на английском как можно больше от оригинала и, естественно, не можешь, да? Меня это возмущает.

...чаши лишившись в пиру Отечества,
нынче стою в незнакомой местности.

...здесь и скончаю я дни, теряя
волосы, зубы, глаголы, суффиксы...

Бродский рассказал мне, что сейчас говорит по-русски, с друзьями или просто сам с собой, от трети до половины времени, которое тратил на это дома.

— Вы теряете мелодию своего языка? — спросила я.

Он посмотрел поверх моей головы и засунул руки под ворот рубашки, чтобы согреться.

— Думаю, она тускнеет, да, — медленно произнес он, — но это тускнеет форма правды, и я стараюсь приноровиться к этому. Осознаешь, что ты и твой язык замкнуты в ситуации тет-а-тет.

На самом деле разъединенность с языком сильно тревожит Бродского, и я узнала об этом, когда пошла послушать, как он читает стихи перед небольшой аудиторией в колледже в Нью-Йорке. Как и на митинге в поддержку «Солидарности», сначала он нервничал, вертел в руках предметы, хмыкал и охал, пытался пить воду из пустого стакана. Он начал с того, что прочел несколько стихотворений по-английски, в том числе стихи о советском вторжении в Афганистан, но читал он слишком быстро и делал слишком много ошибок в произношении, чтобы аудитория могла его понять. То и дело он, в раздражении или отчаянии, прерывался на середине фразы, проводил ладонью по лысеющей голове и говорил: «По-английски это просто скучно».

Затем, в конце, он прочел стихотворение по-русски. Не свое, а Марины Цветаевой, которой он восхищается, он знал его наизусть. Он поднял голову, морщины на его лице внезапно разгладились, как будто невидимая ласка сделала его на десять лет спокойнее, он пропел стихи в русской манере, голос его поднялся до драматического крещендо. Даже те, кто не понимает по-русски, были глубоко тронуты. Тогда я осознала, что Бродский по-прежнему устает от нашего языка. Он постоянно хмурится от усилий.

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,

потерявший память, отчизну, сына;
по горбу его плачет в лесах осина,
если кто-то плачет о нем вообще.

После того как Бродский отбыл меньше половины срока в ссылке, его внезапно освободили и разрешили вернуться в Ленинград. (Его освободили через год после прихода к власти Брежнева, и о его освобождении было объявлено в день выходя указа об аресте двух других писателей, Андрея Синявского и Юлия Даниэля. «Свято место пусто не бывает», — сардонически заметил Бродский.) Позже, спустя семь лет, его неожиданно вызвали в Министерство внутренних дел и приказали навсегда покинуть страну. 4 июня 1972 года его посадили в самолет, летящий в Вену, чтобы он никогда не возвращался. Его снова выдернули из жизни, оторвали от друзей и родных, на сей раз и от сына, рожденного вне брака.

— Мои родители уже старые люди, им под восемьдесят. Все эти десять лет я пытаюсь пригласить их, но им систематически отказывают, — рассказал он. — Власти просто отвечают: «мы считаем это нецелесообразным». Вот такая это страна.

А что насчет того, где выйдет приземлиться,
земля везде тверда: рекомендую США.

Когда Бродский приземлился в Вене, его встретил друг, который быстро отправил его в Соединенные Штаты преподавать в университете штата Мичиган. С тех пор он преподает, ему это нравится, и он намерен продолжать. Он также планирует жить здесь, а не в Европе отчасти потому, говорит он, что любит американскую поэзию.

— Нации повезло, если у нее есть два-три великих поэта в столетие, — сказал он мне, — а у Америки были Роберт Фрост и Роберт Лоуэлл, а еще Уоллес Стивенс. Мне интересно читать современную американскую поэзию, потому что иногда видишь, как работает удивительно причудливый ум. Качество восприимчивости высоко, а это, может быть, единственное, что интересует меня в поэзии.

Но американская поэзия страдает слабостью формы. Эти люди не могут справиться ни с традиционной, ни с новой формой, поэтому она не выживет. Одна из целей поэзии — создать атмосферу неизбежности того, что сказано. Вот для

чего нужна форма, да? Так что ее действительно нельзя выбросить из головы. Не помню, кто это сказал, но только через форму работу ума можно возвысить над банальностью.

За годы, которые Бродский провел здесь, его принял поэтический мир. Его стихи переведены по меньшей мере на десять языков, недавно он получил премию Фонда Макартура. И все же обычно его поэтические вечера не собирают большой аудитории, его книги выходят маленькими тиражами, и платят за них скромно — это характерно для всех поэтов в нашей стране. С другой стороны, в России, если официально признано, что поэт занимает положение, равное положению Бродского здесь, к нему относятся с благоговением. Самые разные люди сотнями будут приходить на вечера, зажигать в его честь свечи, бросать к его ногам цветы. Я спросила Бродского, желал ли он когда-нибудь славы такого рода. При этом вопросе он нахмурился, потом забрал себе остаток моего кофе.

— Люди в России жаждут литературы, но получают только ее заменитель, одобренный государством, — сурово произнес он. — В некотором смысле их обманывают. Кроме того, есть разница между централизованным государством и демократией! Для меня лучше оставаться в забвении в демократической стране, чем быть среди сливок тирании.

Многие русские счастливы вести очень скромное существование здесь, счастливы просто потому, что им не приходится лгать и слушать ложь.

— Но нам приходится слушать ложь, — сказала я, подумав о Вьетнаме и недавних событиях в Сальвадоре. — Разве это не романтический взгляд на Америку?

— Не сказал бы, — ответил Бродский. — Если и есть романтика, она оправданна. Хотя правительство может лгать, есть множество источников, чтобы узнать правду. Журналисты постараются сделать все, что в их силах, чтобы разрушить ложь, а в России этого нет.

Почти всю жизнь Бродский презирает «тиранию» советской власти. Он обращал на нее внимание и воспринимал ее очень лично с самых юных лет, потому что для него тоталитарное государство — это не только политика угнетения, но и условия, в которых подавляют душу. В мемуарах о том, как он рос в Ленинграде, «Меньше одного» (часть книги эссе, над которой он работает для издательства «Farrar, Straus

& Giroux»), Бродский описывает, как он ненавидел скучные грубые архитектурные сооружения, которые Советы воздвигали на месте старых зданий; одну и ту же синюю линию, которая одинаково опоясывает помещения в школах, на фабриках и в тюрьмах; портрет Ленина, который пристально смотрел на него с бесчисленных стен.

В пятнадцать лет, доведенный до белого каления повторами и тупостью, он ушел из школы, чтобы никогда туда не возвращаться. «Я просто не мог выносить некоторые лица в своем классе — лица некоторых одноклассников, но главным образом учителей... Из всех эмоций, переполнявших меня в тот момент, я помню только отвращение к себе за то, что я слишком молод и многому позволяю управлять собой».

Сейчас он считает уход из школы своим первым «свободным поступком». «Это был инстинктивный поступок, уход, — писал он. — Причина была очень мало с ним связана. Я знаю это, потому что с тех пор ухожу с нарастающей частотой». Именно такое отношение — причина того, что он приводит людей в ярость: советские власти, американских «левых», а также западных евреев, которые не одобряют Бродского, потому что он отказывается принять этническую идентичность и в своих стихах использует много христианских образов.

— Не то что со мной плохо обходятся, но с тех пор как я сюда приехал, я должен был выпить с евреями чашу, а меня это возмущает, — сказал мне Бродский. — Люди на Западе не могут должным образом принять то, что в России христианство и иудаизм не настолько разделены. В России мы рассматриваем Новый Завет как развитие Старого. Все, что произошло с Иисусом, каким-то образом было изображено пророками. В каком-то смысле мы скорее изучаем оба Завета, а не поклоняемся им, по крайней мере я.

До меня доходили слухи, что, приехав на Запад, Бродский обратился в христианство. Я спросила, правда ли это.

— Это абсолютно бредовая чушь! — ответил он резко. — У меня нет времени. — Он засмеялся и лукаво взглянул на меня. — Я плохой еврей. — Потом он стал серьезнее. — Думаю, что человек должен идентифицировать себя более точно, чем по расе, вере или национальности. Сначала нужно понять, труслив ты, честен или нечестен. Идентичность человека не должна зависеть от внешних критериев.

Отвержение правил, ярлыков, систем — вечный уход — справедливо и для личной жизни Бродского. Он живет один, никогда не был женат.

— А любовь? — спросила я. — От нее вы тоже уходите?

Он взял маленького игрушечного льва, который почему-то сидел на журнальном столике, и начал задумчиво перебирать пальцами его гриву.

— Ну, она попадает в ту же категорию, — сказал он наконец. — Просто из всего, о чем нам говорят, что это важно: любовь, работа и прочее, — выживает только работа. Если работаешь серьезно — делаешь выбор между жизнью, то есть любовью, и работой. Понимаешь, что с тем и другим тебе не справиться. В чем-то одном приходится притворяться, и притворяешься в жизни. Если выразиться более определенно, то сознаешь, что относишься к любимой как к чему-то на неполный рабочий день, тогда как полный день занимает работа. Но она относится к любви как к полному дню, и начинаются трудности. К тому же сама работа уходит от тебя.

— Но почему нужно все время уходить?

Бродский отложил льва, теперь похожего на Растафари.

— Это побег от предсказуемости, — ответил он. — Все меньше возможности принять определенную точку зрения, какую бы то ни было форму душевной или экзистенциальной рутины. — Он устало закрыл лицо руками, долго и сильно тер его. — Это в значительной мере связано с безнадежным ощущением, что ты *никто*, и должен сказать, такова особенность моего скромного «я». Так или иначе, я всегда это чувствовал. Более или менее принадлежишь жизни или смерти, но больше никому и ничему. — Он поднял взгляд и слабо улыбнулся. — К вам это не относится.

Перевод Натальи Строиловой

ПРОИГРЫШ КЛАССИЧЕСКОГО ВАРИАНТА

Дмитрий Савицкий

Беседа состоялась в январе 1983 года, частично опубликована в газете «Emois» 10 апреля 1988 года. Полностью публикуется впервые

— *Чем стала для вас Америка после всех этих лет?*

— Замечательно! Где вы научились задавать такие вопросы? Чем и была — просто продолжением пространства.

— *Для себя вы не обживали Америку? Просто вы живете анахоретом?*

— Я бы этого не сказал, я в достаточной степени участвую в общем процессе, в общем явлении существования.

— *Вопрос другого плана. Определенная недостижимость России изменила ли Россию для вас?*

— Боюсь, что этого как раз не произошло, то есть Россию это, во всяком случае, не изменило... Меня несколько сводит с ума, говоря откровенно, невозможность — иногда нежелание, но главным образом невозможность, неспособность скорее — следовать за развитием событий. Это в известной степени меня нервирует. Это особенно относится к чисто ежедневной идиоматике, которая употребляется там: например, плакаты на стене, радиопрограммы, шлягеры и т. д., из которых, собственно говоря, и слагается быт, особенно чисто лингвистический быт. И тот факт, что я более или менее не в состоянии за этим следить, отчасти меня нервирует. С другой стороны, я думаю, что это должно скорей нервировать Россию, что я нахожусь здесь и что она не в состоянии следить за тем, что происходит, скажем, у меня на бумаге. [*Смеется.*]

— *Существует ли опасность размагничивания русского влияния, то есть не хочется ли выйти из ее силового поля? Есть ли опасность потери той контактной России, которая была впрямую?*

— Этот вопрос мне еще понятен, говоря откровенно. Дело в том, что человек прежде всего самовоспроизводящая структура, и контекст, в котором он существует, я думаю, определяет его сознание в меньшей степени, чем, скажем, Маркс предполагал. Фраза, что «бытие определяет сознание», — это такой, как бы сказать, палиндром смысловой.

— *Я ее переделал на «небытие определяет сознание».*

— Это отчасти, да, это так, но это начинается с какого-то определенного возраста, конечно. На самом деле непонятно, кто что определяет: бытие определяет сознание или сознание определяет бытие. До определенного момента бытие действительно определяет сознание, но потом, когда сознание формируется, оно начинает определять бытие. И вот, боюсь, Карлуша этого не учел.

— *В любом случае Россия превращается в определенную структуру, она существует как страна памяти. И допустим, визуальные единицы исчезают, они меняются на те же афиши, те же плакаты.*

— Если это и происходит, то я не отдаю себе в этом отчета. Разумеется, что-то выпадает, но дело в том, что возлюбленное отечество, хотя бы с помощью средств коммуникации, которые на сегодняшний день чрезвычайно развиты, оно все время о себе напоминает, оно не дает себя позабыть. Одна русская Минерва чего стоит с шорохом ее подола. [*Смеется.*]

— *Думаете ли вы, что перейдете в итоге целиком на английский?*

— Нет, нет. Ни в коем случае. С какой стати?

— *Возможна ли переводная поэзия?*

— Я думаю, что да. Переводная поэзия, я не знаю, что это такое, но поэты стихи переводят. Безусловно, возможна.

— *Как переводы соотносятся для вас? Вы ведь знаете английский.*

— Я не знаю, знаю ли я его прекрасно. Я вообще считаю, что это вопрос, который продиктован огромным количеством неудачных попыток, которые знает человеческая история, но тем не менее, хотя перевес всегда в пользу неудач, вся наша культура, она в той или иной степени переводная. И я должен сказать, что и французская культура тоже переводная, с латыни, с греческого и т. д. Вся

наша христианская и постхристианская культура, она зиждется на Библии, которая переведена, и переведена, и переведена.

— *Вернулись бы вы в Союз?*

— С удовольствием.

— *То есть вот так буквально, появилась бы возможность, просто...*

— Ну нет, разумеется, все это не совсем так просто. Потом, что значит появилась бы возможность?

— *При определенных обстоятельствах?*

— При определенных обстоятельствах... я бы просто еще диктовал эти обстоятельства. Я бы вернулся в Россию исключительно при одном обстоятельстве: если бы там опубликовали все мною написанное... собрание сочинений.

— *Собираетесь ли вы делать что-нибудь в других жанрах?*

— В общем, более или менее... Я даже не знаю... стихи, эссе. Я вот написал пьесу. Может быть, я еще одну пьесу напишу.

— *В стихах?*

— Нет, не в стихах, в прозе. Но может быть, я напишу пьесу в стихах.

— *Если не секрет, на какую тему?*

— Нет, никаких секретов у меня нет. Это, как бы сказать, такой двойной анахронизм. Действие происходит... так примерно через триста лет после нашей эры, но как бы в древнем Риме.

— *Продолжение идеи древнего Рима, вынесенное...*

— Продолжение идеи древнего Рима, вынесенное... то есть это такая помесь научной фантастики и археологии.

— *И пьеса опубликована?*

— Дело в том, что порядок, существующий в Соединенных Штатах, он примерно следующий: сначала пьеса должна быть поставлена, потом опубликована.

— *Где вы ее собираетесь ставить?*

— Это не столько от меня зависит, сколько от театра. Она предложена разным театрам. Должна, по-моему, быть поставлена в Бостоне.

— *Что у вас выходит по-французски?*

— Я понятия не имею. Насколько я знаю, весной этого года должны выйти избранные стихи в «Грюнвальде».

— *У вас есть контракт с ними?*

— Ну, это все уже давно, это много лет тому назад...

— *Думаете ли вы, что ваша судьба могла бы пойти по-другому, если бы вы остались в Союзе?*

— Безусловно, я думаю, что... то есть это все, естественно, говоря по-английски, conjecture, но я не знаю. Я думаю, что я сел бы еще раз или два, меня бы выпустили раз или два... Ну, что еще могло бы произойти за эти десять лет? Ну, видимо, я стал бы в большей степени неврастеником, чем на сегодняшний день я есть, каковым я являюсь... Что еще? Ну, я не знаю. Думаю, что было бы гораздо легче.

Я не думаю, что в чисто литературном отношении судьба бы изменилась, то есть я имею в виду не судьбу как печатающегося автора и т. д. и т. д., говорить сейчас об этом неинтересно. Я не уверен, что произошли бы какие бы то ни было стилистические изменения. Я думаю, что стилистическое развитие продолжалось бы именно тем образом, каким оно, собственно... если вообще я могу говорить о каком-то развитии того, чем я занимаюсь. Я думаю, вектор был бы примерно тот же самый, ибо, собственно, дело в том, что на самом деле у стиха, у пластики поэтической, у них существует своя определенная логика, которая в общем, более или менее, в той или иной степени не зависит от бытия.

На самом деле — и это чрезвычайно существенный аспект — сущность литератора в том, что он как бы марионетка своего дара, то есть даже не столько марионетка своего дара, сколько марионетка языка. Когда мы хвалим того или иного поэта, того или иного писателя, особенно поэта, я думаю, мы совершаем в некотором роде ошибку, просто перемещаем акцент или ударение, смещаем, вернее, потому что на самом деле писатель прежде всего орудие языка, а не наоборот, как это считается. И у языка есть своя собственная логика, свое собственное направление. И просто писатель, как бы сказать, вольно или невольно — я не хочу никакого пафоса здесь, — он просто служит языку, он является его инструментом, не инструментом даже, а каким-то пособником его развития. И у этого развития есть своя собственная динамика, своя собственная топология и топография. Это на роду написано. И писатель является исключительно средством передвижения. И я думаю, я замечаю, то есть я это просто вижу невооружен-

ным глазом: то, чем я занимаюсь, вернее, то, как я это делаю на бумаге, в сильной степени продиктовано не моим отношением к действительности... Мое отношение к действительности продиктовано языком. В этом смысле можно сказать, что бытие определяет сознание, но не мое, а языка как такового.

— *Кто составляет круг ваших читателей?*

— Это для меня решительная загадка и не представляет — я говорю это без всякой бравады — никакого, ни малейшего интереса.

— *Но у вас есть избранные, два-три человека...*

— Два-три человека, они всегда есть. Я бы даже сказал, что человек шесть или семь, и с ними я еще в той или иной степени поддерживаю контакт. Половина из них живет здесь, половина — там. Контакт с теми, кто живет там, естественно, усложнен. Ну и слава Богу. Дело в том, что литература — это не какое-то... не немедленное дело, да? Возникает даже некоторая, как всегда, перспектива. То есть, разумеется, естественно желать немедленного отзыва и немедленной реакции, но это разврат, я считаю. В старые добрые времена этого не происходило. Так что, до известной степени благодаря жизни вне России я оказываюсь в тисках. Я рассматриваю свою ситуацию как проигрыш абсолютно классического варианта, по крайней мере девятнадцатого или семнадцатого века, если не просто античности.

— *А языковых потерь нет, вы считаете, вне языка, в жизни вне страны?*

— Вы знаете, я не знаю. Мне трудно об этом судить. Разумеется, вероятно, что-то теряется, но если что-то можно потерять, то это и должно быть потеряно, то есть это тебе и красная цена.

— *Такой вопрос: поэт и политика. Должен ли поэт избегать чисто политических высказываний?*

— Ровно наоборот. Но он должен быть готов к тому, что ему за эти политические высказывания в той или иной степени придется расплачиваться. Я, впрочем, не большой поклонник участия литераторов в политике, особенно на сегодняшний день, потому что, я думаю, всякая область человеческой деятельности должна быть профессиональна и что есть некоторые области человеческой деятельности, в которых любительщина небезопасна.

Мне было бы очень интересно посмотреть, как бы, скажем, французская интеллигенция отнеслась к тому... Возьмем Сартра. В Европе существует определенная традиция высказывания писателей по политическим вопросам. Что, если представить себе наоборот: когда глава государства высказывается о творчестве, скажем, того или иного литератора...

— *Это уже происходит во Франции.*

— Но, я думаю, почему нет, если тебе есть что сказать, почему бы и нет. Это нормально. Это абсолютно естественная реакция. К сожалению, это, как правило, не столько высказывания, сколько восклицания. Последнего я стараюсь избегать.

— *Думаете ли вы, что возможны какие-то изменения в России?*

— Нет. Вся история заключается в том, что у истории, так же как и у ее объекта, то есть у людей, чрезвычайно ограничен выбор вариантов. И чем страна крупнее, чем страна больше, тем меньше у нее вариантов. Это как, например, человек выше среднего роста, которому практически нечего делать в [*универмаге*] «Samaritaine» — выбор одежды у него ограничен в большей степени, чем у подростка. Именно в этом смысле, я полагаю, в России качественных изменений произойти просто не может. Она так и останется в той или иной степени... То есть какие варианты у России? Удельного княжества или империи, объединенной троном или политбюро. Иных вариантов нет. То есть, разумеется, существуют разные варианты существования империи: империя, которая существует на коалиции различных сегментов общества или на полной унификации общества, — то есть то, с чем мы имеем дело на сегодняшний день. Я думаю, что просто будет происходить повторение, вольно или невольно. Это совершенно даже не вина и не заслуга и зависит от того, как на это смотреть, с надеждой или с отвращением (в моем случае последнее): то, что будет происходить в России, можно классифицировать как реставрацию политического и, если угодно, нравственного климата николаевской России.

— *Как через годы выглядит для вас питерско-московская вторая культура?*

— Что значит «вторая культура»?

— *Неофициальная культура.*

— Я отношусь ко многим ее представителям и ко многим ее порождениям с большой долей нежности и думаю, что в ряде случаев нахожусь в определенной стилистической зависимости от нее. Неофициальная культура, если мы вообще можем говорить о культуре, привлекательна уже хотя бы потому, что это антитезис, а он всегда более приятен и занятен и более живое явление, чем тезис, по крайней мере открывает возможности для развития.

Эта так называемая вторая культура ваша была явлением довольно занятным, потому что в ней куда в большей степени, чем в культуре первой, официальной (если она вообще тянет на понятие «культура»), проявилась главная тенденция русской культурной жизни — тоска по мировой культуре, этой тоски она и была порождением. И я думаю, что сколь бы незначительными ни были ее достижения, вторая культура — это все-таки явление куда более заслуживающее внимание, нежели Literary Establishment.

— *Что вы думаете о том, что русский человек, будучи асоциальным там, может ли он стать социальным, то есть врастает ли он в общество здесь? Возможен ли переход из асоциального типа в социальный?*

— В принципе, безусловно. Но вы знаете, всерьез говоря, я всегда стараюсь воздерживаться от общих комментариев, особенно социологического порядка.

— *Франция и Париж. Какое у вас отношение к Франции и Парижу?*

— Отношение сдержанное. Во-первых, потому, что мне в известной степени не повезло с Францией и Парижем...

— *В каком смысле?*

— В очень простом смысле. Дело в том, что я приехал в Париж впервые из Италии, то есть после Венеции, Флоренции, после Рима. И после этих трех мест Париж не произвел на меня убедительного впечатления. Более того, года два назад, гуляя по Капитолию в Риме, я обнаружил здание с табличкой, на которой было написано, что это здание является французским культурным центром в Риме. Я подумал: какой оксюморон!

— *А французские поэты?*

— Французские поэты? На сегодняшний день я просто понятия не имею, что происходит во французской изящ-

ной словесности. Общее мнение здесь, в Штатах, то есть в среде более-менее профессиональных литераторов, что, в общем, ничего не происходит. Я думаю, что о французской поэзии в двадцатом веке мало хорошего можно сказать, за исключением наиболее очевидных, например Аполлинера или в известной степени Элюара, которого я читал в переводах, будучи мальчиком, с большим восторгом и интересом при всей его невнятности.

Ахматова как-то сказала чрезвычайно, по-моему, точно о французской поэзии: «В двадцатом веке французская живопись съела французскую поэзию». У меня вообще на этот вопрос о французской поэзии есть довольно много соображений, но я не думаю, что в действительности следует делиться ими, потому что эти соображения в достаточной степени мрачноваты.

— *Пристрастия вне литературы?*

— Я всю жизнь хотел быть пилотом, то есть летчиком. К сожалению, в России мне это не удалось, потому что там бы меня к самолету не подпустили на пушечный выстрел. А здесь, когда я приехал, первое, что я сделал, я записался, преподавая в Мичиганском университете в Анн-Арборе, в местный авиаклуб и несколько раз совершал полеты с инструктором. К сожалению, воздухоплавание ныне уже не является тем, чем оно было всегда. Между прочим, мой роман с авиацией, он, как бы сказать, французского происхождения, из-за Сент-Экзюпери в сильной степени. Но дело в том, что на сегодняшний день человек летает даже не по приборам, не по инструментам, а просто включает радиооператоров, то есть передвигается из одного квадрата в другой. И поскольку речь радиооператоров чрезвычайно идиоматична, и я тогда не понимал половины того, что мне говорили, я решил, что нерентабельно этим заниматься, потому что было бы чрезвычайно глупо разбиться из-за незнания грамматики. В общем, я прекратил и с тех пор не возобновлял. А потом произошли всякие события чисто органического порядка, которые физически воздвигли между мной и действиями пилота...

— *А другие пристрастия?*

— Других пристрастий особенных нет. Чтение главным образом.

— *А любимые города?*

— Любимые города... их довольно много, любимых городов.

— *В основном Италия?*

— В основном Италия, да. Ее, между прочим, можно взять целиком. В Штатах это — Бостон, в Канаде — Ванкувер. Амстердам еще.

— *Вы говорите по-французски?*

— Нет, то есть, в общем, в полицейском участке я заговорю на каком угодно языке, но...

— *Спасибо. У меня все.*

— Не за что.

САМОЕ СВЯТОЕ — НАШ ЯЗЫК...

Наталья Горбаневская

Газета «Русская мысль», 3 февраля 1983 года

— Иосиф, меня просили провести это интервью как разговор двух поэтов. Думают, что это нам с тобой нетрудно... Когда мы познакомились, тебе было двадцать, мне — двадцать четыре. Я чувствовала себя очень взрослой в сравнении с тобой, и сейчас мы уже и не молодые люди, и не молодые поэты, и уже не в Москве и не в Ленинграде. Я — в Париже, ты — в Нью-Йорке...

— Просто цитата из Анны Андреевны.

— Именно... У нас выходят сборники, но я думаю, что здесь, когда автор может и сам набрать на машинке и задешево напечатать, число выпущенных книг не всегда что-то значит, да и вообще не хотелось бы обсуждать, у какого поэта какое место...

— Прости, что я тебя перебиваю. Это вообще поразительно, что огромная нация (и это не только Россия, это и в Англии, и во Франции), огромная культура во всякую эпоху, во всяком поколении всегда назначает о д н о г о великого поэта. Почему не двух, почему не шестнадцать?! И особенно в случае с Россией. Скажем, если говорить о первой половине двадцатого века, о первых тридцати годах, кто там был самый великий поэт? Их было минимум шестеро... И что, собственно, замечательно в изящной словесности — это как раз то, что там табели о рангах не существует, и когда говорят «первый поэт» — переносят в литературу иерархию скорее политического пошиба. По-моему, это дикое занятие. Прости, что перебил.

— Да нет, ты сказал именно о том, о чем я и начала: не будем расставлять по степеням и ранжирам. Лучше скажи, что ты думаешь о сегодняшней русской поэзии, вне зависимо-

сти от того, по какую сторону железного занавеса она существует.

— Поэзия и литература вообще определяется не географией, а языком, на котором она создается. Было бы диковинно, если бы мы пользовались иным принципом: тогда из русской литературы выпали бы «Мертвые души», «Бесы», «Идиот», чуть ли не весь Тургенев, и если говорить про сегодняшний день... Знаешь, раздавать места и расставлять всех по полочкам я совершенно не в состоянии... Лучше, наверное, назвать несколько имен — исходя исключительно из любви, больше ни из каких соображений. Из того, что мне пришлось читать на протяжении последних лет, на меня самое сильное впечатление произвели стихи Кублановского и замечательные стихи Семена Липкина — для меня это было, надо сказать, огромным открытием.

Дело в том, что меня всегда поражало, как это получилось, что в России, на долю которой выпал такой уникальный, катастрофический во многих отношениях опыт, опыт приближения человека к самым экзистенциальным основам: годы коллективизации, война, не говоря уже о терроре — дело даже не в самих политических событиях, а в том, что они человеку показали в жизни, — так вот, как получилось, что это не нашло почти никакого отражения в поэзии. Конечно, поэзия — не журналистика, а все-таки это должно было как-то сказаться...

И вот я читаю Липкина... Именно это и произвело на меня такое впечатление. Липкин — поэт замечательный во многих отношениях, хотя, я думаю, его поэтика отчасти пострадала оттого, что ему пришлось заниматься всю жизнь переводами. Я это знаю на собственном опыте: когда переводишь, набиваешь себе руку в версификации, и это довольно...

— *Вредно?*

— Вредно, да, и противопоказано. Правда, надо же как-то на хлеб зарабатывать, а у него никакого другого способа не было, только переводить. И даже поразительно, как Липкин все-таки оказался достаточно стилистически независим. Время от времени, конечно, сталкиваешься с некоторой механистичностью стиха, но содержание совершенно ошеломляет: когда, скажем, в поэтике позднего романтизма рассказывается об отступлении огромной группы

войск, это что-то совершенно уникальное, это действительно эпос... В связи с поэзией Липкина мне хотелось бы сказать и об Инне Лиснянской — больно уж это связано и стилистически, и экзистенциально. Из того, что я читал в последние годы, особенно в «Континенте», стихи Лиснянской на меня произвели особое впечатление. Русский поэт, да и вообще поэт, — всегда продукт того, что написано до него, он начинает, отталкиваясь или, наоборот, по принципу эха. Единственное эхо, которое я отчетливо различаю в стихах Лиснянской, — эхо ахматовское, и слава Богу. Она совершенно замечательный лирик, особенно в коротких стихах — это стихи чрезвычайной интенсивности. Из всех русских поэтов, которых я знаю на сегодняшний день, Лиснянская, может быть, точнее, чем кто иной, пишет о смерти: это действительно самое прямое отношение с предметом, о котором она говорит. А это ведь одна из самых главных тем в литературе...

Кто еще? Из более молодых я просто не знаю, кого назвать, потому что мне нравится многое, но не всегда полностью. Вот почему я говорю о Кублановском с таким воодушевлением. В этом поэте чувствуется цельность. На протяжение ряда лет, вольно или невольно, я оказываюсь читателем массы рукописей, и есть одна тенденция в стихах, приходящих из Москвы, Ленинграда, которая меня не то что настораживает, но, скажем, огорчает. Это такая, как бы сказать, банальная религиозность, где есть элемент если не хлыстовский, то несколько даже фарисейский, когда человек как бы гордится тем, что он верит в Бога. Это, конечно, психология неофита, который только что обратился, только что для себя это открыл. С этой темой, если угодно, нужно быть чрезвычайно осторожным, ибо, когда пишешь стихотворение, адресованное непосредственно Всевышнему, тут как бы предполагается, что и Всевышний должен тебе ответить. Был такой замечательный английский поэт, которого мне довелось узнать, — Уистан Оден. Однажды он сказал удивительную вещь: «Иоганну Себастьяну Баху чрезвычайно повезло, потому что, когда он хотел славить Всемогущего, он писал мессу, адресованную прямо Всемогущему. И если сегодня вы хотите восславить Творца, вы должны пользоваться косвенной речью и говорить обиняками». Обиняками — то есть о мире,

который есть творение, и славить творение, а не прямо Творца.

«Всесильный Бог деталей, всесильный Бог любви», — сказал Пастернак. Бог всегда в деталях, потому что, когда непосредственно имеешь дело с этой категорией, тут вполне возможно ослепление, как когда смотришь прямо на солнце. Кублановский, по-моему, единственный поэт из всего поколения, который способен обращаться к этой теме с поэтическим достоинством и подлинной сдержанностью. Это поэт, который, в конце концов, пишет о чуде — о чуде жизни, о даре, — и пишет не как человек ошеломленный этим даром — хотя и ошеломленный! — но как тот, кто понимает масштаб дара и понимает, что его, этот дар, и Дарителя не следует компрометировать чрезмерными похвалами. Это одна из сторон, которая мне в нем очень нравится. Кроме того, он, конечно, поразительный лирик...

— Меня тоже часто смущает то же самое в этих «религиозных» стихах, о которых ты говорил. Я думаю, что это вообще болезнь неофитской интеллигенции. Получив дар веры, человек сразу думает, что он...

— ...что он хороший.

— Да, что он лучше других, что этот дар ему дан за какие-то заслуги. И, славя этот дар, он восславляет собственные заслуги, самого себя. Но это и не религия, и не поэзия...

— По-моему, все это началось со стихов из «Живаго», вся эта тенденция, весь этот интерес к религиозности. Конечно, естественна была реакция читателя на стихи из «Живаго», когда после всей идиоматики изящной словесности времен Сталина вы вдруг услышали человеческий голос, а он еще, этот человеческий голос, вам повествует действительно о чуде и о Христе. Но Пастернак сам говорил, что когда человек обращается (он еще говорил, между прочим: когда еврей обращается) в православие, он очень сильно нервничает. И зачастую я слышу эту нервозность и желание неофита доказать, что он — более православный, чем Патриарх Всея Руси...

— Я хотела бы вернуться к разговору о новых именах в поэзии. И мне тоже трудно была бы прибавить к сказанному какие-то еще имена, потому что я все время ищу не удачную строчку и не удачное стихотворение — для публикации этого

достаточно, — но для себя я ищу поэта. Ты назвал три имени: Липкин, Лиснянская, Кублановский — люди разных поколений, в последние годы приведшие к читателю, — тут мы действительно встретились с явлением поэта. Об остальных, чьи стихи мне нравятся, я пока не рисковала бы этого сказать, я еще жду.

— Знаешь, вот еще что. Я, может быть, в сильной степени живу своими старыми привязанностями, но для меня замечательным поэтом был и остается Евгений Рейн. Я у него многому научился. Один урок он мне преподал просто в разговоре. Он сказал: «Иосиф, — а мне было тогда двадцать лет, как раз тот период, о котором ты говорила, — в стихотворении должно быть больше существительных, чем прилагательных, даже чем глаголов. Стихотворение должно быть написано так, что, если ты на него положишь некую волшебную скатерть, которая убирает прилагательные и глаголы, а потом поднимешь ее, бумага все-таки будет еще черна, там останутся существительные: стол, стул, лошадь, собака, обои, кушетка...» Это, может быть, единственный или главный урок по части стихосложения, который я в своей жизни услышал.

По старой памяти мне дорог Кушнер. У меня есть некоторые возражения, чисто стилистические, но это поэт подлинный. Кто еще? С гораздо меньшим красноречием я, видимо, в состоянии говорить о том, что мне противно... Но стоит ли об этом?

— *А почему бы и нет? И кто противен, и, главное, что противно.*

— Самое неприятное ощущение у меня возникает, пожалуй, от стихов Вознесенского. Мне было б довольно трудно определить это терминологически, но я помню состояние уникального отвращения, которое я испытал, когда читал его стихи о ташкентском землетрясении — с этими каламбурами, с этими ассонансами, когда речь шла о катастрофе такого масштаба. А кроме того, человек, который мог написать, что чайка — это плавки Бога... Это для меня уже не птичка, а крест на человеке, на поэте. Когда заходит речь о современной советской поэзии, всегда говорят о Евтушенко и Вознесенском. Евтушенко, при всей его монструозности — личной, политической и т. д., — мне все-таки симпатичнее, потому что по крайней мере его

язык — это все-таки русский язык... Правда, я давно не читал ничего гаже, чем недавние стихи Евтушенко в «Новом мире».

— *Ты сказал, что не хочешь искать термина для поэзии Вознесенского. А у меня такой термин давно есть: это симуляция. Он симулирует авангардизм, вообще симулирует поэзию. Он симулирует довольно успешно и очень многим затуманивает глаза, особенно иностранцам.*

— Ну, я думаю, не одним иностранцам, но и соотечественникам тоже. Но дело не только в этом. Симуляция — да, это безусловно так, но меня выводит из себя даже не столько содержание, сколько качество языка. Это человек, строчки которого обладают совершенно уникальной способностью вызывать физиологическую реакцию тошноты. Я чрезвычайно редко реагирую таким образом на написанное: все-таки, когда видишь, что книга называется «стихи», избранные, неизбранные, какие угодно, ты все-таки к стихам, даже к плохим, подходишь с несколько иным критерием, нежели к любому другому тексту. Если возникает подобное ощущение от чтения заведомо ложной информации, это еще туда-сюда. Но когда такая реакция возникает на стихи, понятно, что речь идет уже о складе ума, мироощущении и, главное, об ощущении языка. Ибо, когда мы хвалим или ругаем поэта (особенно когда хвалим), мы совершаем в некотором роде ошибку: мы считаем, что язык — орудие поэта. Ровно наоборот: поэт — орудие в руках языка, ибо язык существовал до нас и будет существовать после нас. Что касается меня, если бы я начал создавать какую бы то ни было теологию, я думаю, это была бы теология языка. Именно в этом смысле слово для меня — это нечто священное. И когда в языке производятся манипуляции такого сорта, как у Вознесенского, это для меня хуже всякого богохульства.

— *Может быть, именно поэтому Вознесенский сейчас чуть ли не единственный автор в Советской России, которому дозволено писать слово Бог с большой буквы (в то время как, скажем, даже у Достоевского и Толстого это слово пишут с маленькой буквы). Потому что в том языке, который уже прошел через манипуляции, это не только не опасно, но это может сыграть свою манипулятивную роль.*

— Безусловно. Вознесенский, Евтушенко, еще пригоршня — это люди, которые бросают камни в разрешен-

ном направлении, не то чтобы в заранее указанном, я не хочу так дурно о них думать, но, в общем, это люди, которые создают видимость существования литературы.

Вот мы говорили тут о Кублановском, о Лиснянской, о Липкине. Кублановскому пришлось уехать, Лиснянская и Липкин публиковаться на родине не могут, и это потому, что если поэт развивается, то рано или поздно в его развитии наступает момент, когда не содержание его стихов, а его идиоматика, его стилистика не устраивает власть предержащих. Содержание, конечно, тоже может не устраивать, хотя, я думаю, никогда содержание стихов не играло такой роли, как содержание прозы.

Взять все эти головы, снятые с русской поэзии в первой половине нашего столетия, — ни Мандельштам, ни Гумилев не делали в своих стихах заявлений вроде «Долой советскую власть!», хотя бы потому, что для поэта подобное заявление просто банально и одномерно. Поэзия имеет дело с куда более сложной моделью мира и языка. Поэт в своем развитии, если это поэт подлинный, повторяет развитие языка, он начинает с какого-то детского лепета, потом идет к зрелости, к большей зрелости и наконец — к самому языку. И выясняется, что если поэта не печатают, то потому, что не печатают язык. Язык оказывается в состоянии противоречия и противоборства с системой и с языковой идиоматикой, которой пользуется система. То есть, другими словами, русский язык не выносит языка, которым пользуется власть. Именно поэтому и не печатают у нас на родине настоящих поэтов: потому что власть хочет установить некоторую языковую доминанту, в противном случае все выйдет из-под контроля. Любая речь, любое умозаключение, любой декрет, закон, формулируемый государством, — они, как правило, пользуются соответствующей лексикой, стилистикой.

Иными словами, не печатая поэта или прозаика — но более поэта, ибо поэзия много важнее как двигатель языка и как отражение его развития, потому что проза, в конце концов, имитирует речевые стандарты, в то время как поэзия стремится к большей сгущенности языка, — государство не только оскопляет население, оно пытается оскопить еще и язык.

Это правда, ужасная, грустная правда. Много лет назад я читал «Историю» Геродота, и, по-моему, в третьей кни-

ге он рассказывает о племенах, населяющих Скифию, то есть практически о наших предках, и говорит: там, на севере, живет племя, которое селится в сильно заселенной местности, они живут земледелием и охотой, строят дома из подручного материала, а именно из леса, раз в год у них летают белые мухи (это Геродоту кто-то рассказал, что там снег). Он говорит: одна из наиболее интересных деталей, которая про них известна, — что они находятся в состоянии постоянного изумления перед своим языком.

Вот я и думаю: язык, который нам дан, он таков, что мы оказываемся в положении детей, получивших дар. Дар, как правило, всегда меньше дарителя, и это указывает нам на природу языка. Я думаю, что у России... я бы сказал так (хотя это несколько рискованное заявление): самое лучшее и драгоценное, чем Россия обладает, чем обладает русский народ, — это язык. И всякий, кто пользуется языком добросовестно, паче того — с талантом, должен быть народом уважаем, чтим, любим. Самое святое, что у нас есть, — это, может быть, не наши иконы, и даже не наша история — это наш язык.

СЕГОДНЯ — ЭТО ВЧЕРА

Петр Вайль и Александр Генис

Газета «Новый американец», № 173, 7—13 июня 1983 года

— Атрибуты античности постоянны в вашем творчестве. Вы, пожалуй, единственный из современных авторов, в чьих произведениях эллино-римское мироощущение присутствует не только как стилистический прием, но и как важнейший компонент образной системы. Что вас привлекает в теме античности? Какое значение вы придаете историческим параллелям?

— Современный человек невольно интересуется всякого рода развалинами — как новыми, так и древними, ибо структурная разница между ними невелика, не говоря уже о пророческом элементе, присущем данной структуре. Если последнее верно, то естественно предположить наличие этого современного — или, во всяком случае, пророческого — элемента в античной культуре. При ближайшем рассмотрении сходство между тем, что мы называем античностью, и тем, что именуется современностью, оказывается весьма ошеломительным: у наблюдателя возникает ощущение столкновения с гигантской тавтологией.

Дело в том, что у истории — так же, впрочем, как и у ее объектов (лучше — жертв) — вариантов чрезвычайно мало. Маркс утверждал, что история повторяется: сначала как трагедия, впоследствии как водевиль; современный человек добавил бы, что — и как драма абсурда. На самом деле это неверно. История не повторяется — она стоит. Из нее, как из той коровы, которую чем ни корми, больше двух литров молока в день не выжмешь. Чем ее ни корми и как ни дави ей вымя. Предел истории кладется именно ее объектами — то есть людьми. Мы все привыкли к линейному восприятию исторического процесса, что предполагает качественные изменения — в сознании ли людей, в структуре ли общества; в лучшем случае в мире идей.

На деле же мы можем говорить всерьез только об истории костюма, ибо генетически человек ничуть не изменился — за последние два тысячелетия, по крайней мере. Постричь Тарзана, выбить его барельеф — и вы получите Октавиана Августа или Винценгеторикса. Или наоборот — оставьте Зевса как есть, только убавьте мускулатуру, и перед вами — Маркс, Толстой или Распутин. Что касается качественных изменений в человеческом сознании, то речь идет, во всяком случае, не о накоплении, но о потере — определенных понятий, идей, даже, если угодно, знаний, перекладываемых современником из головы в компьютер. На развитии же общества и подавно неохота останавливаться.

Поэтому древние развалины — наши развалины. Я бы поставил тут не тире, а знак равенства, если бы не некоторые привходящие обстоятельства. Первое и главное для меня — качество античной литературы, изящной словесности в особенности. Авторы, которых мы именуем древними, превосходят современных во всех отношениях — по крайней мере с моей точки зрения. Превосходство это заключается уже хотя бы в одном том, что мироощущение, присущее нашей эпохе, — вся эта фрагментарность, раздробленность сознания, неуверенность в иерархиях земных и небесных, сознание некой общей обреченности и порождаемая оным сознанием та или иная форма стоицизма — авторами этой так называемой древности чрезвычайно подробно выражено или, лучше сказать, — освещено. Литература современная в лучшем случае оказывается комментарием к литературе древней, заметками на полях Лукреция или Овидия. У читателя более или менее внимательного в конце концов возникает чувство, что мы — это они, с той лишь разницей, что они — интереснее нас, и чем старше человек становится, тем неизбежней это отождествление себя с древними.

Речь идет не об амбиции, гордыне или снобизме. Речь прежде всего идет о накоплении индивидуумом опыта, который тоже в свою очередь количественно ограничен временем, индивидууму на земле отпущенным. Орган, посредством которого мы рассматриваем историческое прошлое, есть, в сущности, тот же самый орган, с помощью коего мы созерцаем наше собственное, индивидуальное

прошлое, и ощущение событий, давно происшедших с нами, смыкается с ощущением событий, свидетелями которых мы не могли бы быть физически. У меня часто возникает ощущение, что я участвовал в битве при Марафоне, высаживался с Цезарем в Ливии, бежал с Ксенофонтом от персов.

Сказанное здесь может показаться разновидностью шизофрении, но как вы объясните тогда слезы, подступающие к горлу от чтения надгробной речи Перикла или от этой сцены в Анабазисе, когда солдаты отступающей разбитой греческой армии после многолетних скитаний по враждебным провинциям Малой Азии внезапно видят с перевала свое греческое море и, обнимаясь и плача, восклицают, тыча пальцами в сторону синего марева: «Таласса! Таласса!»? Или когда Алкмен, описывая свою старость, сравнивает себя с альбатросом, способным еще выхватить из блистательной пены (жизненного) моря живую, трепещущую в его клюве добычу? Сила искусства, вы скажете. А я отвечу — единство сознания, единство мироощущения, присущего нам и тем, кто жил на земле до нас.

Более того, я бы добавил, что сознание есть некая незримая субстанция, до которой всякий, пришедший в этот мир, рано или поздно доживает, как до седых волос; проще сказать, дорастает. Я бы добавил еще, что мироощущение, выраженное в эллино-римской культуре, более достоверно, более убедительно, нежели мироощущение, навязанное нам впоследствии культурной традицией христианства; что политеизм античности куда более естествен, нежели монотеизм последнего тысячелетия с его неизбежной удушливой иерархичностью сознания, непосредственным результатом которого часто оказывается авторитарное государство.

Я отнюдь не настаиваю на интерпретации торжества христианства над язычеством как духовной дегенерации человеческого существа, хотя перерастание демократических систем в авторитарные и атомизацию современного сознания — не говоря уже о качестве значительной доли современного искусства — трудно охарактеризовать иным образом. Я просто считаю конфликт между политеизмом и монотеизмом недостаточно оправданным и полагаю их совмещение возможным. По крайней мере, мне хотелось бы

по возможности отдалить наступление того дня, когда меньшая правда о человеке, как некий грязевой поток, полностью захлестнет большую, явленную в античности. Отсюда то, что вы называете моими атрибутами, и их сравнительное постоянство. Дело, повторяю, не в архетипичности мифов или даже конкретных исторических ситуаций, дело в большей — и более непосредственно выраженной — правде о человеке и о мире. Атрибуты эти — просто дань искусства меньшего искусству большему, дань устья, если угодно, своему истоку.

Античности присущ прямой — без посредников — взгляд на мир: взгляд никакой оптикой не вооруженный, когда единственная призма, в которой мир преломляется, — ваш собственный хрусталик, когда даже слеза сознательным усилием из ока вашего удалена, чтоб избежать расплывчатости. Авторы, которых мы именуем древними, были людьми чрезвычайно трезвыми, остроумными и весьма в своих восторгах и горестях сдержанными. Кроме того, они были — все без исключения — вполне самостоятельными мыслителями, для которых основным способом познания мира было подробное перечисление деталей, из которых он — мир — состоял. Отсюда, в частности, жанр, который мы называем эпическим. Оттуда же — все вообще существующие в изящной словесности жанры. Так что когда сочиняешь сегодня стихотворение, сочиняешь его на самом деле вчера — в том вчера, которое всегда постоянно. В определенном смысле, сами того не сознавая, мы пишем не по-русски или там по-английски, как мы думаем, но по-гречески и на латыни, ибо, за исключением скорости, новое время не дало человеку ни единой качественно новой концепции. Двадцатый век настал только с точки зрения календаря; с точки зрения сознания чем человек современнее, тем он древнее.

— Недавно нам удалось прочесть — в самиздатском варианте — вашу пьесу «Мрамор», в которой тема империи получила иное по сравнению с вашей поэзией развитие. Свидетельствует ли эта пьеса о вашем интересе к драматической форме в дальнейшем? Какие вообще жанры кажутся вам наиболее соответствующими современному литературному процессу? Читатель уже знает вас как поэта, прозаика, эссеиста...

— У меня нет определенных убеждений насчет соответствия жанров современному литературному процессу. Стихотворение всегда казалось мне наиболее естественной формой литературной деятельности. Сколько я себя помню, я никогда не испытывал поползновения сочинить роман, новеллу, рассказ и тому подобное. Проза требует определенной усидчивости и склонности к манипулированию — событиями, персонажами, их побудительными мотивами.

Ни первым, ни вторым качеством я в желаемой мере не обладаю.

Преимущества стихотворения как литературной формы состоят для меня в его исключительно высокой конденсации как интеллектуального и эмоционального, так и чисто языкового опыта. Стихотворение, если угодно, есть одновременное срезание чрезвычайно многих углов. Так, например, пьеса, о которой вы спрашиваете, не что иное, как сильно развернутое стихотворение из цикла «Пост Этатем Нострам», написанного году, кажется, в семидесятом. Не более того. Меня просто заинтересовала возможность двойного анахронизма, так же, впрочем, как возможности развернутого, подробного диалога (которым я всегда чрезвычайно сильно интересовался, ибо диалог, помимо всего прочего, есть колоссальная движущая сила, колоссальное организующее начало — в искусстве, во всяком случае). Так что до известной степени пьеса эта — вариация на темы из Платона. Что же до эссе, которые я пишу главным образом по-английски (и поэтому утверждение ваше, что читатель меня «знает как... эссеиста», представляется мне чрезвычайно сомнительным: по-русски эссе эти существуют в абсолютно монструозных переводах, от которых мне бы хотелось раз и навсегда откреститься), — что же до эссе этих, то я сочиняю их скорее по необходимости — финансовой или интеллектуально-прикладной: чтобы, например, развеять у англоязычного читателя те или иные иллюзии, как правило, связанные с его представлениями о сущности этих знаменитых споров славян между собою и тому подобное.

— *Вы один из немногих в эмиграции двуязычных литераторов. В какой степени американская культура воздействует на русского поэта Бродского? И как русская литература влияет на американскую? Мы уже привыкли к тому, что*

Толстой и Достоевский давно стали столпами западной цивилизации. Но каков авторитет новейшей русской словесности? Сущее ли он вообще?

— Вопросы эти, так же как и содержащиеся в них утверждения, ставят меня в тупик. Что касается двуязычности, то в моем сознании она в качестве реальности не присутствовала, когда я писал только по-русски. В сущности любой язык есть только перевод — на земной с серафического, если угодно. Способность оперировать двумя языками ничего из ряда вон выходящего собой не представляет: вспомним хотя бы девятнадцатый век. Два языка, на мой взгляд, минимальная норма, минимальная нагрузка, которую даже не слишком дисциплинированный мозг без труда выдерживает. Говорю это со знанием дела. Другой вопрос, насколько человек к такой нагрузке внутренне подготовлен. Русский человек, в принципе, иностранным пользоваться не предполагает. Что называется, не должен.

Я очень хорошо, например, помню, что чуть не остался в четвертом классе на второй год из-за английского: я понятия не имел, на кой мне эта абракадабра, и точно знал, что употреблять мне язык этот в дело никогда не доведется. Так же, например, как тригонометрию или конституцию... Впоследствии, когда я заинтересовался поэзией по-английски, я переэкзаменовку эту на осень в четвертом классе не раз добром поминал. Во всяком случае, второй язык обузой мне не представляется, хотя, конечно, слава Богу, что им оказался именно английский: на нем, полагаю, меньше вздора написано, чем на каком-либо ином.

Конечно же возникают типичные шизофренические нюансы при пользовании двумя языками: иногда снабжаешь английское существительное русским суффиксом или в качестве рифмы к русскому слову выскакивает слово английское. Но я привык к элементу бреда в своем существовании и не рассматриваю подобные ситуации как нечто ненормальное; скорее, наоборот.

Что до влияния американской культуры на мое сочинительство, то не так уж много вокруг него специфически американской культуры и не так уж уязвимо это мое сочинительство. Пытаться ответить на этот вопрос — это все равно что кошке себя за хвост ловить: не слишком продук-

тивное занятие. Или — как рассуждать о роли интеллигенции в жизни общества. Во всем этом присутствует слишком очевидный элемент тавтологии.

Как русская литература влияет на американскую — на это не мне отвечать. Я бы только заметил, что Чехов и Тургенев, по-моему, значительно популярней Достоевского и Толстого. Думаю, что вообще популярность русской классики объясняется тем, что фактура современного общества на Западе до сих пор примерно та же, что и в произведениях русской классики: речь идет в конечном счете о проблемах, присущих буржуазному обществу. Фермер вполне в состоянии узнать себя в помещике средней руки, доктор — в докторе, адвокат — в адвокате, деньги — в деньгах. Из этого же следует, что современная русская литература — литература советского периода — находит в широкой читательской среде менее сочувственный отклик, ибо среднему западному читателю в принципе не с чем соотнести то, о чем современный советский писатель зачастую повествует. Интерес, испытываемый к современной русской литературе, — таким образом, интерес скорее этнографический.

— Русская поэзия традиционно тяготела к французской — от Парни до Малларме. Вы как будто этой традицией пренебрегали и в своем творчестве, особенно раннем, обращались к польской и английской поэзии (Галчинский, Норвид, Джон Донн). Что привлекает вас в этих литературах? Какое значение имеет для вас русская классика? Какие поэты вам близки сейчас?

— Начну с конца — я полагаю, вы спрашиваете о русской классике. Прежде всего Баратынский и Вяземский. Как это ни странно, во всякую эпоху почему-то всегда существует только один великий поэт. Происходит это, я полагаю, от чудовищной лености общества, от нежелания иметь дело с двумя, тремя — а то и больше, как, например, в первой четверти нынешнего столетия, — великими поэтами. Иными словами, обществу присуща тенденция к самообкрадыванию, к добровольной духовной кастрации. И нечего тогда валить на государя или на первого секретаря, на революции и гражданские смуты: общество получает поделом.

По глубине содержания, по характеру духовных прозрений Баратынский и Вяземский ничуть не уступали Пуш-

кину. Не уступали они ему и в качестве языковой флегуры. Баратынский, на мой взгляд, один из самых крупных поэтов, каких наша словесность знала. То же относится и к Вяземскому, прожившему жизнь настолько долгую, что сочинительство из юношеской амбиции перешло у него просто в средство существования. Это поэт чрезвычайно трагический и чрезвычайно тем не менее сдержанный, чрезвычайно нашей эпохе и нашему миросозерцанию близкий. Из этих двух вся наша психологическая проза, которой мы так знамениты, и вышла.

Кроме них — масса. Катенин, например. И это не оттого, что я классиков вдали от родины перечитывать взялся — что называется, спохватился. Катенина я всю жизнь обожал: сложность и хитросплетения житейских переживаний, им описанные, любого модерниста краснеть заставят. Единственное, что необходимо читателю, чтоб по достоинству этих авторов оценить, — это очистить сознание от сопротивления знакомой гармонии. Тогда и Карамзин феноменальным поэтом окажется, не говоря об Антиохе Кантемире.

Все эти авторы, как вы говорите, «близки» мне стали не вчера и не сейчас; я их обожал, сколько я себя помню. Что касается иностранцев — Норвида или Донна — это длинный разговор. Скажу только, что Норвида считаю лучшим поэтом девятнадцатого столетия — из всех мне известных, на любом наречии. Лучше Бодлера, лучше Вордсворта, лучше Гёте. Для меня, во всяком случае. Мне он больше других у нас Цветаеву напоминает: говорю это не из-за сходства судеб, а из-за сходства тональностей и размаха.

— *Каково, по-вашему, состояние современной русской литературы — поэзии, прозы, критики? Удовлетворены ли вы нынешним литературным процессом? Какую роль в нем призвана играть эмиграция?*

— Состояние нормальное. С поэзией, по-моему, дела обстоят гораздо лучше, чем с прозой, и уж точно лучше, чем с критикой. Последняя всегда была самым слабым местом русской литературы, и ничто, боюсь, положения этого не изменит. Даже эмиграция, которая парадоксальным на первый взгляд образом ввела литературный процесс в общее для всех литератур русло: ничто не остается не сказанным. Я думаю, что благодаря эмиграции мы выяснили влечение последних десяти лет, чем мы богаты — как, впро-

чем, и то, чем мы бедны. Хвастаться особенно нечем, но и горевать, особенно глядя на соседей наших по континенту, тоже не приходится. Единственно, что огорчительно, что русская проза не дала нам никого равного Роберту Музилю или — если сегодняшний день иметь в виду — Найполу или Итало Кальвино. Хорошая проза, впрочем, дело наживное, и после Платонова, я думаю, русская литература может позволить себе передышку. Жалко, впрочем, что Музиль — не у нас.

«Удовлетворены ли вы нынешним литературным процессом?» Подобный вопрос изобличает дурной вкус — или предполагает его в человеке, у которого интервью берется. Я не хочу сказать, что я не грешу дурновкусием, но — не настолько. Никто — ни писатель, ни тем более критик — не должен себе позволять озирать литературу с птичьего полета, каким бы орлом он себя ни почитал, и, паче того, оглашать свои окончательные выводы — даже на смертном одре. Да и вообще, чем более предвзятое мнение высказывается, тем интереснее. Лучше вы бы спросили, кого я ненавижу.

Я БЕЗ УМА ОТ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Том Витале

Журнал «Ontario Review», № 23, осень—зима 1985—1986 годов
(с сокращениями)

Интервью состоялось 5 мая 1984 года в квартире Иосифа Бродского в Гринвич-Виллидже, в Нью-Йорке, по случаю предстоящей публикации его книги «Меньше единицы».

— *Вы знали Роберта Лоуэлла. Какие у вас были отношения?*

— Впервые я встретил его в 1972 году, сразу после моего отъезда из России. Я был приглашен в Лондон, на Международный фестиваль поэзии, и на этом собрании мне предстояло выступить со своими стихами, и Лоуэлл взялся читать их в английском переводе. Так мы и познакомились. Это был определенный жест тогда, сделанный им специально для меня. Я, конечно, слышал о нем раньше. Я переводил его «For The Union Dead» и другие вещи. Потом, после того чтения в «Елизабет-Холле», он пригласил меня к себе в гости, в Кент. Но в то время я очень плохо разбирался в расписаниях поездов и в прочих подобных вещах. Я приехал на вокзал Виктория и, глядя на табло с расписанием, растерялся. В общем, я позвонил ему и сказал, что не смогу приехать. Еще у меня мало было монет для телефона, а разговор мой с ним проходил на том моем английском, ну вы можете себе представить мой английский двенадцатилетней давности. В общем, это выглядело ужасно неубедительно, и Роберт подумал, что это Оден просто повлиял на меня, чтобы я не приезжал; между ними была какая то вражда. Вот, кстати, пример того, как не уверен в себе он был.

Ладно. В 1975 году, когда я преподавал в Смит-колледже, неожиданно по телефону он приглашает меня в Бостон. Разговор по телефону был достаточно приятный и

ужасно волнующий. Я поехал к нему. Я хорошо помню тот день потому, что перепутал дату. Это было в четверг, в четверг до или в четверг после, но не в тот четверг, когда было назначено, и тем не менее это был потрясающий день. Я запомнил его еще и потому, что у нас с ним было самое толковое обсуждение Дантовой «Божественной комедии» с тех пор, как я говорил о ней со своими друзьями в Советском Союзе. Этот человек знал «Божественную комедию» изнутри, очень интимно, у него были почти личные представления о тех ужасах или, вернее, о мире мертвых.

Это было захватывающе. У него были проблемы со здоровьем, с кровообращением, и доктора убеждали его бросить курить. Кофе он пил чашку за чашкой, а курил как паровоз. Он был исключительно добросердечным, исключительно сладкоречивым, в смысле голоса, конечно. То что он говорил, зачастую было остро, язвительно.

С тех пор мы виделись достаточно часто. Помню, например, как мы вместе были на квартире Элизабет Хардвик, на Шестьдесят седьмой улице в Нью-Йорке.

Весь вечер мы листали справочник Американской поэзии, перечисляя людей, которые нам нравились, и вдруг одновременно вспомнили поэта, которого обычно не замечает публика: Уэлдон Киис. Мы произнесли его имя почти одновременно.

Он был потрясающе великодушен. Однажды, незадолго до смерти, он вновь предложил мне себя в качестве переводчика одного стихотворения о Флоренции, «Ветер во Флоренции», сделал несколько вариантов, и мы о них спорили. Потом он улетел в Англию, а когда возвращался домой, умер в такси, по дороге из аэропорта Кеннеди.

Да, не очень много я рассказал вам о нашем знакомстве.

— Я лишь однажды видел Лоуэлла читающим свои стихи, в 1976 году, и меня поразило тогда то, как тихо он говорил и каким разбитым, изломанным он выглядел. Так, как будто жизнь опустошила, выпотрошила его. Вам, как поэту, не страшно было видеть чувствительного, восприимчивого человека, поэта, настолько изломанным? Не это ли судьба поэта?

— Не думаю, что это было так, хотя, думаю, иногда Лоуэлл мог произвести подобное впечатление, в особенности своими чисто физическими внешними данными: манерой движения, осанкой, сутулостью, делающей его

неуверенным. Он мог произвести впечатление человека опустошенного.

Как человек, как поэт, он был чем угодно, но не опустошенным. Он определенно делал то, что я находил чрезвычайно привлекательным. Я знаю о немалых разногласиях среди людей моей профессии, среди критики, относительно, например, его поздних книг. У меня есть собственная теория о нерифмованных сонетах Лоуэлла. Я думаю, каждый поэт имеет огромное желание оправдать свое каждодневное существование, следовательно, он чрезвычайно завидует художнику, который пишет ежедневно. Каждый хочет писать каждый день, иначе к концу дня существование твое лишается смысла, ты просто не имеешь права существовать. И Лоуэлл нашел форму, в которой он мог говорить, писать о чем угодно. Мне чрезвычайно нравятся эти вещи, именно за их произвольность, за их эквивалентность каждодневному, за самоуправство мысли.

Иногда эти вещи могли быть отвлеченными, но мне нравится отвлеченность так же, как мне не нравится реализм в той степени, когда искусство начинает страдать от реализма. Но великий поэт приучает любить и слабость, потому что он дает ощущение пропорции, потому что он показывает путь, по которому идет. Буквально. Он мне чрезвычайно нравится. Если откровенно, я предпочитаю его ранние вещи, такие, как «Lord Weary's Castle» и «The Mills of the Kavanaughs», за силу, как у Марло, за энергию его стиля. Я сожалею, что он изменил этот стиль на тот, который, возможно, показался ему более современным.

Я думаю, что это связано с ситуацией на поэтическом рынке, возникшей в конце шестидесятых — начале семидесятых, в связи с влиянием Западного побережья — то есть быть с ними на равных, не устареть, использовать средства выражения, превалирующие на Западном побережье. Тем не менее когда вам нравится кто-то, то он вам весь нравится просто потому, что каждый поэт помимо всего, по сути, это миф. И поэт, когда он пишет стихи, просто совершает подвиги, как Геракл с его двенадцатью подвигами. Важна цельность. Думаю, в этом дело.

— Вы решили написать вашу элегию, посвященную Лоуэллу, на английском. Это единственное стихотворение, написанное вами на английском в «Части речи».

— Я хотел писать его, конечно, по-русски, но потом подумал, что ему больше понравится, если я напишу по-английски. Я сделал это просто потому, что хотел доставить ему удовольствие.

— *Это очень хорошее стихотворение. А другие стихи вы пишете на английском?*

— Написал несколько, но у меня нет стремления сделать существенный вклад в английскую поэзию.

Если и получилось хорошо, то отчасти потому, что я использовал некоторые тропы, протоптанные самим Лоуэллом. Но у меня нет стремления стать англоязычным поэтом. Я перевел достаточно много своего на английский, и этого мне вполне достаточно.

— *В «Дон Кихоте» Сервантес говорит, что чтение переводов — это как разглядывание обратной стороны гобелена. Вы не чувствуете, что ваши переводчики идут на определенный компромисс, когда не в состоянии подобрать тот же оттенок?*

— Это довольно сложная штука. У меня есть собственные соображения относительно переводов. Нет, теорий у меня нет. Я сомневаюсь, что в этом вопросе может существовать какая-либо теория. Тут все зависит от практики, все в процессе проб и ошибок. Выясняете, что вы можете сделать и что не можете. Тут рискованно делать обобщения. Удачный перевод — это не просто мастерство переводчика, но и конгениальность, очевидно.

Я мог быть довольно конгениальным по отношению к тому, что сам написал на русском. [*Смеется.*] Я не могу найти для этого более конгениального человека. С другой стороны, это требует определенного напряженного внимания, которое можно назвать любовью к языку, одержимостью им. Я без ума от английского языка.

Дело в том, что при переводе несомненно что-то теряется, но если вы знаете об этом, то вас это не обескураживает. Вы можете потерять ту или иную рифму, но, зная, что теряете ее в одном месте, стараетесь это как-то компенсировать в другом, в другой строке. То есть вы стараетесь поддерживать определенный эстетический баланс, который существует в оригинале, и если он действительно существует, вы просто стараетесь различными средствами воссоздать в переводе это равновесие.

— Значит, вы пишете по-русски. Как годы, проведенные в англоязычном окружении, повлияли на ваш русский язык?

— Ну, очевидно, не мне говорить об этом, но не думаю, что повлияли. Хотел бы отметить лишь одну вещь как результат моего пребывания в англоязычном окружении: когда я пишу, я ощущаю большую ясность, более высокую долю рационального по сравнению с тем, если бы я был в России, писал в России. Дело в том, что русский — не аналитический язык. Когда вы говорите что-нибудь в поэзии, вы делаете это машинально, не утруждаете себя уточнениями. А в английском есть нечто, что побуждает разъяснять, развивать мысль. И это есть теперь в моих стихах. Они, если мне можно оценивать свои вещи, более тщательны. С другой стороны, мне это нравится. Я люблю доводить вещи до алогичного, до абсурдного конца. От этого написанное становится меньшим лепетом. От этого стихотворение может потерять в своей наивности, непринужденности, естественной непринужденности. Но зато чем тщательнее подбор слов, тем лучше. Может, не так гладко, но зато без обмана.

— Над чем вы сейчас работаете, какие вы видите тенденции в своей работе? Экспериментируете ли вы с формой или с содержанием того, над чем работаете?

— Я на самом деле ничего не могу сказать вам об этом. И не потому, что это какая-то тайна, а потому, что я никогда точно не знаю, что впереди. Насчет формы я действительно не знаю. Мне почти сорок четыре. Мне кажется, я перепробовал все. Не все, но многое. Суть не в формальных экспериментах, не в освобождении от формы. Что касается содержания, то я просто рассматриваю себя в роли подопытной морской свинки своих собственных идей и смотрю, что происходит с ними, и стараюсь их записывать.

Перевод Павла Каминского

БЕСЕДУЯ С ЮЗОМ АЛЕШКОВСКИМ

Иосиф Бродский
Газета «Bookworld», 4 мая 1986 года

Юз Алешковский — автор восьми опубликованных романов (он доходчиво объяснит вам, в чем разница между книгой написанной и напечатанной); «Кенгуру» — его вторая вещь в стиле «свободной прозы» и первая, переведенная на английский. В России Алешковского знают по книгам для детей и песням — причем последние считаются народными. В 1978-м эмигрировал в США.

На интервью с Юзом я шел, испытывая некоторую неловкость: во-первых, я с восхищением писал о нем раньше, во-вторых, мы знакомы не первый день. Но, в конце концов, книга русского писателя, и как бы хорош он ни был, может легко затеряться в мире, чье население говорит в основном по-английски. Конечно, когда-нибудь потом роман задним числом»откроют», он сорвет шквал аплодисментов и тому подобное, и будь Юзу лет тридцать или сорок, я бы мог и подождать, — но Алешковскому 57. Что же до личного знакомства — как это говорится на карнавале? «Маска, я тебя знаю». Или, как сказано у Джона Клэа: «А тот, кого ты знаешь много лет... Чудак тебе знаком? Он не загадка, нет?»

Отсюда — это интервью.

— Каково существовать в культуре, отношения с которой (начнем хотя бы с того, насколько тебе подвластен ее язык)... как бы это помягче сказать... несколько натянутые? То есть, приехав в США, не чувствовал ли ты, что призван исполнить некую миссию? Не тешил ли себя, как иные, амбициями, что тебе суждено шокировать западную культуру, поведав о том, что пережила Россия, — или того лучше — заставить Запад вздрогнуть, испытать холодный ужас? Пора

уже отрезвить эту их западную культуру — чтобы она стала культурой без всякого уточняющего прилагательного? Не было ли и в тебе миссионерской жилки, стремления проповедовать всем и каждому — не только соотечественникам, но и всему миру?

— Нет, это не по моей части. Наводить на кого-то холодный ужас, отрезвлять кого-то — меня это отроду не прельщало. Прозаик — не миссионер. Как правило, волнуют его вещи куда более насущные: работа, облегчение условий для работы; выразить этот мир во всей полноте, следовать своему призванию. А выбор, перед которым мы оказались: покинуть страну или узнать вкус тюремной баланды, — что касается последнего, тут есть множество форм мученичества за казенный счет, на выбор, — все это уводит от истинного призвания. И отъезд дает хотя бы зыбкое, но ощущение независимости. Я, как одержимый, хотел следовать своему жребию — жребию писателя. И не хотел, чтобы трагическая реальность, отовсюду уставившаяся на меня в упор, лишила меня дара речи, парализовав волю писать что бы то ни было. Так я покинул страну, решившись идти навстречу своей судьбе, какой бы она ни была. Конечно, я бы предпочитал, чтобы мои западные читатели смотрели на историю современности, во всяком случае, на русскую ее часть, моими глазами. Все, на что может надеяться писатель, — что кто-то разделяет его точку зрения. Ибо смысл литературы в том, чтобы донести индивидуальный опыт, тогда человечеству не надо будет его повторять. Но на сей счет у меня тоже нет никаких иллюзий — видимо, из-за нехватки этой самой миссионерской жилки.

— *Где ты родился? Кто твои отец и мать? Другими словами — как ты пал столь низко, что власти лютой ненавистью ненавидели все, тобою написанное?*

— Я родился в Сибири, в Красноярске. Улица, на которой стоял роддом, называлась улицей Диктатуры.

— *Не сомневаюсь, ты усматриваешь в этом пророчество...*

— Пророчество — и насмешку. Как-то странно рождаться на улице Диктатуры. По такому адресу пристало скорее умирать.

— *Боюсь, ты неизлечимый романтик.*

— Как бы то ни было, большую часть жизни я прожил в Москве. А как мне случилось пасть столь низко, что мои

писания стали против шерсти всем обитателям нашего парт-зверинца, — право, не знаю. Полагаю, это неизбежно, когда кто-то пытается отстоять свое достоинство. Ибо наш трехсотмиллионный народ...

— *Нас уже триста миллионов? Боже!*

— Данные за прошлую неделю. Похоже, старая гвардия расслабилась по части расстрелов... Ну так вот: ни одна живая душа среди этих трехсот миллионов не сомневается насчет того, что же в стране происходит. Бардак повсюду: в правительстве, армии, в партии, сельском хозяйстве, в промышленности. Ни у кого нет иллюзий, какова природа этого монстра. Человек на улице, в такси, в бане, в забегаловке объяснит вам все на пальцах — быстрей и доходчивей, чем любой советолог из самого престижного западного университета. Но если для простых людей называть вещи своими именами — некое побочное удовольствие, для писателя это вопрос человеческого достоинства, цельности — да попросту, душевного равновесия. Я не хотел превращаться в нервного придурка — потому и уехал.

— *Хорошо. Но что толкнуло тебя, водителя-дальнобойщика, взяться за перо? Что выпихнуло тебя из-за баранки в литературу? Желание выразить этот мир во всей полноте?*

— Подозреваю, я начал писать, когда стало пугающе ясно: либидо одерживает победу на всех фронтах... А вообще, полагаю, я бросился в литературу, потому что та казалась мне единственным способом бежать от ужаса существования. Перехитрить его, обвести вокруг пальца, что ли. Хотя мне говорить об ужасе существования — диковато: я ведь слыву человеком веселым...

— *Только веселье это именно затем и нужно, чтобы ужасу существования противостоять, так ведь? Единственный способ сохранить достоинство. Иначе остается скулить... Но тут я бы хотел спросить: ты знаешь, что вновь и вновь толкает тебя браться за перо? Небезосновательно ожидая от тебя экскурса в метафизику, можно сразу сузить твой выбор? Предложу пять возможных ответов: божественное вмешательство (Бог или Муза), социальная несправедливость, понимание (или что-то, что ты почитаешь таковым) человеческой участи, по-настоящему хорошая история или сюжет, влияние другого писателя. Мог бы предложить еще одну возможность — сам язык.*

— Социальная несправедливость или справедливость, хаос или гармония — это все грани одной реальности. А сама эта реальность — часть грандиозного процесса, для нас непостижимого. И наиболее точное определение тому, что же заставляет меня водить пером по бумаге, исписывая груды листов, — допустить, что мною движет желание хоть как-то присоседиться, прилепиться к этой великой непостижимости. Отбросить тень своего временного существования на всю полноту времен. Чтобы не все ушло паром, а хоть что-то осталось. Что-то, различимое как мое. Ибо выплеск творческой энергии, пусть самый ничтожный, — это попытка отпугнуть смерть: ты проецируешь свое «я» туда, где у тебя нет никакой надежды на бытие и, скорее всего, вообще ничего нет. Повторяю, в момент творческого акта человек творит пугало, которое может заставить эту костлявую, в саване, с косой, отшатнуться. И писать — все равно что заниматься любовью. Точнее — все равно что делать детей, хотя тут можно проколоться, если вспомнить о сублимации.

— Не обязательно. Ибо одно — вовсе не сублимация другого: то и другое — лишь отдушины для творческого порыва. И он просто идет то по одному, то по другому руслу. Да и сам довод о сублимации слишком уж глуп и годен разве что для защиты порнографии. Единственное, в чем тебя можно упрекнуть: твои слова про пугало могут ведь истолковать как смесь нарциссизма и жалости к себе. Хотя, учитывая нынешнее состояние человечества, упрекать кого бы то ни было в жалости к себе по меньшей мере странно. Точно так же как упрекать в попытке перехитрить смерть.

Есть ли у тебя какие-либо особые отношения с «Кенгуру»? Не важно, как давно написан этот роман...

— Для меня «Кенгуру» — опыт по-своему уникальный. Это тот случай, когда — пожалуй, впервые в жизни — неким магическим образом моя рациональная и, скажем так, духовная стороны оказались слиты воедино, как в фокусе проступив в том, что я переживал как чувство романной формы. Естественно — ты знаешь, — никто никогда не думает слишком всерьез о формальных аспектах будущей работы. Нет смысла забегать вперед. Форма сама развивается в процессе сочинения, растет, как растет жемчужина в раковине.

— *Твое замечание выдает чувствительность поэта.*

— Тебе ли не знать... Но в общем-то, да: сердцевина, глубинная сущность всякого произведения, будь то роман или эссе, повинуется законам поэтического роста. И только потом, когда работа уже сделана и проступила структура, последняя воспринимается как прозаическая.

— *Ну да. После возгласа акушерки: «Мальчик!» — уже не важно, кого хотели отец или мать и что там у них в генах.*

— Да, и работа над «Кенгуру» была для меня качественно новым опытом такого рода — опытом поэтического разрастания истории, в данном случае истории СССР, и реальности (тоже существующей только на просторах СССР), а главное — моего во всем этом места. Настолько, что мой герой в романе, с которым, надеюсь, у меня не так много общего...

— *За исключением языковых навыков...*

— ...за исключением языковых навыков, именно в фантасмагорических своих чертах выдает свою поэтическую генеалогию. Во всяком случае, до того, как сесть за «Кенгуру», я ничего подобного не испытывал... Я не хочу создавать на основе этих воспоминаний некую теорию творчества, просто мне хочется восстановить, как все было. Ты, как никто, знаешь: рождение образа — или концепции произведения — вещь магическая, священнодействие — род видения. Поэтому, когда я почувствовал образ «Кенгуру», когда я поймал его как целое, я был страшно взволнован. Внезапно мне предстала возможность обрести себя в историческом месиве не в качестве жертвы или летописца, а в качестве писателя-заговорщика, коль на то пошло. И я осознал мифологические, фантасмагорические возможности. Почувствовал, что могу говорить абсолютно обо всем! Это задало форму — в моем распоряжении был весь мир: русские или иностранные правительства, воровская малина, эротические или жандармские фантазии, полеты в космос, описания погоды, личные мои заморочки, будущее нации — все, что приходит в голову. Эта романная форма позволяла максимально насытить страницу содержанием. Причем без всякого насилия... а отсутствие насилия над собой делает творческий процесс особенно приятным. И запоминающимся.

— *Что тебе известно о судьбе твоих книг в России? Попадают ли они домой и доходит ли до тебя оттуда какая-то на них реакция — если, конечно, она есть? Я понимаю, тебе неловко отвечать на этот вопрос, но кого же еще мне об этом спросить?*

— Тут я в недоуменни, как и КГБ, — с той разницей, что недоумеваем мы по разным поводам. Вопреки отчаянным усилиям гэбэшников кастрировать у вышеназванных миллионов всякую способность мыслить, вопреки усердию сотрудников сей организации, преданности их любимому делу, и бюджету, на то выделяемому, наши книги: твои, мои, всех остальных — в Россию просачиваются, и их там читают. Разве что читателей меньше, чем хотелось бы, чем могло бы в стране найтись для наших книг... скажем, тысячи две-три, а может, всего две-три сотни...

— *В закрытом обществе чем меньше читателей, тем сильнее прочитанная вещь «детонирует». В конечном итоге важны не размеры бомбы, а тот факт, что помещение заперто.*

— Особенно если эти несколько сотен — интеллектуальная элита: литераторы, киношники и тому подобное. Может, подходящее слово тут не «детонация», а «резонанс»... Правда, в последнее время провоз книг в Россию становится все сложнее — времена разрядки прошли. Но все же книги просачиваются, и реакция на них — косвенная, подспудная — внушает надежды. И обрывки, намеки, полуцитаты в тамошних письмах для меня важнее, чем все здешние рецензии или диссертации. Наш читатель — там, и говорю я это не потому, что нахожусь под гипнозом миллионных цифр, но потому, что там — истинная жизнь нашего языка. Какой нибудь поклонник моего творчества или величайший знаток моих произведений может жить на островах Фиджи, но мои читатели, моя аудитория — там, к востоку от Варшавы.

— *А не кажется ли тебе, учитывая путь книг в Россию, что мы — по крайней мере наше поколение, — когда речь заходит об индивидуализме, в куда большей степени американцы, чем сами жители США? Потому что действовать, полагаясь только на себя, в обществе, пронизанном чувством коллективизма, где всяк сует нос в чужие дела, — для этого нужна куда большая стойкость, чем здесь, где независимость гарантирована законом?*

— Да, но это ведь неизбежно, особенно если ты — писатель. Литература, в конце концов, высшая форма частного предпринимательства. В этом смысле, писатель — всегда американец.

Перевод Антона Нестерова

ПОЭТ
БОГОТВОРИТ ТОЛЬКО ЯЗЫК

Дэвид Монтенегро
Журнал «Partisan Review», № 4, 1987 год

— Вы только что выпустили первый сборник своих эссе — «Меньше единицы». Вы полагаете, что проза открывает перед вами новые просторы? Находите ли вы в прозе проблемы или радости, каких вам не приносила поэзия?

— Ну, прежде всего, просто так случилось, что я за несколько лет написал эти вещи. В ряде случаев их мне заказывали, и я просто старался сделать то, о чем меня просили. Меня особенно радует, что эта книга явилась полной неожиданностью. Карты могли показать один-другой сборник стихов, но книги прозы — тем более на английском языке — в них не было. Я вижу в этом нечто в высшей степени нелегитимное.

Что касается различий или трудностей, то, в сущности, проза и поэзия не столь уж сильно отличаются друг от друга. В прозе больше свободного пространства, но, в принципе, писать прозу — значит распустить язык, а поэзия обращается с ним экономно.

— Вы написали однажды, что проза вам ненавистна, потому что она не знает дисциплины поэзии.

— Как бы это сказать? Сколь бы парадоксально это ни звучало, таково одно из несовершенств прозы. Вот почему она такая длинная. Что я ценю в поэзии, если посмотреть на нее со стороны, холодно и непредвзято, — в поэзии разум, не важно, поэта или читателя, работает быстрее, потому что поэзия наглядно конечна и ужасно кратка, это конденсат. В прозе ничто не мешает пойти в обход или отклониться. В поэзии вас держит рифма.

По сути, мое отношение к прозе — кроме того, что она дает средства к существованию, потому что за нее платят

гораздо больше и охотнее, чем за поэзию, — и что я могу поставить ей в заслугу, это ее куда больший терапевтический эффект, чем у поэзии. Риск, неуверенность, ожидание провала в поэзии необычайно сильны. Через какое-то время становишься желчным и раздражительным.

В прозе ожидание провала не столь ощутимо. Сидишь и сочиняешь, проходит день, и появляется несколько страниц, потом еще день и так далее. Отчасти это объясняет, почему пишется такая уйма романов. Проза придает писателю уверенность, тогда как поэзия творит нечто прямо противоположное.

— *Ефим Эткинд в своей книге «Заметки незаговорщика» назвал вас очень современным поэтом. Он сказал, что когда вы были совсем молоды, то ставили перед собой проблемы и решали задачи, которые перед вами ставило ваше время. С какими новыми проблемами сталкивается современный поэт, которых не знал поэт девятнадцатого века или даже поэт эпохи, предшествовавшей Второй мировой войне?*

— Одна из главных проблем, с которыми сталкивается поэт сегодня — не важно, современный или несовременный, — состоит в том, что предшествующая ему поэзия — иными словами, наследие — настолько обширна, что просто возникают сомнения, можете ли вы к ней что-то добавить, модифицируете своих предшественников или останетесь самим собой.

Но конечно, это не тот вопрос, который задают в начале пути: собираетесь вы кому-то подражать или нет. Этот вопрос задают впоследствии, задним числом, пользуясь преимуществами такой ситуации. Этот вопрос задаешь себе, потому что вокруг критики. Но именно потому, что в спину дышат великие предшественники, и нужно сделать следующий шаг — туда, куда теоретически еще никто не ступал. Писать становится все труднее, потому что все время говоришь себе: я не хочу быть попугаем. И понимаешь, насколько великими были наши предшественники. Думать, что ты в состоянии сказать что-то качественно новое после таких людей, как Цветаева, Ахматова, Оден, Пастернак, Мандельштам, Фрост, Элиот и другие после Элиота — и не забудем упомянуть Томаса Харди, — значит быть очень самоуверенным или очень невежественным типом. Я бы себя причислил к последней категории.

Когда только начинаешь писать, мало знаешь о том, что было до тебя. Только в середине жизни обретаешь это знание, и оно пригибает к земле или гипнотизирует.

Это только одна из проблем современного поэта. Другая, очевидно, в том, что современный поэт живет в мире, где то, что считалось ценностями, добродетелями и порока́ми, скажем, двадцать или тридцать лет назад, не то чтобы поменялось местами, но поставлено под вопрос или изрядно скомпрометировано. Современный поэт, похоже, не живет в мире, столь поляризованном этически, не говоря уже — политически, как это было до Второй мировой войны. Но мне кажется, что эта поляризация до сих пор совершенно очевидна. Не знаю, что именно Эткинд имел в виду. Видимо, различие между современным поэтом и поэтом рубежа веков. Наши предшественники, видимо, еще во многое верили. Их пантеон, их алтари включали больше людей, чем наши. Мы в этом смысле так или иначе ужасные агностики.

Но есть агностики и агностики. Я сказал бы, что поэт в конечном счете поклоняется только одному, и это одно не выразить ничем, кроме слов, короче, это... язык. Его отношение к Верховному Божеству, которого нет, скорее сводится к упреку за Его отсутствие, чем к глумлению или осанне. Может быть, я современен в том смысле, что живу в свое время и до некоторой степени выражаю — или то, что я пишу, выражает чувства людей, которые говорят на моем языке, к их реальности. В этом смысле я, конечно, современен. А каким еще я мог быть? Старомодным? Консервативным? Я консервативен в том, что касается формы, наверное. В смысле содержания, отношения к реальности, к чувствам я довольно-таки — надеюсь — *au courant (современен)*.

— *Вы упомянули поляризацию добра и зла. Вам кажется, что эти категории ныне смазаны?*

— Не для наблюдательных глаз, не для чуткой души. Но смазывание различий и в самом деле превратилось в индустрию. Это намеренно делается силами зла — например, определенной политической доктриной и ее адвокатами, ее пропагандистскими средствами — или же честными, сомневающимися людьми. Но в конечном счете это делается теми, кто хочет поставить под сомнение и скомпромети-

ровать важные вещи, теми умниками, которые хотят вывернуть наизнанку любую идею, любую реальность. И, разумеется, образовалось огромное серое поле. Что ж, меня это устраивает. Чем сильнее смазывание, тем больше заслуга того, кто хочет навести порядок. Так было всегда — я имею в виду это самое смазывание. Но сегодня, учитывая демографический взрыв, мы имеем и многократное увеличение количества адвокатов дьявола. Сегодня в моде сомнения, а не убеждения. Мягко выражаясь, сомнение и стало убеждением. По существу, мы живем в эпоху, по окраске похожую на некоторые периоды Просвещения.

— *Попытка разобраться во всех предрассудках...*

— ...во всех предвзятых суждениях. Правда, русские здесь стоят особняком. Результаты усилий русских абсолютно не похожи на то, к чему приходят их западные партнеры. Например, в эпоху Просвещения научные данные привели людей к отрицанию Высшего существа. Некоторые русские — например, Ломоносов и Державин — утверждали прямо противоположное: что обилие этих свидетельств говорит о сложности мира, являющегося божественным творением.

— *Заметно, что вы как поэт часто пользуетесь религиозной образностью. Вы находите это эффективным? Это общепонятный язык?*

— По-моему, да. По крайней мере для моей русской аудитории. И я достаточно великодушен или циничен, полагая, что мои русские читатели в конечном счете качественно не слишком отличаются от моих англоязычных читателей. Но может быть, я принимаю желаемое за действительное. Я считаю, что этот язык понятен определенному проценту людей, и этого достаточно. Потому что никакой процент людей нельзя назвать малым. Скажем, десять человек или шесть — это много или мало?

— *Марек Орамус, интервьюируя Збигнева Герберта, сказал, что Герберт исправляет мифологию. Как с ней обращаетесь вы?*

— Вы оживляете ее, пытаетесь доискаться смысла во всем, что унаследовали. Так вы поступаете. Вы фактически не исправляете ее, вы извлекаете из нее смысл. Это проблема интерпретации. Функция живых существ — интерпретировать Библию, мифологию, Упанишады, все, что мы унаследовали, в том числе наши сны.

В сущности, каждая эпоха, каждое столетие, не говоря уже о каждой культуре, имеет свою Грецию, свое собственное христианство, свой собственный Восток, свою мифологию. Каждое столетие просто предлагает свою интерпретацию, в некотором роде увеличительное стекло. Мы — это просто еще одна линза. Просто дистанция между нами и мифами увеличивается, и я думаю, что попытки интерпретации в основном пропорциональны этой дистанции.

— *В одном из своих эссе вы упомянули, я цитирую: «В определенные периоды истории только поэзия способна постигать действительность, конденсируя ее в нечто осязаемое, в нечто такое, что иначе не может быть постигнуто умом». В чем вы видите другие функции поэзии? В чем сила языка, воплощенного в поэзии?*

— Поэзия лучше всего воспринимается как хроника человеческих чувств. Для примера возьмем век поэтов эпохи Августа. Если мы имеем какое-то представление о римлянах и о чувствах людей того времени, то лишь благодаря Горацию, его видению мира, или Овидию, или Проперцию. И, честно говоря, другой хроники этой эпохи у нас нет.

— *Быть может, это совсем неуместно, поскольку преклонение поэта перед языком не связано с его практической полезностью, но что дает поэзия такого, чего не в силах дать проза, религия, философия? Насколько силен язык в его противостоянии хаосу, в попытке защитить людей или их чувства от жестокости?*

— Честно говоря, я не знаю, как ответить на этот вопрос, разве что указать на тот очень простой факт, что речь является реакцией на мир, своего рода гримасой в темноте, или попыткой строить рожи за спиной ублюдка, или попыткой сдержать приступ рвоты. Это реакция на мир, и в этом смысле она функциональна. Защита? Вас она защищает? Нет, вероятнее всего, нет. Скорее, она вас *обнажает*. Но вполне возможно, что обнажение является испытанием вашей сути, вашей живучести. Меньшее, что можно сказать: созидание некой гармонии равнозначно тому, чтобы бросить хаосу: «Эй, ты не можешь меня сломать, пока еще не можешь». Это «меня» в данном случае означает «всех нас».

Я действительно не знаю, в чем функция поэзии. Это, так сказать, способ преломления света и тьмы. Вы просто

открываете рот. Открываешь, чтобы кричать, молиться, говорить. Или исповедаться. Каждый раз что-то побуждает так сделать.

— *Когда вы впервые приехали в США в 1972 году, вы сказали, что вами владеет страх: что вашей работе грозит нечто вроде паралича, потому что придется жить вне сферы родного языка. Но на самом деле вы много писали. Как отразилась жизнь здесь на вашей поэзии?*

— Я не знаю. Думаю, что эти слова отражали мои страхи. Я много писал. Мне могло показаться, что я был бы столь же или еще более плодовит с не менее забавными последствиями для меня и моих читателей, если бы остался дома. Я полагаю, что страх, высказанный в 1972 году, отражал опасение потерять свое «я» и самоуважение писателя. Думаю, что я действительно не был уверен — да и не очень уверен сегодня, — что не превращусь в дурачка, потому что жизнь здесь требует от меня гораздо меньше усилий, это не столь изощренное каждодневное испытание, как в России. И действительно, в конечном счете некоторые мои инстинкты, видимо, притупились. Но, с другой стороны, испытывая страх, стараешься настроить свой ум. Пожалуй, это может и сломать. Кончаешь невротиком, да это случилось бы в любом случае. Только быстрее, хотя и в этом нельзя быть до конца уверенным.

— *Вы раньше пользовались словом «стереоскопичность». Считаете ли вы, что, живя в чужой стране, приобрели в некотором смысле двойное видение?*

— Ну конечно, хотя бы потому, что здесь доступен огромный мир информации. Недавно я говорил с другом, мы обсуждали проблему ущербности жизни вдали от родной страны. И мы пришли к выводу, что, наверное, обычные опасеня человека, а также его читателей и его критиков связаны с тем, что, оказавшись вне опасности, вне достижимости зла, ваши инстинкты и перо притупляются. Понимание зла становится не столь острым.

Но думаю, фактически это все же не так: вы оказываетесь в довольно любопытном положении по отношению, скажем, к злу... к дракону. Дело в том, что вы можете за ним наблюдать, можете лучше его определить, оценить. Вы видите его с большей ясностью — именно потому, что в вашем распоряжении все сведения, которых не было рань-

ше: его размеры, его шипы, его зубы. Помимо этого, он вас не гипнотизирует. Ваше внимание не замутнено страхом, что он схватит вас в любую минуту. Поэтому если вы собираетесь бросить ему вызов, то вооружены не хуже его. Фактически вы устанавливаете некий паритет на безопасном расстоянии. Кроме всего прочего, вы всегда подозревали, что сами ничем не лучше дракона, и, наверное, будь у вас шанс, вы были бы столь же отвратительны и чудовищны, как он. То есть вы всегда подозревали, что в вас больше от чудовища, чем от святого Георгия. Определенному типу писателей не присуще видеть в себе падшего ангела. Скорее дьявола или что-то вроде дьявола.

И тот факт, что я остался, как вы сказали, плодовитым, отражает просто обилие информации. Может быть, тут нашло выход понимание, что зло вездесуще, тогда как, живя в России, я думал, что это местная достопримечательность.

— *Звучит так, будто хотите сказать, что вы жертва, подвергшаяся нападению.*

— Конечно. Нет, я бы просто сказал, что ваше представление о драконе становится тоньше. Вы понимаете, что можете бесконечно играть в святого Георгия, потому что зверь вездесущ. И в каком-то смысле вы сами и ваша броня становитесь в конечном счете вашим мерилом. Прояснение всего этого на бумаге приводит к тому, что вас называют плодовитым. Проза гораздо более подходящее средство для этой работы, для размышлений. И, отвечая на ваш первый вопрос: то, чего многие не понимают, — это крепчайшая связь между стихом и эссе. И тут, и там используется техника, изобретенная в поэзии и поэзией, техника монтажа. Это не Эйзенштейн, это поэзия. Это строфы, имеющие форму кадра.

— *Части, пытающиеся стать целым.*

— Вот именно.

— *Сравнивая два ваших стихотворения, «Большую элегию Джону Донну», — раннее стихотворение, и недавнее — «Колыбельная Трескового мыса», я был поражен, насколько они во многом близки и радикально различны. В обоих царствует ночь, в обоих — острое чувство одиночества. В раннем ощущается духовная борьба. Идет некое сражение. Мне кажется, что в «Джоне Донне» категории яснее: дух, плоть и так*

далее. Поэтому борьба гораздо напряженнее. А в более позднем куда меньше определенности. Создается ощущение изнеможения, может быть, даже духовного изнеможения. Вместо снега — жара. Вы повторяете слово «духота». И еще в нем чувствуется ощутимый вес материального мира. Несмотря на перечень предметов, в раннем стихотворении ощущается что-то похожее на бунт. В позднем все кажется тяжелым, наркотическим, не имеющим сил проснуться. Как вы относитесь к такому прочтению?

— Если задуматься, то сходство, наверное, есть. Я никогда об этом не задумывался. Трудно сказать. Пожалуй, это верное уподобление, верное наблюдение, и, пожалуй, есть некоторое родство, о котором вы говорите. Но я так не думаю. Я думаю, что это свидетельствует не столько об эволюции взглядов, сколько о постоянстве композиции.

Мне даже нравится «Колыбельная Трескового мыса». Вы должны знать, что в переводе в ней на девяносто три строки больше, чем в оригинале. В оригинале это более сжато. Мне кажется также, что это более лирическое стихотворение, чем «Большая элегия». В «Большой элегии» действительно ощущается ясность духа. В нем с самого начала чувствуется восхождение. А вот «Колыбельную Трескового мыса» я писал не как стихотворение, имеющее начало и конец, а как некую лирическую последовательность. Это скорее партия фортепиано, чем ария. Я написал это стихотворение по случаю двухсотлетия [*Соединенных Штатов*], понимаете, подумал и я: почему бы мне не написать что-нибудь? Там есть один образ, где, как мне кажется, я нарисовал Звезды и Полосы.

— *Как в случае со словом «духота», вы часто пользуетесь повторами и анафорой. Мне кажется, что ваша поэзия центробежна. Вы начинаете с центра и движетесь во вне, под разными углами рассматривая и разделяя предметы. В то время как Ахматова более центростремительна.*

— Верно, есть очевидная разница темпераментов. Она редко обращается к крупным формам. Она поэт огромной экономичности и поэт куда более классический. Но мне не хотелось бы, чтобы меня сравнивали с ней.

— *В чем вы сейчас чувствуете себя наименее уверенно в поэзии? Есть ли какая-нибудь проблема, которую вы пытаетесь решить?*

— Стихотворение, когда его пишешь, всегда уникально. Я не пытаюсь заявить о своей приверженности той или иной моде, но я думаю как человек, всегда пользовавшийся метром и рифмой, и я все время повышаю чисто технические ставки. Два этих аспекта, особенно рифма, служат синонимами усложнения стоящих перед вами проблем с самого начала, с первого импульса к сочинению, что в моем случае часто равнозначного счастью или чувству вины. Но я более или менее знаю, чего хочу, с первой минуты. То есть я в этот момент более или менее имею представление о форме и до некоторой степени о содержании, и проблема формы — это изрядная головная боль.

— *Подобно Одену, вы заворожены формой. Полагаете ли вы, что структура сама приводит вас к новому содержанию?*

— Вероятно, потому что в общем и целом с самого начала редко знаешь, куда придешь. Просто будучи человеком другой эпохи, я чувствую себя обязанным пользоваться древними формами, старыми формами, скомпрометированными, если хотите, формами с качественно новым смыслом. Это создает контраст, создает напряжение, и всякий раз получается новый результат. Он и должен быть новым. И это ужасно интересно. Кроме всего прочего, иногда пишешь об определенных вещах во многом только ради формы. Это не значит, что ты пишешь виланель или что-то манерное просто для того, чтобы убедиться, что не потерял этой способности. Нет, просто потому, что писать об определенных вещах иначе кажется непривлекательным. В конце концов, можно высказать только определенное количество мыслей, можно выразить только определенное количество подходов к реальности этого мира. В конечном счете все эти подходы поддаются подсчету. А вот формы — нет. Но, по крайней мере, взаимодействие подхода и формы, в которой он выражен, увеличивает количество возможностей.

— *Некоторые поэты не пользуются метром и рифмой потому, как они говорят, что, с их точки зрения, такая форма более не соответствует опыту или же опыт не обладает целостностью или структурой, которые требуют подобной формы.*

— Они имеют право на свою точку зрения, но я полагаю, что это полная ерунда. Искусство, в сущности, есть

действие в пределах определенных законов, и вы обязаны подчиняться условиям этого контракта. Прежде всего вы пишете поэзию, чтобы влиять на умы, влиять на сердца, трогать сердца, трогать людей. Для этого вы должны создавать нечто такое, что выглядит как неизбежность и поддается запоминанию, а потому останется в умах читателей. Вы должны облечь это в такую форму, чтобы читателю некуда было от этого деться, и тогда то, что вы сказали, получит шанс проникнуть в подсознательное и запомниться. Метр и рифма, в сущности, являются мнемоническими приемами. Не говоря уже о предупреждении Эзры Паунда, сделанном, думаю, между 1911 и 1915 годами, о том, что наблюдается переизбыток свободного стиха. А ведь было это в десятых годах нашего века.

— *Или, как выразился Роберт Фрост, свободный стих — это игра в теннис без сетки.*

— Ну, это не игра. И не крикет.

— *Вы собираете новую книгу стихов в английских переводах?*

— Она маячит на горизонте.

— *Это будут работы разных переводчиков, как в «Части речи»?*

— Думаю, да, иначе книга выйдет очень тонкая.

— *Вы сами переводчик. Вы переводили особо трудных поэтов, Джона Донна например. Как вы считаете, ваши работы хорошо переведены на английский?*

— Иногда хорошо, иногда нет. В целом, я думаю, у меня меньше оснований жаловаться, чем у моих русских собратьев по перу, живых или мертвых. Или у поэтов других стран. Моя удача, мое счастье, что я имел возможность просматривать переводы. А иногда делал их сам.

— *Коль скоро русский — флективный язык и фонетически сильно отличается от английского, вас должно беспокоить, что звуки, синтаксис и качество оригинала не могут быть переданы в переводе.*

— Да, но это же делает перевод сложным и интересным делом. Причудливый орнамент. Другие люди разгадывают кроссворды; правда, на следующий день не печатаются ответы. В целом принципы ассонанса и созвучия в английском не столь уж сильно отличаются от русского. Слово есть слово. В конце концов, звук — это звук.

— *Переводите ли вы кого-нибудь на русский?*

— В настоящий момент — нет.

— *Если у вас будут возражения против следующего вопроса, пожалуйста, скажите.*

— Давайте.

— *Я хочу спросить про судебный процесс.*

— То было много лун тому назад. В этом нет ничего интересного.

— *Мы имеем возможность прочитать запись, сделанную от руки, но что это было с вашей точки зрения? Это было судебное посмешище. Оно должно было казаться абсурдным, но это была не шутка. Вы должны были испытывать гнев.*

— Я не чувствовал гнева. На самом деле. Никогда. Да, это не было шуткой. Это было смертельно серьезно. Я могу говорить об этом часами, но кратко... как бы это сказать? Это было постановкой пьесы, которую я уже давно знал. Но это хорошо, когда вещи воплощаются. Я знал, кто хозяева, знал, что у меня нет другого выбора, что рано или поздно это должно случиться и я окажусь в этом положении. Я не ждал ни худшего, ни лучшего положения. Меня нисколько не удивило, что это случилось, и меня интересовало только одно: какой приговор я получу. Это выглядело ужасно, потому что присутствовала масса людей. Это было похоже на Нюрнбергский процесс, каким он мне представлялся, с точки зрения количества милиции в зале. Он был буквально забит милицией и людьми из госбезопасности.

Смешно — оглядываясь назад и пользуясь преимуществами суждения задним числом, — я не обращал большого внимания на то, что происходит, потому что внимание как раз и было тем, чего хотело добиться государство. И ничего не чувствовал. Государство хочет вас... но вы не позволяете себе чувства страха, просто думаете о чем-то другом. Вы делаете вид, что этого не происходит. Вы просто сидите там и по мере возможности игнорируете происходящее. Фактически единственный раз я испытал волнение, когда поднялись два человека и стали меня защищать — два свидетеля — и сказали обо мне что-то хорошее. Я был настолько не готов услышать что-то позитивное, что даже растрогался. Но и только. Я получил свои пять лет, вышел из комнаты, и меня забрали в тюрьму. И все.

— *Вас уже три недели допрашивали в больнице?*

— Больше. Это была психиатрическая больница. И не в первый раз. И это был не первый арест. Третий, думаю. Я

два раза был в психиатрической больнице, три раза в тюрьме. И тому подобное. И поскольку это не было чем-то очень новым, свежим, я тогда не испытал шока.

— *Почему вы думали, что это должно случиться?*

— Потому что так или иначе я знал, что живу, как хочу я, что делаю нечто, похожее по сути на частное предпринимательство в стране с государственной экономикой. И я знал, что в один прекрасный день меня возьмут.

Это просто другая тональность, другое использование языка. В обществе, где все принадлежит государству, пытаться говорить своим голосом и так далее чревато последствиями. Это не так уж интересно. Это просто идиотская ситуация, и вы оказываетесь в положении жертвы, своего рода мученика. И даже вроде бы этого стыдитесь. Это неловкое положение.

— *Вы когда-то сказали, что месяцы принудительного труда под Архангельском в 1964—1965 годах были, возможно, самым нормальным временем в вашей жизни.*

— Верно, почти два года.

— *Люди там, сказали вы, относились к вам хорошо, как к сыну.*

— Ну, как к сыну... это слишком. Как к одному из своих, да.

— *Вы где-то упомянули, что им импонировало, что среди них есть поэт.*

— Им импонировало, если такое было, что появилась еще одна пара рук и что я немножко знал медицину и мог им помочь. Это были абсолютно необразованные люди, а ближайшая медицинская помощь находилась в сорока километрах. Я просто помогал им, как мог, и они за это неплохо ко мне относились, но главным образом потому, что это были нормальные люди, зла ко мне не державшие.

— *И вы продолжали писать и изучать английский?*

— Да.

— *И переводить?*

— По мере возможности. Я должен был работать в поле и т. д., но это нормальная жизнь наемного рабочего. Может, иногда бывало многовато работы, да еще за нее не платят. Но, в сущности, все было нормально.

— *В 1965 году вас освободили, и вы оставались в России до 1972 года. Вы много писали в этот период. Беспокоили ли вас власти?*

— Не очень. Они вмешивались в то, что касалось публикаций, но в жизнь как таковую — нет. Несколько раз приходили повестки на допрос, то да другое...

— *Когда вы впервые приехали в Соединенные Штаты, что вас больше всего поразило? Говорили, что многие ваши ожидания были почерпнуты из Фроста, что Америка казалась вам более сельской страной, чем оказалось на деле.*

— Нет, не более сельской, я думал, что люди менее шумны, не столь истеричны, более сдержанны, более скромны на язык.

— *Можем ли мы поговорить минутку о современной политике?*

— Давайте.

— *Как вы думаете, каким будет влияние Горбачева в определенных районах мира, в Афганистане, в Польше, его влияние на советско-американские отношения в целом? Думаете ли вы, что он осуществит серьезные перемены?*

— Когда Горбачев стал генеральным секретарем, Дерек Уолкотт спросил меня, что я о нем думаю. Откровенно говоря, сказал я, ничего, и надеюсь, что это взаимно. С тех пор мое мнение не изменилось.

— *Давайте перейдем к двум другим людям, о которых вам, вероятно, будет приятнее поговорить. Вы знали Одена и Ахматову, и они, видимо, сыграли важную роль в вашей жизни. Можете ли вы сказать что-нибудь об Одене, а также об Ахматовой, чем они вас поразили, как повлияли на вас?*

— Могу сказать, как. Они оказались теми людьми, которых я смог полюбить. То есть если у меня есть способность любить, то эти два человека дали мне испытать это чувство, по-видимому, во всей полноте. В такой степени, что я думаю — странно, скорее не об Ахматовой, но об Одене, — что я — это он. Об этом не нужно говорить, наверное, потому что они вдохновляли меня, где бы я ни находился.

В сущности, в поэте, подобном Одену, любишь не его стихи. Помнишь, запоминаешь, вбираешь внутрь его стихи, вбираешь, и вбираешь, и вбираешь их в себя до такой степени, что он занимает в тебе больше места, чем ты сам. Оден занимает в моем сердце, в моем сознании больше места, чем любой другой человек на земле. Вот и все. Живой или мертвый, любой. Это ужасно странно, а может

быть, я брежу, или бредил какое-то время, или просто сошел с ума. Я просто слишком часто думаю о нем. В каком-то смысле я даже могу сказать, что если бы я сделал индекс к моим каждодневным умственным операциям, то Оден и его строчки выскакивали бы там чаще, заняли бы больше страниц, так сказать, чем что бы то ни было. Точно так же и Ахматова, хотя и в меньшей степени, что довольно странно, должен признаться. Но я не хочу притворяться.

Я думаю, они оба дали мне, если что-то дали, ноту, ключ к моему голосу, тональность и отношение к действительности. Я думаю, что их стихи в каком-то смысле — некоторые стихи Ахматовой и много стихов Одена — написаны мною и что я их собственник. То есть не важно, как я поступаю по отношению к людям и к тому, что пишу. Я знаю, что я — это я, что по полу я во многом отличаюсь от них обоих. Но я как бы живу их жизнью. Не в том смысле, что я выступаю как постскриптум по отношению к ним. Оба они восстали бы против этого. Но для себя очень приятно и удобно думать, что я их постскриптум в большей мере, чем сам по себе. Я иногда думаю о себе как о человеке, который любит Одена или любит Ахматову больше самого себя... Это, конечно, преувеличение, но мне иногда комфортно жить с этим преувеличением. Я очень ясно представляю себе одну вещь: они были лучше меня во всех возможных аспектах. И этой мысли достаточно. Просто думаешь о людях, которые лучше тебя, и живешь — как бы это сказать? — думая обо всех, с кем довелось столкнуться.

— *Слышится ли в в вашем стихотворении «Nature Morte» эхо «1 сентября 1939»? Или такое ощущение возникает из-за краткости строчек?*

— Нет, нет. Это не так. Я понимаю, почему вы так подумали. Это начало «Nature Morte». Там это есть. Есть другие стихи, в которых слышится сильное эхо Уистена [*Одена*], но я думаю, что в то время я находился под более сильным влиянием Макниса, чем Одена. Это старое стихотворение.

— *Вы несколько раз подчеркнули в своих произведениях, что язык переживет государство. Но в наш непредсказуемый век жизнь государства фактически совпадает с жизнью языка.*

— Нет, отнюдь нет. Нет.

— *Я имею в виду ядерную угрозу.*

— Да, понимаю.

— *Чувство непрерывности языка очень важно, не говоря уже об уверенности в будущем, которое может оказаться очень хрупким или его может не быть вовсе. Как это действует?*

— Нет, я не думаю, что будущее хрупко или его может не быть. Я считаю, что мы не в такой уж плохой форме. То есть я не думаю, что случится ядерная катастрофа. Чем больше распространение этого бреда, тем мы в большей безопасности, хотя бы потому, что машины начнут контролировать друг друга, и чувство власти, чувство ответственности станет более распространенным. Сегодня, чтобы запустить ракету, нужны две стороны. Со временем их станет три, четыре.

— *Никто не может этого сделать.*

— Да, никто не может и т. д. Конечно, это довольно глупо, но что-то в этих словах внушает надежду. Но если случится худшее, то я не думаю, что это автоматически будет означать конец языка. Во-первых, я думаю, что какие бы разрушения ни причинили государства друг другу, что-то выживет. И язык, конечно, выживет, потому что это забавное свойство языка: он лучше всего и всех знает, что такое мутация. Способность языка мутировать чудовищна. Ну прямо как у тараканов.

— *Последний вопрос. В прозе вы много говорите об абсолютах. В соответствии с какими абсолютами мы должны жить, если наше чувство добра и зла стало чересчур утонченным, утонченным до такой степени, что оно нас парализует? Какие еще есть виды абсолютов, и есть ли они, и нужны ли они нам?*

— Ну, один есть. Даже смешно спрашивать об этом. И это сразу ставит меня в такое положение, что я испытываю искушение обращать в свою веру. Но прежде всего нельзя ставить себя в такое положение, когда чувство добра и зла воспринимается, по вашим словам, как утонченное. По сути, есть один критерий, который не отвергнет самый утонченный человек: вы должны относиться к себе подобным так, как вы бы хотели, чтобы они относились к вам. Это колоссальная мысль, данная нам христианством. Это в высшей степени эгоистичная идея, и она в конечном счете установила понятие долга.

— *Эта идея заменила чувство самосохранения некой социальной ценностью.*

— Разумеется. Фрост однажды сказал, что быть социальным — значит уметь прощать. Это основное требование — прощать, потому что вы сами хотите быть прощенным не только Всемогущим, но и себе подобными. Я на днях подумал, выглянув в окно, — это прозвучит несколько сентиментально, но ведь этим я оправдываю свою профессию, — я увидел звезду. И я подумал, что эта звезда, как и все звезды и прочее, вероятно, с чьей-то помощью является владением Всемогущего. И тогда меня осенило, что мысль о любви к ближнему как к самому себе пришла к нам издалека. И я подумал, насколько уместно ее происхождение. То есть что звезды и есть источник этой идеи. Ведь звезда, чтобы возлюбить свою соседку, должна приложить усилия, ведь так? Об этом довольно интересно задуматься, подумать глубже. А вообще-то не знаю... Не думаю, что какой-то журнал захочет напечатать это интервью.

— *Думаете, его не поймут?*

— Не в том дело, что не поймут. Просто сочтут чересчур лиричным.

Перевод Алексея Файнгара

ИДЕАЛЬНЫЙ СОБЕСЕДНИК ПОЭТУ — НЕ ЧЕЛОВЕК, А АНГЕЛ

Джованни Буттафава
Журнал «L'Expresso», 6 декабря 1987 года

Если бы присуждение Нобелевской премии 47-летнему русскому поэту Иосифу Бродскому (он же — гражданин США Джозеф Бродски), который прожил 32 года в СССР и 15 лет в США, был выслан из родной страны, перенес жизненные испытания столь же исключительные, сколь и типичные (арест, приговор, ссылка), было бы продиктовано чисто политическими мотивами, советские власти вряд ли бы оказались в столь затруднительном положении. Пошли бы разговоры о спекуляции, о провокации против СССР и так далее. Однако со стороны властей не последовало никакого официального сообщения: невзирая на заявленную политику гласности, они предпочли молчать и выжидать. ...Бродский согласился дать нам это интервью, в котором он подводит итоги, в своем уединенном доме в сердце Гринвич-Виллидж, в Нью-Йорке, где он работает над речью, которую произнесет в Стокгольме 10 декабря на церемонии вручения Нобелевской премии.

— У вас есть известия о реакции официальных советских властей на присуждение вам Нобелевской премии?

— Знаю только, что на пресс-конференции в Москве глава отдела информации Министерства иностранных дел Геннадий Герасимов заявил иностранным журналистам, что у членов Шведской академии странные вкусы, но в любом случае хорошо, что они уделяют внимание русской поэзии. Он заметил также, что на их месте присудил бы премию В.С.Найполу. Герасимов Найпола никогда не видел и не читал: в СССР был переведен лишь один рассказ

этого автора. Несколько дней назад, под впечатлением от только что полученного известия о премии, я заявил, что это событие радует меня прежде всего потому, что свидетельствует об интересе к русской поэзии, и будь я на месте Нобелевского комитета, то дал бы премию Найполу. То есть Герасимов процитировал мои слова, не сославшись на источник.

— В декабрьском номере журнала «Новый мир» была уже подготовлена к печати подборка ваших стихов. Теперь публикация отложена. Нобелевская премия оказала влияние на это решение?

— С присуждением мне премии ситуация осложнилась. Публикация могла бы быть воспринята как продиктованная обстоятельствами, превратилась бы в политический жест. Решение о публикации теперь вышло за рамки компетенции редколлегии журнала и перешло в высшие сферы, туда, где слышен лишь шелест крыл серафимов. Не удивлюсь, если ничего так и не произойдет или же все сведется к жалкой подборке из двух-трех стихотворений.

— В любом случае это станет исключительным событием.

— Это «в любом случае» мне и не нравится. Читателю нужно давать максимум. Я прекрасно понимаю ситуацию. Но в такого рода вопросах не следует действовать по принципу приспособления к ситуации. Вот этого-то в Советском Союзе никак не могут понять. Для них власть слишком реальна, они ею загипнотизированы. Если исходить лишь из того, что возможно сейчас, лучше заняться не литературой, а чем-нибудь другим. Пока главные редакторы и редакции журналов будут исходить из того, что печатается лишь то, что «возможно», ситуация не изменится. Политики должны оставить в покое литературу.

— А литература должна оставить в покое политику?

— До тех пор пока государство не оставит в покое литературу, писатели имеют право вмешиваться в дела государства.

— Значит, вы скептически относитесь к процессу возвращения всей этой «утаенной» русской литературы, ранее не публиковавшейся в СССР?

— Все, что печатается или уже напечатано, я считаю завоеванием народа. Народ возвращает себе то, что у него было украдено в течение двух-трех поколений. И я думаю,

что тот, кого обокрали, ни в коей мере не обязан быть благодарным вору, который возвращает ему награбленное.

— *А что вы думаете о пересмотре истории, который, плохо ли, хорошо ли, происходит в СССР, о том, что там снова говорят о Троцком, Бухарине, Зиновьеве?*

— Дела не пойдут лучше до тех пор, пока Россия не выйдет из состояния язычества, в котором она живет, пока не перестанет поклоняться мумии. Горбачев критикует Сталина, но ответственность лежит прежде всего на Ленине. И все эти разговоры о Бухарине, Троцком, Зиновьеве — просто детский лепет. Впрочем, я полагаю, что в какой-то степени со Сталиным все получилось не так уж плохо. Если бы генеральным секретарем стал Троцкий, дела пошли бы еще хуже, если вообще возможно хуже. У Сталина не было никакой собственной программы, он осуществлял программу Троцкого. Троцкий как законный автор, возможно, взялся бы за дело с еще большим фанатизмом.

— *Что вы думаете о Горбачеве?*

— Я поддерживаю его всей душой. Нельзя не приветствовать то, что происходит сегодня в СССР, особенно в области культуры. Огромная разница с тем, что было пятнадцать лет назад или даже три года назад. Однако мне бы хотелось, чтобы Горбачев вел себя как просвещенный тиран. Он мог бы расширить свою просветительскую деятельность до неслыханных пределов: я бы на его месте начал с того, что опубликовал на страницах «Правды» Пруста. Или Джойса. Так он действительно смог бы поднять культурный уровень страны.

— *Вы в чем-нибудь не согласны с Горбачевым?*

— Сегодня у меня нет никаких возражений по поводу его деятельности. Мое несогласие касается системы, на вершине которой стоит Горбачев. Системы, где человек с самого рождения оказывается связан по рукам и ногам. Вскоре после моей высылки из СССР, в 1972 году, я отправился в Лондон и оказался на пароме, пересекавшем Ла-Манш, в толпе молодых людей, говоривших на разных языках; они ехали в Англию на каникулы, ехали развлекаться или учиться, ехали, чтобы провести каникулы, посмотреть другую страну. Не было лишь русских ребят. Почему их не было? И почему их нет до сих пор?

— *Какое впечатление на вас производят новые слова, ставшие сегодня лозунгами: «перестройка», «гласность»?*

— Любое слово, оказавшись лозунгом, несет на себе отпечаток ограниченности. От бесконечных повторов слова стираются. Они обозначают реформы, направляемые сверху, в то время как реформа должна идти снизу. «Перестройка» — это эвфемизм.

— *Теперь все чаще говорят о «демократизации».*

— Демократия — это понятие, которое должно быть самодостаточным и не допускать употребления прилагательных. В самом сочетании «социалистическая демократия», по определению, заложено противоречие. Конечно, в истории СССР происходящее сейчас — это шаг вперед, и шаг в правильном направлении. Но это лишь незначительный шажок. И в каком-то смысле вся эта «демократизация» мне не нравится: за ней скрывается попытка возродить систему. Вместо того чтобы ее демократизировать, следовало бы ее отвергнуть.

— *Что вам более всего ненавистно в советской системе?*

— Одна-единственная партия. Чем меньше государство напоминает машину, тем лучше. Конечно, с точки зрения эффективности идеальным управленцем был бы компьютер. Однопартийная система — это попытка создать государство-машину, но с человеческим лицом. Тогда уж лучше настоящая машина: лучше бояться машины, чем человека. По крайней мере, она-то к тебе никаких чувств не испытывает. Я не идеализирую многопартийную систему, но в так называемой демократической системе, основанной на столкновении разных идей, заложено огромное преимущество: дело в том, что в основе ее лежит столкновение различных идей, при этом одна в той или иной мере ставит под сомнение другую, и все вместе эти идеи сводятся к нулю. И тогда становится ясно, что важна не система, а человек, что ответственность лежит не на системе, а на отношении одного человека к другому. Осознанию этого факта и пытается помешать однопартийная система. Ни одна форма правления не спасает человека от смерти или от зла. В общем, хороша та, которая помогает человеку понять, что все зависит от того, как он обращается или как он должен обращаться с другим человеком.

— *Возлюби ближнего своего, как самого себя?*

— Так много я бы не требовал. А потом, часто человек сам себя не любит, особенно если он не очень привлека-

тельно выглядит в зеркале. Я бы скорее сказал так: рассматривай ближнего своего как существо слабее тебя и относись к нему с сочувствием. Первый моральный долг, наверное, в этом и заключается: облегчать жизнь ближнему, а не усложнять ее.

— *Каковы ваши отношения с эмигрантами? Не превратился ли сегодня Бродский в идеальное воплощение того самого «диссидентства», как Солженицын или Синявский?*

— Нет, не превратился и никогда в него не превращусь. Меня это не интересует. Я — индивидуалист. У меня нет отношений с эмиграцией в целом, а лишь с некоторыми эмигрантами. Когда нужно было выступить в защиту кого-нибудь, я это делал довольно часто, но я не хочу взбираться на трибуну, размахивать руками, выдвигать программы. В политике нельзя быть дилетантом. Ей нужно заниматься профессионально.

— *И поэтому вы не стали подписывать прошлой весной знаменитое Письмо десяти, которое бросало вызов Горбачеву?*

— Мне прислали письмо, чтобы я его подписал, но оно показалось мне ужасающе глупым. Оно содержало лишь перепевы из западной прессы. Там не было никакой главенствующей идеи. Я сообщил, что подпишу, если в письмо внесут изменения. Следовало сформулировать свое несогласие более точно, а не пересказывать «Нью-Йорк таймс». Мне ответили, что на переделку нет времени: или подписывай это или вообще не подписывай. И я сказал «нет». Не то чтобы я был не согласен по принципиальным вопросам, но мне не хотелось ставить свою подпись под столь банальным документом.

— *Какое впечатление на вас производит новый всплеск внимания к вам лично и к вашему творчеству в СССР?*

— Те пятнадцать лет, что я провел в США, были для меня необыкновенными, поскольку все оставили меня в покое. Я вел такую жизнь, какую, полагаю, и должен вести поэт — не уступая публичным соблазнам, живя в уединении. Может быть, изгнание и есть естественное условие существования поэта, в отличие от романиста, который должен находиться внутри структур описываемого им общества. Я чувствовал некое преимущество в этом совпадении моих условий существования и моих занятий. А теперь из-за всех этих «изменений к лучшему» — я не говорю о

Нобелевской премии, но о реакции на нее в России, — из-за намерений разных журналов опубликовать мои стихи и тому подобное у меня возникает впечатление, что кто-то силой хочет вторгнуться в мою жизнь.

— *Даже так?*

— Да. Такое ощущение, что ты оказался на рынке, к тебе подходит цыганка, хватает за руку, пристально смотрит в глаза и говорит: «А теперь я тебе скажу, что будет». Она как бы вторгается на принадлежащую только тебе территорию. Я привык жить в стороне и не хочу это менять. Я уже так давно живу вдали от родины, мой взгляд — это взгляд извне, и только; то, что там происходит, я кожей не чувствую. И даже то, что так или иначе ко мне относится — возможность опубликования моих стихов, — не особенно волнует меня. Напечатают — хорошо, не напечатают — тоже неплохо. Прочтет следующее поколение. Мне это совершенно все равно. Почти все равно.

— *Теперь все ожидают вашей речи на церемонии вручения Нобелевской премии. Многие считают ее своего рода экзаменом.*

— Я считаю, моя общественная деятельность заключается в моем творчестве, а не в речах. Все то, что я пишу, носит не случайный характер, а то, что я говорю, в какой-то мере случайно. Потому я и пишу, а не произношу проповеди на площадях. Я не тот человек, который мог бы выступать в роли оракула. В Стокгольме я буду говорить больше о литературе, чем о политике. Мне присудили премию за литературное творчество, а не за мою политическую проницательность. А потом, политическая идея в лучшем случае, является частью литературы, но никак не наоборот.

— *Какой момент жизни в СССР был для вас самым тяжким?*

— Психиатрическая тюремная больница в Ленинграде. Мне делали жуткие уколы транквилизаторов. Глубокой ночью будили, погружали в ледяную ванну, заворачивали в мокрую простыню и помещали рядом с батареей. От жара батарей простыня высыхала и врезалась в тело.

— *Стенограмма суда 1964 года потрясла Запад...*

— Стенограмма отражает лишь треть процесса. В какой-то момент на суде запретили вести записи. В конце мне прочли шестнадцать пунктов обвинения: печатание и распространение антисоветских материалов (то есть стихотво-

рений Ахматовой и Пастернака), сочинение порнографических стихов (что, к сожалению, было неправдой), оскорбительные эпиграммы на советских руководителей и так далее и тому подобное, вплоть до обвинений в развращении молодежи (кажется, при этом имелось в виду то, что молодые люди тайно читают мои стихи). По правде говоря, последний пункт обвинения мне даже понравился, он напомнил мне о Сократе. «Можете ли вы что-нибудь сказать в свое оправдание, Бродский?» Я ответил, что есть две возможности: или все эти обвинения справедливы, и тогда я заслужил смертный приговор; или все они несправедливы, и тогда меня следует немедленно освободить. Суд вызов не принял и приговорил меня к пяти годам принудительных работ.

— *Основным, однако, было обвинение в тунеядстве?*

— Существовал строгий указ, принятый в начале шестидесятых годов и направленный против бомжей, алкоголиков, бродяг всякого рода, которых действительно арестовывали в огромном количестве. Указ выпустили в декабре, и поэтому тех, кого сажали по обвинению в тунеядстве, называли «декабристами». Так что я тоже декабрист.

— *Какие у вас воспоминания о ссылке, о принудительных работах?*

— Сначала было очень тяжело. Мне пришлось работать на лесозаготовках в Коноше, в Архангельской области, на крайнем Севере России: было ужасно, не хватало сил, я терял сознание. Начальник местной милиции, человек необыкновенный (его потом убили бандиты, да упокоит Господь его душу), вызвал меня и сказал: «Послушайте, уехать вам отсюда нельзя, но оглядитесь и поищите какую-нибудь работу, которая вам подходит».

— *И что вы сделали?*

— Нашел неподалеку глухую деревушку, им нужны были работники, и меня взяли. Это был совхоз, где занимались в основном животноводством. Я не гнушался никакой работой: чистил хлев, грузил навоз, работал в поле в посевную или на уборке урожая, если руки требовались. Самым тяжелым было убирать камни, чтобы отвоевать у природы хоть немного пахотной земли. Плодородный слой там тонкий; он сохранялся, пока пахали деревянной сохой. А трактор начал его уничтожать. Эти земли Екатерина Вторая

когда-то подарила Суворову, и крепостного права здесь не знали никогда. В 1919—1920-м революция в эти места не пришла, а пришла нищета. Впрочем, и в 1964 году здесь еще не было электричества. Всего четырнадцать хозяйств, сплошь старики да дети. Вся молодежь сбежала. Картина патриархальная.

— *Как к вам относились люди?*

— Очень хорошо, они думали, что я туда попал по религиозным мотивам. Никто у меня ничего не спрашивал, и я никому ничего не говорил — народ там неразговорчивый. И не было никакого антисемитизма, это чисто городское явление. Не было ни врачей, ни аптек. У меня с собой оказались некоторые лекарства, кое-какие таблетки, и ко мне иногда обращались за помощью. Это мне льстило: в шестнадцать лет я хотел стать хирургом, даже целый месяц ходил в морг анатомировать трупы. В Норинской повсюду люди необыкновенные. Сначала я жил у добрейшей доярки, потом снял комнату в избе старого крестьянина. То немногое, что я зарабатывал, уходило на уплату жилья, а иногда я одалживал деньги хозяину, который время от времени заходил ко мне и просил три рубля на водку. В этой глуши делать было нечего, только пьянствовать. «Три рубля я тебе, Константин Борисович, дам, — говорил я ему, — но где ты водку возьмешь? До ближайшего города тридцать километров. На улице мороз и метель». А он мне отвечал замечательной русской пословицей: «Не волнуйся, Иосиф Александрович, свинья грязь найдет».

— *Извините, но у меня складывается впечатление, что вы вспоминаете об этих месяцах как, если можно так выразиться, о счастливом времени?*

— С одной стороны, мне было очень тяжело, настоящее потрясение для городского молодого человека, весь опыт которого сводился, самое большее, к геологическим экспедициям в молодежной компании. Все знают, что такое сельское хозяйство, особенно в России. Северную деревню ни одна беда не миновала, и со стороны природы, и со стороны властей. Тем не менее это был один из самых плодотворных периодов в моей жизни: у меня было много свободного времени. Климат там суровый, иногда даже из дому нельзя выйти, и потому я много читал и писал. Сначала мне нравилось воображать себя героем некоторых сти-

хотворений Роберта Фроста. Но потом возникло что-то более важное, более глубокое, что наложило отпечаток на всю мою жизнь: выходишь рано, в шесть утра, в поле на работу, в час, когда всходит солнце, и чувствуешь, что так же поступают миллионы и миллионы человеческих существ. И тогда ты постигаешь смысл народной жизни, смысл, я бы сказал, человеческой солидарности. Если бы меня не арестовали и не осудили, я бы не имел такого опыта, я был бы в чем-то беднее. В каком-то смысле мне повезло.

— *Через год вас освободили, и вы вернулись в Ленинград. Как вы себя чувствовали тогда?*

— Мне казалось, что я знаю все, что я могу отличить добро от зла, что меня переполняет неведомая энергия. Внутренне я чувствовал себя превосходно. И в какой-то момент показалось, что мне удастся напечатать что-то из моих стихов в одном из солидных журналов. Евтушенко заведовал отделом поэзии в московском журнале «Юность», он подготовил подборку моих стихов и полагал, что, опубликовав их, сделает широкий жест.

— *А почему же ничего не произошло?*

— Потому что меня эта подборка не устраивала, я хотел добавить туда еще одно стихотворение — «Пророчество», которое не понравилось Евтушенко. Он говорил, что там слишком много метафизики. Евтушенко показал мне свои тогдашние стихи, он ожидал похвал, но я хвалебных слов произнести не смог, стихи мне не понравились. Както во время одного памятного вечера, в июне 1966 года, на филологическом факультете МГУ Евтушенко даже вывел меня на сцену, чтобы читать стихи, вместе с Беллой Ахмадулиной и Булатом Окуджавой (это был вечер, посвященный Дню Победы, все читали стихотворения на военные темы, я таких никогда не писал и чувствовал себя не в своей тарелке). Евтушенко на свой страх и риск заставил меня выступить со стихами. Но по поводу публикации он был непреклонен: или я соглашусь с его подборкой, или ничего не будет. Так ничего и не получилось.

— *Как же вы тогда зарабатывали на жизнь?*

— Переводил, подрабатывал там и тут, даже озвучил несколько мультфильмов. Иногда выступал со своими стихами на каком-нибудь вечере в кругу друзей, в небольших компаниях конечно, не на таких вечерах, как тот, в МГУ.

В 1968 году, казалось, пришел час, когда я должен был напечатать самый настоящий поэтический сборник. Я его составил сам, все было готово. Меня даже вызвали в издательство для подписания договора.

— *Но и на этот раз ничего не произошло. Как же так?*

— В тот день в редакции устроили волокиту. Гоняли меня от редактора к главному редактору. Очевидно, был какой-то звонок, кто-то накануне вечером решил, что Бродского публиковать не следует, раз уж его напечатали на Западе (как раз тогда в Америке выпустили сборник моих стихов, не получив на это разрешения у меня). Кто его знает... Мне пытались что-то объяснить, тянули время в соответствии с принятым в России странным этикетом, по которому автору никогда нельзя без обиняков сказать «нет». «Так да или нет?» — спросил я. «Ну если вы так ставите вопрос, Иосиф Александрович, — ответили мне, — хотя вы и не должны ставить его именно так, тогда — нет».

— *И на этом дело кончилось?*

— Нет, последовало интересное продолжение. Через две недели меня вызвали в Ленинградское отделение Союза писателей. «Ты что натворил, Иосиф? Тут двое из КГБ тебя спрашивают», — сообщили мне. Действительно, передо мной предстали двое мужчин в сером, которых я никогда раньше в Союзе писателей не видел. Пять часов длился наш разговор, нормальная беседа, протекавшая совершенно гладко. Весь секрет их подхода заключается в том, что разговоры тянутся долго: когда что-то длится долго, неимоверно долго, создается впечатление, что все идет нормально. «С вами встречаются иностранцы, много иностранцев, среди них немало друзей Советского Союза, которые интересуются литературой, других интересует не литература, а политика — эти связаны с ЦРУ». — «Это ваше дело разбираться, кто враг, а кто друг», — возражал я. «Мы бы хотели исправить ситуацию, покончить с теми спекуляциями, что устраиваются на Западе вокруг вашего имени». — «Хорошо, и как вы этого добьетесь?» — «Мы готовы опубликовать вашу книгу, без всякой цензуры, на прекрасной финской бумаге. Однако мы хотели бы попросить вас, как человека культурного, сведущего в литературе, помочь нам вашими советами», — и далее в том же духе, четыре часа, пять часов. И ты начинаешь терять ощущение реальности:

слушаешь их, что-то обсуждаешь; действительно, перед тобой два типа из КГБ, но они такие же люди, как и все остальные. И тут я вспомнил о двоих моих друзьях, которых только что арестовали и судили. «Хорошо, — заявил я, — только дайте мне сразу звание капитана». — «Мы думали, что имеем дело с более умным человеком», — возмутились они и удалились. С этого момента ни о каком примирении не могло быть и речи.

— *Как произошла ваша высылка?*

— 10 мая 1972 года меня вызвали и заявили: «Воспользуйтесь одним из тех приглашений, что приходят к вам из Израиля, и уезжайте. Мы вам сделаем визу за два дня». — «Но я никуда не собираюсь уезжать». — «Тогда приготовьтесь к худшему». Мне ничего не оставалось, как уступить: единственное, чего я добился, это продления срока до 10 июня («После этой даты у вас уже не будет паспорта, у вас вообще не будет ничего»). Я хотел лишь отметить в Ленинграде мой тридцатый (sic!) день рождения, последний день рождения вместе с родителями. Когда я получал выездную визу, меня пропустили в обход очереди: там ожидало столько евреев, которые, добиваясь визы, целыми днями просиживали в коридорах, они взирали на меня с ужасом и с завистью («Как это он так быстро ее получил?»). В последнюю ночь в СССР я написал письмо Брежневу. А на следующий день уже был в Вене.

— *Какой урок вы извлекли из своего необычайного жизненного пути, из этих ваших «хождений по мукам»?*

— В тот момент, когда действительность оказывается менее страшной, чем ты ожидал, перестаешь ее замечать. Когда тебя арестовывают впервые, это ужасно. Во второй раз уже гораздо легче. В третий раз все происходит как бы автоматически. Я неоднократно пытался убедить моих друзей, правда не преуспев в этом, что самое главное — не воспринимать происходящее с тобой слишком серьезно. Если ты и вправду думаешь, что ты — прекрасный человек, что с тобой поступают жутко несправедливо — тогда все кончено. Единственный действенный принцип заключается в том, что всегда следует быть готовым к худшему. Преимущества тоталитарной системы в том, что она, если можно так выразиться, санкционирует зло: она постоянно напоминает тебе о первородном грехе. Тот, кто вырос в

таких условиях, лучше закален, он легче переносит столкновения с несправедливостью.

— *Когда вы начали писать стихи?*

— В шестнадцать лет я увлекся стихами Роберта Бернса в переводах Маршака, этим балладным напевом, этим тонким остроумием. Привлекала меня и поэзия Бориса Слуцкого, недооцененного поэта, гораздо более интересного и необычного, чем всякие Евтушенко и Вознесенские, принадлежащие к следующему поколению. Где-то года через два я наткнулся в книжном магазине на томик стихов одного парня, которого я знал, — мы с ним вместе ездили в геологические экспедиции. Я подумал, что может быть, и я смогу писать, и писать интересней, чем он. Я вовсе не хотел становиться поэтом, скорее уж врачом или летчиком. Движущей силой, заставившей меня избрать профессию поэта, стал все возрастающий интерес, который я находил в такого рода занятиях. Стихи копились, их становилось все больше. Я стал поэтом не столько по призванию, сколько из-за эффекта накопления.

— *Тогда вы не разделяете мнение Пастернака о том, что поэзия — в той траве, что у нас под ногами, достаточно нагнуться, увидеть и сорвать ее.*

— Наблюдательность — не источник поэзии, а лишь часть ее. В действительности поэзия, вероятно, разлита в воздухе. В любом случае она не у нас под ногами. Поэзия — это перевод, перевод метафизических истин на земной язык. То, что ты видишь на земле, — это не просто трава и цветы, это определенные связи между вещами, которые ты угадываешь и которые отсылают к некоему высшему закону. Пастернак был великим поэтом деталей: от детали, снизу, он поднимался вверх. Но есть и другой путь, путь сверху вниз. Тогда идеальным собеседником поэта становится не человек, а ангел, невидимый посредник. Даже если в действительности истинная причина поэзии — иная.

— *Какая же?*

— Язык. Поэт — это продукт языка, орудие, оружие языка, а не наоборот. Язык древнее нас, и он нас переживет: это организм, живущий сам по себе, со своей собственной динамикой. Именно язык диктует поэзию.

— *Однако вы пишете на русском, а живете и творите очень далеко с географической точки зрения от России. Вас это не беспокоит?*

— Да, конечно, беспокоит. Но я думаю, что вообще-то литература создает язык, а не наоборот. К тому же, хотя в наше время и распространилась идея о том, что поэт должен слышать глас толпы, выражать его и подражать ему, чтобы быть понятым лучше, на самом деле вовсе не поэт должен говорить языком толпы, а толпа должна заговорить языком поэта. И потому я часто повторяю, что главный долг писателя перед обществом состоит в том, чтобы писать хорошо. Эстетика — мать этики. Именно это хотел сказать Достоевский, когда утверждал, что красота спасет мир.

— *Однако иногда вы пишете и на английском.*

— Я написал несколько стихотворений на английском, но это исключения. Это что-то вроде терапии. Я вижу, как мои американское коллеги пишут стихи, кладут их в конверт, отправляют в журнал и через неделю видят свои творения напечатанными. Начинаешь им завидовать, просыпается желание написать что-нибудь на языке, понятном всем, и не ждать пять—десять лет, пока тебя переведут. Это непреодолимое искушение, которое может стать навязчивым. Чтобы избежать невроза, я уступаю искушению. С эссе дело обстоит иначе. Я пишу по-английски, потому что стремлюсь к рациональности, которой не достигает русская проза, в том числе и русская критика.

— *Возможно, ваши стихи появятся в «Новом мире» вместе с «Доктором Живаго» Пастернака. Вам никогда не приходило в голову написать роман?*

— Нет, не имею ни малейшего желания. Мне не нравится выстраивать сюжет, не нравится эстетический вымысел, стоящий за повествованием, это мне совершенно чуждо. И потом, сами посудите, стихи, которыми завершается роман Пастернака, прекрасны, а роман плох. И плох он потому, что Пастернак — поэт, и когда он пишет стихи, он умеет подчиняться диктату языка, умеет устанавливать свои собственные нормы. В прозе ему это не удается, и тогда он пытается опереться на то, что привык считать совершенным образцом прозы. А в результате роман получился неожиданно толстовским. Мертворожденным. Преображение поэта в романиста почти никогда не удается. Обратное происходит легче: тому примеры — Томас Харди, Иван Бунин.

— *Вы преподаете как «poet-in-residence» в двух американских университетах. Как вы оцениваете эту сторону своей деятельности?*

— Мне очень нравится преподавать, и я не оставлю преподавание. Это позволяет мне говорить о том, что меня волнует; преподавание замечательно дисциплинирует разум. Я обучаю толкованию поэзии, но многие мои студенты начинают писать стихи. Я обычно не отговариваю их, наоборот. Я заставляю их заучивать наизусть до двух тысяч стихов за семестр. Хочу, чтобы они почувствовали, как звучит их родной язык. Эти стихи станут для них внутренним пламенем, которое согреет, если наступит оледенение. Есть знание рациональное, знание интуитивное и то знание, которое Библия именует откровением. Поэзия находится где-то на полпути между интуицией и откровением. В университете молодое поколение сталкивается лишь с одним типом знания — с рациональным, которым реальность не исчерпывается.

— *И что же тогда?*

— Тогда изучение поэзии становится просто необходимым.

Перевод Ирины Челышевой

ЭМИГРАНТ ПРИЗНАЕТСЯ В ЛЮБВИ К АНГЛИЙСКОМУ

Ричард Мэрин
Журнал «Insight», 25 мая 1987 года

— Почему вы не назовете их Фабрицио и Джульена? Иди Ромео и Джульетта? Нет?.. Уже было? — Поэт, эссеист и советский эмигрант Иосиф Бродский предлагает по телефону своему приятелю название какой-то вещи.

Пожав плечами, он вешает трубку, садится и берет одинокую красную розу — подарок знакомой эмигрантки, недавно прибывшей в Соединенные Штаты. Он крутит ее в руках, затем швыряет на кофейный столик.

— Таракан, — объясняет он.

Таково ненасытное воображение Бродского: он видит не только розы, но и тараканов.

В январе общество критиков «Национальная книга» отметило Бродского своим престижным призом за его блестящие эссе. Сборник критических статей и воспоминаний «Меньше единицы» выдержал нелегкое состязание с такими претендентами, как эссеистика поэта Энтони Хекта и литературного критика Рене Уэллека. Это — замечательное достижение, особенно если учесть, что все эссе Бродского, за исключением трех, были написаны на английском, который он стал изучать лишь после своего изгнания из Советского Союза в 1972 году.

В США холодная и сложная поэзия Бродского сразу нашла своих почитателей. После публикации «Меньше единицы» он получил признание и как тонкий стилист-прозаик.

Теперь, в 47 лет, он находится в самом благотворном для большинства писателей возрасте. Он высоко ценит присужденную ему награду, но все-таки прозе предпочитает поэзию.

Кажется, что Бродский был бы больше польщен, если бы получил награду за свои стихи.

«Это не значит, что я — природная пташка — поэт, предпочитающая всегда чирикать. Но я мог бы и не писать прозу. Писать ее приходится по необходимости, и все статьи в этом сборнике (быть может, даже и автобиографические) были написаны именно по необходимости».

Толчком к появлению книги «Меньше единицы» стала нужда в деньгах. Восемь лет тому назад Бродскому потребовалось 3000 долларов для маленькой квартиры в Гринвич-Виллидж, где он сейчас и живет. Он обратился к издателю Роджеру Страусу из компании «Фаррар Страус и Жиру», предложив ему свой сборник. Тот ответил: «Детка, сколько тебе нужно?»

Так рассказывает эту историю Бродский, явно гордясь своим владением американским сленгом. Хаотично употребляемые разговорные выражения (многие, кажется, взяты им из фильма «Девушка из долины») оживляют его речь. «По большому счету, — говорит он, — я ими упиваюсь». Его речь часто прерывается — но не оттого, что он не знает какого-то английского слова. Он ищет точное, истинное слово. В паузах он с большим акцентом тянет: «Уэлл» (похоже больше на «Ва-ал»).

Его квартирка мала даже по нью-йоркским стандартам. У стен стоят книжные шкафы, и стопки книг в мягких обложках ненадежно вздымаются на уровне глаз. Названия книг говорят о широте интересов и познаний их владельца: 82-томная русская энциклопедия прошлого века, литература на нескольких европейских языках и множество английских словарей.

Почему ему нравится писать на английском?

— Ну, прежде всего я попал в более интересную компанию или, быть может, кажущуюся такой, потому что она больше: английская литература старинная русской. И это просто огромное удовольствие. Вдохновляешься оттого, что пишешь на языке, на котором раньше ничего не делал.

В своем сборнике эссе он говорит о том, что стал писать на английском, «желая угодить тени». «Тень» — это английский поэт У.Х.Оден, которого Бродский называет «величайшим умом двадцатого века».

Он встретил Одена в его доме в Кирхстетене, в Австрии, в 1972 году, спустя 48 часов, как покинул СССР. Первый поэтический сборник Бродского в Англии вышел (это нарушало советское законодательство), и Оден написал к нему вступление, назвав молодого эмигранта «Первоклассным поэтом».

Эта книга — «Иосиф Бродский. Избранные стихи» — год спустя была издана в США издательством «Харпер энд Роу». Его стихи вскоре стали появляться в таких журналах, как «Нью-Йоркер», «Нью-Йорк Ревью» и «Кеньон Ревью». «Фаррар, Страус и Жиру» этой зимой собираются издать третий сборник, «Урания».

Бродский стал писать стихи в восемнадцать лет. Он родился в Ленинграде в 1940 году, в образованной семье со стесненными средствами, оставил школу в 15 и начал работать. Сперва это был военный завод «Арсенал», затем больничный морг, где Бродский решил, что будет делать карьеру в медицине. Оба места, вспоминает он, «были поблизости от «Крестов», ленинградской тюрьмы на 999 камер».

— Я хотел стать врачом. Но вскоре передумал и стал писать стихи. Тогда-то и открылись для меня двери самих «Крестов».

Протеже великого русского поэта, Анны Ахматовой, он, как и она сама, был наказан за свою писательскую деятельность. В 1964-м он был осужден на пять лет ссылки (за «социальный паразитизм») в Архангельскую область, на Севере России. Протесты на родине и за рубежом сократили наказание, но цензура и строгий контроль за передвижениями не оставляли его вплоть до высылки из СССР 4 июня 1972 года.

После недолгого пребывания в Вене и Лондоне он появился в США — сперва в Мичиганском университете, где вел семинар по поэзии, а затем в Колумбийском, «чтобы быть поближе к морю». Сейчас он делит время между своей нью-йоркской квартирой и колледжем «Маунт Холиоук» в Массачусетсе, где ведет три семинара — тяжелый груз, вызывающий у его друзей опасения, не нанесет ли он ущерба поэтическому творчеству. Сам Бродский не беспокоится: «Если учительство мешает твоим книгам — значит. они мало стоят».

Это замечание характерно для его отношения к литературе — серьезному, но не слишком. Он даже придерживается немодной точки зрения искусства для искусства, а не «ради, скажем, политиков».

— Пишут поэзию не оттого, что хотят рассказать какую-то историю или выразить идею, а оттого, что хотят услышать определенные звуки, слова, комбинации.

Кем из современников он восхищается?

Список возглавляет польский эмигрант, родившийся в Литве, Чеслав Милош, и уроженец Тринидада поэт Дерек Уолкотт. Из американских поэтов он выделяет Р.П.Уоррена, Энтони Хекта и Марка Стренда.

Кого он не любит? Например, нобелевского лауреата Габриэля Гарсиа Маркеса, автора широко известной книги «Сто лет одиночества», которую Бродский развенчивает как «развлекательную, этнографическую». Его литературные стычки известны, и многие из них происходили с его друзьями-эмигрантами. Когда появился неуклюжий роман Василия Аксенова «Ожог», Бродский сказал: «Макулатура». Дружеские отношения писателей прервались.

Бродский выписывает «Нью Йоркер» и много времени проводит за чтением английских и американских авторов. Дэйвид Рифф, который знает Бродского одиннадцать лет и представляет его интересы в «Фаррар, Страус и Жиру», говорит, что Бродский «продолжает традицию писателей, которые, подобно Конраду и Набокову, приняли другой язык и сделали при этом что-то действительно оригинальное». Он говорит, что политические взгляды Бродского «поколебали» некоторых американских литераторов, отличавшихся левыми симпатиями. Среди советских эмигрантов он, похоже, придерживается самой жесткой линии.

Он не только против коммунизма и Советов. Он твердо поддерживает Рейгана: «Как президент он намного лучше, намного эффективней даже в этой дисбалансированной ситуации, нежели его предшественники Картер или Форд».

Он одобряет Стратегическую оборонную инициативу и не верит в гласность: «Западные журналисты переводят это как «открытость». Это — чушь. Дословно это — «открывать рот» и означает лишь всего паблисити, рекламу. Лучше назовите это — glossiness (глянец)».

Однажды Бродский написал: «Чтобы стать тираном, надо быть скучным». Ну а как же Михаил Горбачев с его обще-

признанным очарованием и красноречием? «Я подозреваю, что в системе подспудно происходит эрозия. Но она еще тверда. Она еще сильна. Она еще может убивать».

Хотя он предпочитает не обсуждать свои дела, его друзья рассказывают, что Бродский не жалеет ни денег, ни времени, чтобы помочь другим писателям эмигрировать из Советского Союза.

12 лет он пытался убедить советские власти разрешить ему увидеть своих родителей, пока они не умерли. Ему все время отказывали, не объясняя причин.

В последние семь лет у него было три сердечных приступа, однажды ему делали операцию на сердце. Друзья опасаются за его расшатанное здоровье. От пороков, которым он с удовольствием предавался, пришлось отречься. Он стал значительно меньше пить и курить, хотя распорядок дня оставил прежним. Он отказался от надежды получить права на управление самолетом. Он меньше выходит. Ярко-красный телефон — его выход к общественной жизни.

Боится ли он смерти?

— Да. И это постоянно влияет на мои мысли и работу. Но возможно, для писателя это — полезная штука, потому что, знаете, смерть — она как редактор. Она редактирует тебя, твое мышление, твое сочинительство.

Одним из его последних воспоминаний об Одене было, как тот сидел в кресле, подложив под себя два тома оксфордского английского словаря: «Я подумал, что вижу единственного на свете человека, который имеет право использовать этот словарь для сиденья».

Сделай Бродский то же самое, вряд ли кто-нибудь возразил бы.

Перевод Михаила Галалая

СТИХОТВОРЕНИЕ — ЭТО ФОТОГРАФИЯ ДУШИ

Бенгдт Янгфельдт

Газета «Expressens», 3 апреля 1987 года

— Я знаю, что вы не любите, когда говорят о вашем так называемом диссидентском прошлом, так как считаете, что поэт и человек — это разные люди...

— Более или менее — да. Если я чем-то и интересен, так это тем, что пишу, а не...

— ...поэтому давайте говорить о том, что, по выражению Маяковского, «отстоялось словом». В беседе с Соломоном Волковым об Ахматовой вы говорили, что человек и поэт страдают по-разному. Не могли бы рассказать об этом подробнее?

— Дело в том, что поэту страдать вообще как-то стыдно. С одной стороны, это вроде бы его амплуа, да? А с другой — когда поэт берется за перо — особенно если за перо заставляет взяться страдание, — то страдание перестает быть самим собой и становится содержанием. Это отстранение от самого себя довольно шизофренично, но оно необходимо, поскольку когда ты пишешь, тебе надо по крайней мере понять, что с тобой произошло — хотя бы для того, чтобы рифмы подобрать, какой-то метр и так далее. Поэтому процесс писания рождает в поэте ощущение некоторой, что ли, фальши, ложности его натуры. Он думает про себя: «Мало того, что я негодяй, я еще и пишу об этом».

— Но это процесс профессиональный — так бывает при написании любого стихотворения, не обязательно о страдании.

— Безусловно. Плюс существуют случаи, когда строки складываются вообще вне зависимости от поэта, помимо его воли. Как сказал о Йейтсе Оден: «Mad Ireland hurt you into poetry». То есть человека в некотором роде могут просто вытолкнуть в стихи. Но это бывает не так уж часто, а когда происходит, все равно... даже в случае с Йейтсом это не совсем точно. Я видел его рукописи, там масса работы.

— *У вас речь шла о «Реквиеме» Ахматовой.*

— Да, но «Реквием» — это прежде всего произведение для нескольких голосов. Реквием — это полифония, где автору необходимо надевать маски. Этот процесс и есть процесс отстранения. Когда начинаешь вести себя как профессионал, непосредственный опыт отходит на второй план, он становится средством, что порождает в поэзии ощущение своей недостаточности, ущербности. Ахматова пишет:

Уже безумие крылом
Души закрыло половину,
И поит огненным вином
И манит в черную долину.

И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду.

Нормальному человеку эти лишние мысли в голову бы не пришли, а тебе приходят — что в некотором роде лишь усугубляет страдание.

— *Станислав Баранчак называет вас «скептическим классицистом»: он считает, что вы смотрите на классиков «с точки зрения человека, который живет в двадцатом веке, в тени массового уничтожения, несвободы и лжи. Столкновение этих двух сфер опыта порождает основной творческий метод «скептического классициста» — иронию». Вы согласны с такой оценкой?*

— Это безусловно так. Баранчак чрезвычайно умный человек, один из самых умных людей, которых я встречал. Я думаю, что поляки вообще самый умный народ, и так всегда было. Они — единственные в своем роде настоящие европейцы.

— *В Стокгольме недавно латышская поэтесса Визма Белшевис сказала мне замечательную вещь: «Я не знаю Бродского лично, но то, что они нас ненавидят, — это потому, что мы сохранили человеческий вид и не обращаем на них внимания, как будто их нет». Как по-вашему: власть более всего не терпит, когда ее просто не замечают?*

— В этом-то все и дело: когда ты не просоветский или антисоветский, а просто а-советский. С этого все мои неприятности и начались: когда начальники поняли, что чело-

век просто не обращает на них внимания — по крайней мере в тональности того, что он сочиняет. [*Далее весь разговор идет по-английски.*] Но давайте перейдем на английский; хотя бы потому, что английский позволяет быть несколько более формальным — давать формулировки, говорить более афористично.

— *Очень хорошо, я ведь потом все равно хотел задать вам пару вопросов о том, как вы пишете по-английски. То есть вы стали диссидентом потому, что им не нравилось ваше равнодушие. В Советском Союзе равнодушие ведь тоже считалось диссидентством. Ты или работаешь «на», или...*

— Или ты раб с энтузиазмом, или ты враг: общество разрешает тебе выбирать только из двух ролей. Обе роли так или иначе сужают рамки, и если тебе в них тесно и ты не играешь ни в одной из них, на тебя смотрят скорее как на врага.

— *Поскольку не попадаешь под категорию.*

— Это не укладывается в их схему, а если это не укладывается в схему, в этом видят определенного рода угрозу. И не только в случае, когда государство имеет с тобой дело vis-a-vis, но и тогда, когда ты имеешь дело с другими людьми. Как только случается что-то из ряда вон, тебя берут на заметку и начинают относиться с подозрением. Все дело в степени неуверенности, а государство весьма в себе не уверено. Государство подозревает каждого, иначе зачем ему такой огромный аппарат государственной безопасности?

— *Чтобы поддерживать уверенность...*

— В том-то и дело. Объяснить этот механизм легче всего с психологической точки зрения, поскольку государство знает, что оно незаконно, насильственно и что граждане сомневаются в его правомерности. Вчера я был в резиденции мэра, мэр Коч устраивал прием в мою скромную честь, так вот, он спросил меня, правильно ли поступил Конгресс США, пригласив Генерального секретаря ЦК КПСС выступить перед конгрессменами, а потом отменив выступление. Я сказал, что это была глупость — отменять выступление. «Но ведь он представляет угнетенное общество. Это все равно что пригласить в Конгресс Гитлера!» — сказал мэр. И я ответил: «Вы преувеличиваете. Между ними нет ничего общего, хотя бы потому, что Гитлер был официально избран народом». А Горбачев не был. И в этом его преимущество.

— В Советском Союзе ты всегда советский — про- или анти-. Независимым становится только тот, кто перестает быть советским вообще.

— Да, это когда настаиваешь на том, что ты человек, разумный человек, и что тебя не устраивают те роли, которые навязывает общество, поскольку считаешь, что человек гораздо разнообразнее, многограннее, что ли. Не то чтобы у меня были антисоветские принципы... Знаете, у меня есть хороший ответ на такие вопросы. В подобных случаях я всегда цитирую японского писателя Акутагаву, который как-то сказал: «У меня нет принципов. У меня есть только нервы». Я бы мог сказать то же самое и о себе. Не думаю, чтобы у меня была своя философия или система принципов и убеждений, я всегда действовал по наитию. И если я упирался рогом, то как живое существо, а не как носитель тех или иных философских взглядов. Позже, конечно, ты можешь что-то сформулировать для себя, сделать выводы и так далее, и, может быть, это станет твоей системой философских убеждений, но главным остается тот факт, что ты прежде всего человеческое — или животное, если угодно, — существо, которого не устраивает предложенный выбор. Это как если бы тебе предложили выбирать из двух сосисок, в то время как ты заказывал рыбу.

— Какова была ситуация в 1972-м, когда вы покидали Советский Союз? Что вам говорили власти?

— Разговор сводился к следующему. Мне говорили: «У вас есть два приглашения в Израиль. Почему бы вам не воспользоваться ими? Или вы думаете, что мы вас не выпустим?» Я отвечал: «Если вы хотите знать, то да, я не верю, что меня выпустят. Меня не пустили в Чехословакию, Польшу, Италию, куда меня также приглашали. Но это не основная причина, по которой я не хочу ехать в Израиль». — «Какова же основная причина?». — «Основная причина — в том, что мне нечего делать в Израиле. Я гражданин этой страны, здесь я родился и вырос, и у меня нет никакого желания жить где бы то ни было еще. Это мой дом, и не вам мне указывать, как себя в нем вести».

После чего тон беседы кардинально переменился. До этого момента офицер обращался ко мне на «вы», теперь игра в вежливость кончилась. Он сказал: «Слушай, Бродский, — сейчас ты заполнишь вот эти анкеты, мы их быстро рассмотрим и дадим ответ в самое ближайшее время». В

общем, понятно, к чему дело шло. Я только спросил: «А если я откажусь?». — «Тогда наступят горячие деньки», — ответил он. Я трижды сидел в тюрьме, два раза был в лечебнице для душевнобольных и более-менее представлял себе, что он имеет в виду. Вероятность повтора всего этого меня совершенно не привлекала. Не потому, что я переживал за собственную нежную шкуру, а потому, что повторение хорошо до известного предела. Я согласен с Кьеркегором, но опять же до определенного предела. Через некоторое время повторение отупляет, оно превращается в клише, а с клише нечего взять. И здесь мы переходим от Кьеркегора к Марксу — к истории, которая повторяет саму себя.

В общем, они дали мне десять дней. Я пытался торговаться. Мне не хотелось уезжать так поспешно по нескольким причинам: вдруг они что-то пересмотрят и так далее. Меня спросили: «Когда вы будете готовы к отъезду?» Я ответил: «Мне надо собрать рукописи, навести порядок в архиве и т. д., так что, может, ближе к концу августа?» А он ответил: «Четвертое июня, и это крайний срок». На дворе было семнадцатое или восемнадцатое мая.

— *Без объяснений?*

— Без. Если вы выросли в этой стране, вам не придет в голову спрашивать у офицера объяснения. Они на все отвечают по формуле: «В этой комнате задаем вопросы мы».

— *Они разрешили вывезти архив?*

— Нет. Все, что у меня с собой было, — это пара книжек — одна из них сборник стихотворений Джона Донна — и две бутылки водки. До последнего момента я не знал, что самолет летит в Австрию. Оказавшись в Австрии, я мог бы встретиться с Уистаном Оденом: я знал, что летом он там живет. У меня была для него бутылка водки. Мой литовский друг Томас Венцлова сказал: «Хорошо, ты летишь в Австрию, где встретишься с Оденом и передашь ему свою бутылку водки. Но почему бы тебе не передать для него наш литовский эквивалент водки, настойку «Три девятки»?» Так что с собой я вез две бутылки водки, сборник Джона Донна и пишущую машинку, которую они разобрали на таможне. Мои рукописи я раздал друзьям, они их сфотографировали, и позже я получил их на пленке.

— *Теперь о другом. Я хочу поговорить о Пастернаке. Его нет среди крупных поэтов, о которых вы пишете в книге эссе «Меньше единицы». Почему?*

— Прежде всего потому, что статьи эти написаны для англоязычной публики, и поэтому я постарался говорить о тех, кого они не знают, нежели о тех, с кем они более или менее знакомы.

— *Нет в книге и Блока. Вы его не любите?*

— Блока я терпеть не могу. Пастернака обожаю, особенно как поэта. А вот его роман, с моей точки зрения, никуда не годится. Хотя стихи из романа совершенно потрясающие, может быть, лучшее, что им написано. Хотя, в общем, выбирать из Пастернака совершенно невозможно. Евангельские стихотворения мне страшно нравятся. У меня даже была идея составить антологию русских стихотворений, посвященных христианским праздникам, я даже написал одно стихотворение сам, поскольку у Пастернака этого нет...

— *Ваше «Сретенье» в самом деле под стать пастернаковскому.*

— Да, и там есть еще один нюанс. Дело в том, что именины Анны Андреевны Ахматовой на Сретенье приходятся — она сретенская Анна. Кроме того, это до известной степени автобиографическое стихотворение, потому что в этот день у меня родился сын. Так что там довольно много намешано: Пастернак, Ахматова, я сам, то есть мой сын...

— *А каково ваше отношение к христианству? У вас ведь есть и рождественские стихи?*

— Кто его знает?! [*Смеется.*] Мне сложно об этом говорить. Вы знаете, у меня была идея в свое время, когда мне было двадцать четыре—двадцать пять лет, — и я пытался ей следовать, то есть на каждое Рождество писать по стихотворению. И некоторое время я соблюдал это, но потом обстоятельства, что ли, встали поперек дороги... Но я до сих пор пытаюсь это делать. И в общем, в этом заключается мое отношение к христианству... [*Смеется.*] ...если угодно. У меня семь или восемь рождественских стихотворений. Что-то вроде дисциплины... Как человек, который каждый год фотографируется, чтобы знать, как он выглядит. По этому можно, как мне казалось, более или менее проследить стилистическое развитие — развитие души в некотором роде, то есть эти рождественские стихотворения — как фотографии души, что ли. К сожалению, масса негативов потеряна. [*Смеется.*]

— А как же крест, который у вас на одной из фотографий, сделанных сразу после отъезда?

— Это был 1972 год. В те времена я относился к этому более, так сказать, систематически. Потом это прошло. Если хотите, это опять связано с Пастернаком. После его «стихов из романа» масса русской интеллигенции, особенно еврейские мальчики, очень воодушевилась новозаветными идеями. Отчасти в этом заключалась форма сопротивления системе, с другой стороны, за этим стоит совершенно замечательное культурное наследие, с третьей стороны — чисто религиозный аспект, с которым у меня отношения всегда были в достаточной степени неблагополучными.

В принципе, систематическая сторона любого дела всегда немножечко неприятна, и если говорить всерьез о том, что я выбрал в духовном отношении — хотя, может быть, надо было бы говорить об интеллектуальном в первую очередь, — я, конечно, Новому Завету предпочитаю Ветхий. То есть метафизический горизонт, метафизическая интенсивность Ветхого Завета, на мой взгляд, куда выше, чем метафизика Нового. Идея грандиознее, идея верховного существа, которое не оперирует на основании этических, то есть человеческих, категорий, а исходит из собственной воли, в основе которой лежит произвол. В этом смысле иудаизм для меня несколько более привлекателен, чем новозаветное христианство, хотя я человек в некотором роде испорченный одной вещью: так получилось, что я прочел «Бхагаватгиту» и «Махабхарату» раньше, до Нового и Ветхого Завета. Ветхий и Новый Завет я прочел впервые, когда мне было двадцать четыре года. И метафизические горизонты индуизма на меня произвели куда большее впечатление и со мной всегда остались. Это потом я понял, что это — не мое, то есть этноцентрически не мое, но после этого, когда я читал Новый Завет, я невольно сравнивал, и то, что дает человеку индуизм, — это действительно метафизический эквивалент каких-то Гималаев, то есть все время за тем, что ты видишь, возникает более высокая, более грандиозная горная цепь. Иудаизм можно скорее сравнить с потоком в узком русле, но колоссальной интенсивности. Вольно или невольно, во все эти дела вмешивается и производит выбор рациональное, разум или даже не разум, а до известной степени воображение, и мне кажется,

что духовный потенциал человека — грех говорить такие вещи — более реализован в «Бхагаватгите», нежели, скажем, в Новом Завете. Хотя я и не готов — и на смертном одре, который, боюсь, не за горами, не буду готов — вступить в серьезную дискуссию на эту тему. Но интуитивно индуизм грандиознее.

К этому можно еще добавить, что художественное произведение мешает удержаться в доктрине, в той или иной религиозной системе, потому что творчество обладает колоссальной центробежной энергией и выносит за пределы, скажем, того или иного религиозного радиуса. Простой пример — «Божественная комедия», которая куда интереснее, чем то же самое у отцов церкви. То есть Данте сознательно удерживает себя в узде доктрины, но в принципе, когда пишешь стихотворение, очень часто чувствуешь, что можно выйти за пределы религиозной доктрины: метафизический радиус расширяется или удлиняется.

— Когда я переводил книгу «Меньше единицы» на шведский, мне казалось, что, как пришелец из другого языка, вы все время пытаетесь раздвинуть рамки языка нового. Американец или англичанин, например, никогда не стал бы так писать, хотя это возможно, даже не нарушая рамок языка. И если это сделано успешно, это обогащает язык, растягивает его, так сказать. Расскажите о ваших отношениях с английским. Я, например, заметил, что иногда синтаксис вашего английского чрезвычайно «русский».

— Довольно часто. И все-таки это английский, а не русский синтаксис. Есть ведь два английских: английский Джейн Остин или Джорджа Оруэлла, с одной стороны, и английский Генри Джеймса — с другой. У Джейн Остин — это английский простого предложения, у Генри Джеймса — сложного, с многоступенчатыми придаточными. Я помню — возможно, это послужило толчком к тому, что я начал писать на английском, — как я прочитал Джозефа Конрада, который потряс меня тем, как его синтаксис был похож на синтаксис Генри Джеймса. Но для Джеймса английский был родным языком, а для Конрада — одним из трех, которыми он владел помимо. И я подумал о том, что, возможно, Конрад и Джеймс просто переносят на бумагу один и тот же мыслительный процесс. Ведь люди думают не на каком-то языке, а мыслями. Так по крайней

мере я думаю. Мысли же зависят от: а) твоего образования и б) типа мышления, который обусловлен твоим темпераментом, нервной организацией и так далее. Одним достаточно прямой речи, другим необходима дополнительная рефлексия, такой мыслительный постскриптум в предложении. То, что я делаю в английском — как, по крайней мере, я сам себе объясняю, — заключается не в растягивании языка, а в использовании его же возможностей, как это делали Джеймс и Конрад. Если читать Джеймса, имея в активе русский язык, получится то же самое: те же сложноподчиненные предложения с массой придаточных и так далее. Есть две традиции, и эта просто одна из них. Иногда я пытаюсь использовать традицию Джейн Остин, писать короткими предложениями, но тогда умственный — или поэтический — ход мысли не позволяет остановиться: все равно отвлекаешься, уходишь в сторону, начинаешь пояснять. Я знаю только, что мне нравится, как воспринимаются мои эссе, а обновить или расширить английский язык — это в мои задачи не входило.

— *Но можно попробовать?*

— Дело в том, что тут не из чего выбирать. То, что я делаю — будь то английский или русский, — обречено на зависимость от хода моих мыслей, и с этим уже ничего не поделаешь.

— *Хорошо. Если ход мыслей изменить нельзя, можно сменить язык. Вы способны работать одновременно с английскими и русскими текстами? Разными, конечно? Или работа в зависимости от языка распределяется вами по периодам?*

— Более или менее да. То есть каждодневная реальность такова, что приходится переключаться туда-обратно по нескольку раз за день. Но по большому счету мне легче писать лекции, эссе и критику на английском. На русском в прозе я пишу довольно мало. Я вообще всегда терпеть не мог писать прозу. Я пишу ее только по необходимости. В сборнике «Меньше единицы» все эссе — за исключением двух — были написаны по заказу. Я считал целесообразным писать сразу на английском — потому что если писать сначала на русском, потом переводить на английский, то ни в какие сроки не уложишься.

— *Вы стали писать в прозе, будучи в англоязычной среде, где существует давняя традиция эссеистики.*

— Я обожаю эту традицию.

— *В русской литературе, однако, такой традиции нет: там не найдешь «Сборника эссе».*

— Совершенно верно. Ко всему прочему, у меня ведь давний роман с английским языком — он начинался, когда мне было семнадцать, восемнадцать, от силы двадцать лет; с англосаксонской культурой вообще, с Англией и Америкой, как у всех «европейцев» моего поколения. В моем случае наш роман зашел несколько дальше прогулок под луной, это уже нечто вроде супружества. Английский язык стал моей реальностью. Не думаю, что в этом есть что-то феноменальное — чтобы оперировать двумя языками. И люди из Северной Европы знают это лучше остальных.

— *Когда мы обсуждали прошлой весной ваше остроумное стихотворение, посвященное двадцатому веку, вы сказали, что написать его было несложно. Почему?*

— Было просто забавно. Во-первых, мне нравится писать веселые стишки. Во-вторых, мне хотелось свести вместе этот материал, поскольку он уже в некотором роде сведен самой историей. Все, что тебе остается, — это найти необычные рифмы. Для того, кто любит возиться с языком, а я люблю, такая работа — сплошное удовольствие. Я помню, как и где начал писать это стихотворение. Я был в Англии и решил написать что-нибудь английское, мудрое, но с юмором. Дело в том, что нынешнее поколение почти ничего не знает о своем прошлом, об истории двадцатого века вообще. Поэтому мне хотелось представить историю — хотя бы до года моего рождения, 1940-го — в качестве не то чтобы учебного пособия, а такого наброска карандашом. Нечто вроде шоу под открытым небом — для одного или двух актеров, со слайдами и так далее, чтобы люди хотя бы имели представление.

— *Вы как-то сказали мне, что «жизнь в изгнании в некотором роде замечательна, поскольку ты находишься в положении собственных книг». Это было сказано до Нобелевской премии. Теперь ваши книги занимают стеллажи. Вы не боитесь последствий канонизации, которая приходит с премией?*

— Это очень опасная штука. Раньше считалось, что премия — это вроде как первый звонок с того света. Теперь это просто масса хлопот. Весь прошлый месяц просто вылетел в трубу. Остается надеяться, что это не надолго, что

муть осядет и я вернусь к прежней жизни. Я соскучился — и я не кокетничаю — по своей преподавательской работе. Что мне нравилось в моем положении, так это то, что меня просто оставили в покое. А теперь опять внимание прессы, и не только прессы, но и людей в России. Попадаешь в ситуацию как на базаре где-нибудь в Европе, когда к тебе подходит цыганка и говорит: «Дай я тебе погадаю». Такое ощущение, что все границы моей частной территории нарушены. А мне всегда нравилось быть в стороне, и это, на мой взгляд, лучшее местоположение для того, кто занимается поэзией. Быть на окраине.

— *Отличное место!*

— И всегда им было. Все, что мне нужно было, — это неприкосновенность, и в течение пятнадцати лет она у меня была. Теперь все пошло прахом. Мир — ну, не весь мир, конечно, — пытается нарушить мои границы, так что я собираюсь их изо всех сил отстаивать. Но вы говорили о книгах. Мое отношение к тому, что я делаю, к тому, что буду делать как писатель, целиком, так сказать... в общем, как писателю мне ничего не угрожает. Я просто буду продолжать выкладывать свои сугубые мысли на бумагу, вот и все. Я даже обещал себе, что буду работать еще больше, чем раньше. [*Смеется.*] Я понимаю, что существуют какие-то ожидания, но я не смогу идти на поводу чужих представлений обо мне, я буду тем, кем старался быть до сих пор.

— *Быть в стороне.*

— Да, иначе становишься собственностью публики, а эта перспектива меня не устраивает.

— *Если рассматривать Нобелевскую премию не только с точки зрения ваших достижений в поэзии, а с точки зрения русской культуры вообще, как она вам представляется?*

— Очень просто: как признание в русской литературе, в русской поэзии, моего поколения. И не только моего поколения, а некоторого сообщества поэтов, одним из которых я был. Все, что я хочу сказать, — это что наша команда победила.

— *Как и другие — Ахматова, например, она ведь была вашим ментором...*

— В моем лице победили как минимум пятеро. Это Мандельштам, Ахматова, Цветаева, Оден и Фрост. Без них я бы не состоялся как писатель. как поэт. Без них я был бы

гораздо мельче. Они мои — ну, если хотите, «менторы». «Ментор» — это не то слово, они ведь дали мне больше: как поэту они дали мне жизнь. Поэтому их тени всегда со мной. Но я, кажется, начинаю цитировать собственную речь.

— *Как вы думаете, в Советском Союзе когда-нибудь напечатают ваши стихи?*

— Так или иначе, но в России меня напечатают. «Новый мир», например, опубликовал мою подборку, так что теперь количество моих стихотворений, напечатанных в Союзе, приближается к десяти. Не важно, дождусь я или нет. Это неизбежно, как смерть. По правде говоря, мне это не слишком интересно. Я заинтересован только в одном — писать дальше. У меня в голове есть шесть или семь стихотворений, которые надо написать. И меня раздражает тот факт, что у меня нет времени написать их сейчас. Что касается судьбы моих книг: если их напечатают завтра, я буду только рад, если через десять лет — тоже. Дело не в сроках. Сроки мало меня заботят. Я не хочу, чтобы мои слова прозвучали в облегчение Союзу, но мне действительно по большому счету все равно. Рано или поздно, в один день это случится, а когда — какая разница. Хотя в каком-то смысле я отчасти сожалею, что это не случилось раньше, поскольку повлиять можно только на свое поколение. Влиять на следующие поколение — это уже не мое дело.

— *Мандельштам ведь повлиял на вас...*

— Ну... [*Смеется.*] ну тогда я беру свои слова обратно.

Перевод Глеба Шульпякова

ГЕНИЙ В ИЗГНАНИИ

Энн Лотербах
Журнал «Vogue», февраль 1988 года

Иосиф Бродский живет в доме с садом в старой части Вест-Виллидж, на улице, которая находится в стороне от основных магистралей, и найти ее трудно даже тому, кто хорошо знает Нью-Йорк. Дом, сохраняющий свой первоначальный облик, недавно отремонтирован. Бродский встречает меня у входа; он одет по-домашнему — вельветовые брюки, голубая рубашка, зеленый свитер с V-образным вырезом. Выражение его лица мягкое и смущенное, не такое, как на большом портрете, помещенном на серую суперобложку недавно вышедшего сборника эссе «Меньше единицы». Но, прочитав его книгу, я знаю, что этот восприимчивый, живой и смелый ум невозможно свести к одной фотографии.

Он торопливо объясняет, что говорит по телефону, и жестом приглашает меня в комнату, настолько узнаваемую комнату писателя, что это почти банально: книги в шкафах, горы книг на полу и по углам; открытки с репродукциями и видами чужих городов, фотографии друзей, родных и собратьев-поэтов, письменный стол, заваленный бумагами. Я скольжу глазами по этому хаосу, расположившись на диване перед низким столиком, на нем еще один телефонный аппарат, почти пустая бутылка виски и рюмка, которая служит пепельницей. Дверь открывается во внутренний двор, где я вижу стол, а на нем воскресный выпуск «*Times*» и ваза с желтыми розами. Мне приходит в голову, что спустя две недели после присуждения Нобелевской премии по литературе Иосиф Бродский еще принимает поздравления. Он возвращается, и я вручаю ему свой дар — бутылку русской водки, полагая, что, несмотря на серьезные разногласия с правительством своей родины, о которых мне известно, любовь к знаменитому пред-

мету экспорта у него могла сохраниться. Он берет бутылку, которую легко было предсказать, с кривоватой, почти задумчивой улыбкой, как будто вспоминая десятки таких же знаков внимания, которые он получил с 72-го года, когда был изгнан из Советского Союза.

Наш разговор несколько раз прерывал телефон — друг, бывший студент, лауреат Нобелевской премии польский поэт Чеслав Милош. Милош, по-видимому, недавно перенес сильный приступ аллергии неизвестно на что. «Может быть, ты поговорил по-русски!» — предполагает Бродский. За этим замечанием следует взрыв веселого смеха, который сменяется озабоченными расспросами о состоянии друга. Мне становится ясно, что у этого строгого, головного писателя прекрасное чувство юмора. Вспомнилось наблюдение Бродского, что «легкость прикосновения довольно часто возникает из самой темноты отсутствия».

В поэзии Бродский строгий, можно сказать даже страстный, формалист. Он пишет, что «звук... — место времени в стихотворении», что «поэзия — это печаль, которой правит метр». Он требует, чтобы его студенты (он преподает литературу в колледже «Mount Holyoke») знали наизусть полторы-две тысячи строк, написанных разными стихотворными размерами, он считает рифму лингвистическим средством, которое показывает схожесть несопоставимых вещей. Стихи Бродский пишет в основном по-русски, хотя в последнее время иногда поддается искушению писать по-английски, особенно, неожиданно замечает он, когда видит «машинку с незнакомой клавиатурой». Я спрашиваю, скоро ли выйдет новая книга стихов на английском (второй английский сборник, «Часть речи», вышел в издательстве «Farrar, Straus, Giroux» в 1980 г.).

— В феврале, если все будет в порядке, — отвечает он. — Сборник называется «К Урании». Это одна из муз.

— Вам нравится книга? — спрашиваю я.

— Пока да. Да. Но, честно говоря, я не знаю. Кое-что в ней мне нравится. Но у меня нет целостного отношения ни к одной моей книге. — У Бродского приятный глубокий голос с легким русским акцентом. — С одной стороны, — продолжает он, — это вроде бы вполне внятная книга, с другой стороны — трещотка. — Он произносит это слово так, что я почти вижу гремящую коробочку. — Я думаю,

поэт... — Он останавливается. — Что ж, — произносит он, — все-таки двадцать пять лет, да, думаю, я могу так себя называть.

Такая скромность меня удивляет. Похоже, на его оценке никак не отразилось то, что совсем недавно он получил самую престижную в мире литературную премию.

— В некотором смысле, — говорит он, — поэтическая книга — это противоречие в терминах. Потому что в голове поэта ее не существует. Она существует в голове читателя. Это всегда работа в развитии, отбор. Я когда-то объяснял студентам, что поэт в чем-то Геракл. И стихи его подвиги. Невозможно понять, что такое Геракл, по одному подвигу, двум или трем. Ведь Геракл — это все двенадцать!

Для Бродского образ поэта-Геракла — не искусственная фигура речи. Он пишет о поэзии и поэтах, особенно о своих великих русских предшественниках — Осипе Мандельштаме, Анне Ахматовой и Марине Цветаевой — почти с благоговением. Он написал, что «стихотворение — это самое тесное из возможных взаимодействие между этикой и эстетикой», а «песня — это форма лингвистического неповиновения... она ставит под вопрос весь существующий порядок». В эссе о У.Х. Одене Бродский говорит: «Если у поэта есть обязательства перед обществом, то только хорошо писать. Оставаясь в меньшинстве, он не имеет другого выбора. Не исполняя этот долг, он погружается в забвение. С другой стороны, у общества нет обязательств перед поэтом. Большинство по определению, общество думает, что у него есть другие возможности, помимо чтения стихов, не важно, насколько хороших. Неспособность читать стихи приводит к тому, что общество опускается до уровня, на котором становится легкой добычей демагога или тирана. Для общества это равносильно забвению...» Я замечаю, что это утверждение, на мой взгляд, переворачивает высказывание Эмерсона: «Падение человека влечет за собой падение языка».

— Ну, я в этом твердо уверен, — говорит он. — Падение *языка* влечет за собой падение человека.

Я спрашиваю, считает ли он, что Америка уязвима для тиранов.

— Для тиранов не знаю, для демагогов — да.

— Из-за того как в нашей культуре используют язык?

— Да. Ну, конечно. И я думаю, сегодня множество механизмов участвует в разрушении языка, в ослаблении нашей способности выражать свои мысли. Легко винить в этом телевидение, бульварные газеты и так далее. Но я считаю, что проблема гораздо глубже и гораздо опаснее. Просто потому, что нас становится все больше и больше, а из-за этого мы... как бы сказать?.. мы обращаем все меньше внимания друг на друга. Все чаще мы склонны выбирать кратчайший путь или...

— Общий знаменатель?

— Да. Общий знаменатель. Отсюда и опасность

Когда Бродский находит точное слово, лицо у него светлеет. Он обладает странной поэтической особенностью: воспринимает слова как вещи, как обретенные предметы или дары.

— Конечно, политики хуже всех, — произносит он с каким-то смирением. — Жаль, ведь в девятнадцатом веке политическая риторика была высоким искусством. Начнем с того, что сегодня речи пишут специальные люди. Недавно же был случай: сенатор...

— Байден. Джозеф Байден.

— Байден. Человек, который пишет для него речи, заимствовал аксессуары у другого политика, из-за океана, из Англии. По-моему, это было невозможно не заметить. Самое худшее — слова, которые вкладывают в чужой рот. Правда? Политик становится в лучшем случае актером, который произносит текст. Но интересна форма плагиата. Ведь плагиатом занимался не политик. Он его только представил. Может быть, это исключительный случай, хотя я и сомневаюсь. Наверное, он единственный, кого поймали.

— Да, тот, кто пишет речи для другого политика.

— Верно. В этом есть красота. Я думаю, для того человека плагиат, наверное, был узаконенным. Во-первых, он считал: «Ну, это за океаном. Кто меня поймает?» Видимо, он чувствовал себя в безопасности, потому что это английский политик. И он, по-видимому, сказал себе: «Вот хороший язык». И конечно, язык того политика тоже написан спич-райтером.

Во время этого отступления я вижу, что Бродскому почти смешно идти по следу авторов в бесконечность.

— Так мы и доберемся до дна, — добавляет он, как будто мы в санях, мчащихся вниз по скользким склонам политической риторики.

Но внезапно он становится напряженно-сосредоточенным.

— И еще одну вещь нельзя упускать из виду, — говорит он. — Политику, чтобы убедить людей, что он хорош для них, приходится снижать планку, если у него вообще есть планка. Он приспосабливает свой словарь к избирателям. Вот здесь и начинается лингвистическое преступление. Я думаю, это ужасно.

Бродский замолкает и откидывается на спинку кресла.

— Я стрельну у вас сигарету.

— Вы пытаетесь бросить?

— Конечно.

В сорок семь лет у него серьезные проблемы с сердцем. Я наблюдаю, с каким искусством он зубами вытягивает фильтр из оболочки. Рассказываю ему о недавно прочитанной статье, где утверждалось, что причина, по которой мало кто в наше время читает поэзию, состоит в том, что не хватает «общественной» поэзии. Спрашиваю, проводит ли он различие между личной и общественной поэзией.

— Нет, — говорит он твердо. — Я думаю, что поэзия делает прилагательные бессмысленными. Это либо поэзия, либо нет. Нет общественной поэзии, личной поэзии, женской поэзии, негритянской поэзии. Мне эта формулировка кажется по меньшей мере неточной. В любом обществе аудитория у поэзии... ну, в среднем, один процент населения. Но если посмотреть на количество поэтических вечеров на всей территории Америки в любой отдельно взятый день, получится вполне утешительная цифра.

Интересно, кого он пытается утешать: меня, себя или поэзию? Тема его воодушевляет, и он предлагает решение:

— Люди не читают поэзию, потому что поэзия менее доступна, чем всякий вздор или триллеры. Если бы был издателем, издателем, которого волнует поэзия (а такие птицы редко встречаются!), я бы издавал антологии, которые продавались бы в супермаркетах. Никогда не знаешь, что покупают люди в супермаркетах!

Разговор о супермаркетах напомнил мне недавнее высказывание Бродского о том, что у него — лучший из миров: американский паспорт и русская культура. Я спрашиваю, будет ли обратное — русское гражданство и амери-

канская культура — худшим из миров. Кажется, такая перестановка насмешила Бродского, и он бросает на меня сардонический взгляд.

— Это не то, о чем можно мечтать! — говорит он, смеясь. Потом лицо его становится задумчивым, и он говорит неожиданную вещь: — На самом деле со мной так и было, до определенной степени. Я был русским. У меня был русский паспорт. Я был гражданином Советского Союза. И я был полон американской культурой. Когда я говорю «американская культура», то думаю прежде всего о Роберте Фросте, о Мелвилле, об Эмили Дикинсон (как обычно), о Фолкнере, о джазе, если угодно. А вы, когда говорите «американская культура», имеете в виду что-то гораздо более броское, правда? То, что побуждает меня ответить, что об этом не стоит мечтать.

— Вы интересуетесь поп-культурой? Кино? Музыкой?

— Я терпеть не могу музыку фолк, — выпаливает он. — Кино в целом кажется мне в последнее время ерундой. Интересуюсь поэзией, отчасти прозой, хотя не так уж слежу за прозой. И честно говоря, я не выношу рок-н-ролл. Такие вещи вездесущи. Они просто везде. Мне это действует на нервы.

— Вы бываете в балете? — спрашиваю я, надеясь смягчить его дискомфорт из-за повсеместности популярной музыки.

— Никогда не любил балет... хотя некоторые мои друзья — известные танцовщики. — Он произносит это сухо, и я не уверена, из-за социальной скромности или тонкой иронии. Но Бродский опять становится серьезным. — Что мне нравится в этой стране, так это идея индивидуализма. Она мне ближе всего. Но, может быть, такая реакция обусловлена тем, что я очень долго, тридцать два года, жил в коммунальных квартирах. Я действительно предпочитаю, чтобы меня оставляли в покое. Но это что-то другое.

Когда он произносит это, я чувствую, что контакт между нами ослабевает, как будто он уходит в свое одиночество. Потом он внезапно возвращается к вопросу.

— Ну, что еще об американской культуре?

— Живопись. Вы смотрите картины?

— Живопись — да. Очень люблю Фредерика Черча. Иткинза, конечно, Джона Марина. И Хопера, который для меня очень похож на Роберта Фроста.

— Абстракционисты. Они вам интересны?

— Поллок! — восклицает Бродский. — Герой моей юности. И Ротко, и Аршил Горки. Об этом трудно говорить, даже просто сказать, что мне нравится, — это настолько часть меня.

Это заявление сбивает меня с толку. Я вслух интересуюсь, как ему удалось так много узнать об американском искусстве при том, что он рос в Советском Союзе.

— Вы не понимаете, — говорит он упрямо, и я представляю себе, каков он с туповатыми студентами. — Мы, мое поколение, были бóльшими американцами, чем американцы были или есть. Когда я сказал об идее индивидуализма, это было то, чего мы страстно желали. И для нас единственным местом, где она действительно воплотилась, были Соединенные Штаты. И мы хотели знать как можно больше, хотя бы об искусстве, мы хотели быть американцами в том смысле, что мы хотели быть индивидуалистами.

— Но как это произошло? Может быть, отчасти потому, что Америка и Россия были союзниками во Второй мировой войне?

— Отчасти потому, что это было после войны, отчасти потому, что на Америку клеветали, а то, на что клевещут, всегда привлекательно, ведь ты знаешь, кто клевещет, и знаешь, какой они сами мусор. (В своих трогательных воспоминаниях о детстве и родителях «В полутора комнатах» Бродский называет творцов русской революции «безмозглыми отбросами».) Все началось с Уитмена. Потому что Уитмена довольно плохо, но убедительно перевели на русский, и, читая его вслух, вы неожиданно знакомились с духом, абсолютно чуждым духу коммун и т. д., и т. д., и т. д.

У меня возникает чувство, что это «и т. д.» для Бродского способ успокоиться, и я вспоминаю его идею «духовного ускорения», когда стихотворение «создает определенную массу, которая очень часто уводит вас чуть дальше, чем вы намеревались».

— Дело довершил Фрост, который вводит совершенно не европейское представление о страхе. Ошибочно называть его трагическим поэтом. Он не трагичен. Потому что трагедия — это всегда что-то свершившееся, а страху приходится иметь дело с предчувствием. Удивительная мысль и совсем не европейская.

— Это очень отличается от того, что вы увидели в Одене, — делаю я предположение.

— Думаю, в Одене меня привлекла прежде всего отстраненность. Способность увидеть знакомый или неизвестный феномен, в особенности знакомый, под слегка измененным углом зрения. То есть в замешательстве смотреть на то, что знаешь. И я просто слышал в этом очень цивилизованную, очень яркую восприимчивость. Потрясающе здоровый разум. Оден умышленно пытается подавить лиризм, лирическое... Когда он достигает высот, то отходит в сторону. Это кажется мне восхитительным.

— Под лирикой вы подразумеваете прямое обращение к самому себе, поэту? — Я заметила, что в собственных работах Бродский не склонен упоминать о себе.

— Я считаю неприличным обращать внимание на себя. По-русски, знаете, часто используется слово «некто» как общее понятие. Предпочитаю не говорить «я», не говорить о человеке, а скорее описывать, что это такое. Не быть назойливым или сентиментальным. Понимаете? Я действительно склонен насколько возможно обезличить первое лицо. Помимо прочего, оно поддается описанию. Оно поддается описанию.

— И это дает определенную форму свободы в отношении материала.

— Ну конечно. Вот что такое, в конце концов, описание. И видишь это яснее. Ты — не ты, а фигура в пейзаже.

Во всем творчестве Бродского абстрактные концепции времени и пространства обретают почти осязаемую реальность, а фигура в пейзаже — центральный образ. Я спрашиваю: когда он пишет, у него возникает ощущение читателя или откликающегося эха? Думаю, что вопрос ему приятен, потому что я обратилась к идее, принадлежащей его поэтике. Он улыбается.

— Нет, это больше похоже на эхо. Знаете, как ответил на этот вопрос Стравинский? «Я пишу для себя и вероятного альтер-эго». Для вероятного альтер-эго вероятного альтер-эха. Альтер-эхо.

Мы даем комнате наполниться молчанием, как будто ждем, что альтер-эхо материализуется. Бродский добавляет:

— Это как послать сигнал в эфир — если принимающая станция существует, она его поймает.

Замечание Бродского побуждает меня спросить, когда он впервые почувствовал возможность свободы через язык. Ответ был неожиданным.

— Я никогда не рассматривал язык как путь к свободе. Правда в том, что я никогда не чувствовал себя несвободным. Я всегда чувствовал себя вполне свободным. Я не воспринимал язык как выход из отсутствия у меня свободы. Я каким-то образом знал, что я злой, и знал, что я сильный. Знал, что я упрямый. Ну, я могу объяснить это так: я стремился развить в себе что-то, может быть, очень маленькое, но очень твердое, пропорционально огромному давлению извне.

(Мне на память внезапно приходит строчка из «Колыбельной трескового мыса»: «Тело похоже на свернутую в рулон трехверстку, и на севере поднимают бровь».)

— Я думаю, это либо чувство достоинства, человеческого достоинства, либо чувство смысла. Но писание стихов не было уходом: «Отлично, вот мой маленький мир, и я свободен». Просто приходишь к такому состоянию, когда тебе нравятся определенные слова. Или определенная тональность. И эта тональность необязательно злая. Она может быть элегичной, может быть тоскливой, ты можешь просто пытаться подражать какому-то автору, которого прочел. Это вроде вектора человеческой души. Своего рода направление — куда-нибудь.

— Куда-нибудь, — повторяю я.

— Да. То есть не здесь, не это, не то и т.д., и т.д., и т.д., но — где-то еще.

Мы молчим. Потом Бродский добавляет:

— Я не мог бы выразить это точнее. А может быть, и не должен. — Он медлит. — Если я могу гордиться собой за что-нибудь в русской поэзии, так это за то, что в 1961 или 1962 году, в одном из первых своих стихотворений — думаю, в одном из моих первых хороших стихотворений — впервые в России за сорок лет или даже больше я употребил слово «душа».

— Правда?

— Да. И я продолжаю его использовать. Как только ты это сделал, пути назад нет.

Мы проговорили уже больше двух часов, и когда он снимает очки в металлической оправе и трет глаза, я вижу

на его лице усталость. И все же мне хочется задать ему последний вопрос.

— Стало ли более вероятным то, что вы сможете вернуться в Россию теперь, когда вы — нобелевский лауреат, а там наступила гласность?

— Ну, теоретически вероятность есть. Но при всей нынешней гласности сейчас, когда мы с вами говорим, о том, что я получил эту премию, в Советском Союзе не сообщали. Они молчат об этом, как будто это что-то вроде Чернобыля. Что касается возвращения, я бы не возражал. Просто чтобы увидеть какие-то вещи. Кладбище, где похоронены мои родители, повидать нескольких родственников. Сына. Нескольких друзей... Я, право, не знаю. Повторяю, я не хочу становиться фишкой в политической игре любого рода, даже в либеральной игре.

На улице темно, и холодный воздух проникает через открытую дверь. Бродский оглядывает комнату.

— Где котенок? — Видимо, у него на попечении котенок, принадлежащий кому-то из друзей. — Извините, я должен найти котенка.

Мы выходим во двор, он зовет «кис-кис-кис», но котенок не появляется. Мы расстаемся на улице. Поэт Иосиф Бродский идет в одну сторону искать пропавшего котенка, а я в другую — и голос поэта звучит у меня в голове.

Перевод Натальи Строиловой

ЖИТЬ В ИСТОРИИ

Ежи Илг

Журнал «Tygodnik Powszechny», № 6, 1988 год

— Вопреки тому, как я первоначально представлял себе эту беседу, хотел бы начать ее с вопроса, который не дает мне покоя. Перед самым отъездом из Варшавы я познакомился с полной стенограммой вашего процесса, записанной Фридой Вигдоровой, и должен сказать, что это произвело на меня сильное впечатление. Позиция суда, этот наполненный оглупленной публикой зал, исполненный агрессии и ненависти ко всему иному, обладающему большей впечатлительностью, большей тонкостью, — вся эта концентрация примитивного насилия и зла производит впечатление чего-то нереального. Я хотел спросить вас, откуда в такие минуты берутся силы, чтобы выдержать подобный натиск зла? И что для такого молодого человека, каким вы тогда были, значило испытать на себе зло такого рода?

— Я уже почти не помню, потому что все это происходило двадцать три года назад. Все было очень просто: я тогда был молодым человеком и мне было легче это перенести, чем... ну, скажем, если бы это происходило сейчас. Я бы наверняка не выдержал. От меня это не требовало никаких особых сил, с моей стороны такое поведение было совершенно естественно — так же, впрочем, как и со стороны властей. Для меня это было совершенно естественно, я более или менее знал, что может случиться, и каким-то образом был к этому внутренне в значительной мере готов. Меня это нисколько не удивило. Не удивило и — скажу больше — не произвело на меня большого впечатления. Это очень просто.

— А как бы вы ответили на такой вопрос Мирчи Элиаде: «Как можно жить в истории, не предавая ее и не отрицая, а в то же время участвуя во внеисторической действительности?»

— Прежде всего, человек в большей или меньшей степени животное и действует в жизни — как и в истории — в большей или меньшей степени как животное. Мирча Элиаде мог задавать себе такой вопрос — я себе такого вопроса не задаю. Просто существую. По мере возможности стараюсь вообще не обращать внимания на историю, а по крайней мере, на политическую сиюминутность. Ведь история по определению разыгрывается во времени; все, что происходит, — более или менее преходяще. Я отдаю себе отчет, что то, что происходит — самое плохое или самое хорошее, — все это происходит только сегодня, завтра этого не будет, вчера этого не было. И ни в коем случае не рассматриваю самого себя как главного героя какой-нибудь драмы — даже если это подлинная драма. Думаю, что, возможно по самой природе, отличаюсь склонностью отстраняться от того, что происходит, особенно если это носит сколько-нибудь драматический характер. Мало того: все, что происходит с человеком, как правило, уже происходило с кем-то другим, происходило с другими людьми, и у меня есть впечатление, что вообще то, что происходит со мной, — только повторение — можно сказать — истории и по этой причине уже неинтересно.

— *Тот, кто захочет реконструировать вашу поэтическую биографию, с самого начала столкнется с трудностями, поскольку даже неизвестно точно, когда вы дебютировали. Вы очень рано стали зрелым, сформировавшимся поэтом, вы рано поняли, какое место занимаете в русской поэзии, и в то же время официально вы в ней не существовали, а были известны только в литературной среде, в кругу друзей, которым читали свои стихи. При таком своеобразном старте придаете ли вы какое-то значение проблеме дебюта и что вы считаете своим рождением как поэта?*

— Меня никогда это не интересовало, не интересует и сейчас. Единственно, что меня действительно интересует, — написать то или иное стихотворение, сам момент, когда оно возникает. Иногда писать бывает трудно, но, с другой стороны, когда получается что-то осмысленное, я получаю большое удовлетворение. И именно это меня во всем этом занимает. Все остальное: каким образом и к какой категории я принадлежу, чьи традиции продолжаю, какое место занимает написанное мною стихотворение,

если речь идет об отношении к этому того или другого литературного круга или политической системы, — это меня абсолютно, совершенно не касается. Я говорю это без какого бы то ни было притворства и без всякой позы. Мне совершенно, в высшей степени плевать на эти категории. Прежде всего мне интересно написать хорошее стихотворение, то есть сделать то, что, как мне кажется, следует делать в языке. Это единственная категория, реальная для меня в большей или меньшей степени. Это все.

— Я все же хотел бы предложить вам прогуляться в страну вашей поэтической молодости, хотел задать вам вопрос о литературном окружении, из которого вы вышли. Я имел удовольствие слушать людей, рассказывавших о необыкновенном впечатлении, которое производило ваше чтение стихов на вечерах в кругу друзей из ленинградской «Техноложки», а также о феномене, присущем, кажется, только русской культуре, — чтении наизусть непредставимого количества стихов, что Анна Ахматова когда-то назвала «догутенберговской эпохой». Не могли бы вы об этом рассказать?

— Что я мог бы об этом рассказать? Мы были тогда моложе. И память была лучше; мы помнили почти все, что написали, тем более что пользовались определенными поэтическими формами. Мы писали... то есть я и по сей день пишу стихи, которые современному польскому читателю могут показаться формальными и старомодными, но эти поэтические формы служат как бы мнемотехническими средствами, которые сохраняют сказанное в памяти, — в памяти не только автора, но и, насколько это возможно, также и читателя. Поэт должен стремиться к тому, чтобы то, что сказано им, обладало усваиваемой формой, да? То есть, чтобы то, что он говорит, носило характер неизбежности. Если говорить правду, ее следует сказать в такой форме, в которой бы ее запомнили. Во всяком случае, принципиально в этом направлении шло мое понимание роли поэта в обществе.

Если говорить о круге, то такой круг действительно существовал — Анна Ахматова называла его «волшебный хор». И от него уцелели, на мой взгляд, два человека: Евгений Рейн, который сейчас живет в Москве, и, думаю, я, живущий в Нью-Йорке. Круг несколько распался...

— А какое значение имела для вас дружба с Анной Ахматовой?

— Вы знаете, мне трудно об этом говорить, прежде всего потому, что это была только часть моей жизни.

— *Но зато важная.*

— Чрезвычайно важная. Мы познакомились, когда мне было двадцать три—двадцать четыре года, когда, можно сказать, я формировался. Если я стал человеком, то в значительной степени благодаря знакомству с ней. Это были не литературные контакты, а скорее чисто человеческая привязанность.

Мне трудно об этом говорить, поскольку я об этом написал — как раз вышел новый номер журнала «Континент», где есть довольно подробное интервью именно на эту тему — моих связей с Ахматовой.

— *Должен признаться, что сейчас вообще очень трудно брать у вас интервью, поскольку почти обо всем вас уже спрашивали.*

— Дело не в том, что меня обо всем спрашивали, а в том, что я уже об этом писал. И не думаю, что в разговоре могу быть более точным, чем на бумаге. Мрожек изрек когда-то чрезвычайно верную истину: «Я писатель пишущий, а не писатель говорящий» — и я готов повторить эту истину как свою собственную: [*Бродский произносит фразу на хорошем польском языке*]: «Я не говорящий писатель, а пишущий».

— *Отлично. Несмотря на это, я хотел бы спросить вас о том, о чем вы писали и говорили. Когда читаешь ваши эссе и следишь за вашими ответами, поражает ваше амбивалентное отношение к России. В эссе «Полторы комнаты» вы пишете, «что ни одна страна не овладела искусством калечить души своих подданных с неотвратимостью России», которая «для этих дел не нуждается в импорте технологий», — и здесь вы говорите не о коммунизме или о системе, вы говорите о России. И в то же время вы выражаете убеждение, что именно в России и в русском языке родятся ценности и истины, которые будут действенны для всего мира. Как бы вы это объяснили?*

— Не знаю, как ответить на этот вопрос. Это все очень сложно, а с другой стороны — довольно просто. Мое отношение к России ни в коем случае не двойственно — это страна, в которой я вырос, страна, давшая мне язык, на котором я говорю и пишу. Это довольно жуткая страна, но

именно поэтому интересная, именно из-за своей жути, из-за того, что Россия просто пример, на что способен человек по отношению к другому человеку. Во всяком случае, в этом веке она обнаружила совершенно феноменальную степень отрицательного потенциала, заложенного в человеке, и в этом смысле — не знаю, можем ли мы несколько отдалиться и посмотреть с расстояния — это достаточно интересно. То есть Россия — это просто урок того, на что способен человек. Там уничтожили огромное количество жизней, были истреблены миллионы — но чтобы истребить миллионы, нужны миллионы, которые будут истреблять, да? Поэтому в конечном счете Россия в каком-то смысле состоит из жертв и палачей. Роли там в большей или меньшей степени были разделены именно так. И палачей было довольно много. Я думаю, суть не в общественном, не в политическом зле, не в системе, а в том, на что способен человек. И Россия показала, что человек способен на зло невероятной интенсивности, невероятных размеров. Для человека, не знакомого с категорией первородного греха, — это шок. Для человека, знакомого с этой мыслью, — это не шок. Мне знакома эта мысль, и меня это вообще не удивляет, меня просто интересует и в каком-то смысле интересовало всегда, в смысле скорее антропологическом, чем политическом.

— *А как вы смотрите на известное убеждение Солженицына, что именно там, в этих крайне тяжелых условиях, наступит духовное возрождение, которое будет важно не только для России?*

— Не знаю, я не в состоянии этого оценить... Идея Солженицына, что вот там наступит или наступает духовное возрождение, кажется мне некоторым преувеличением по отношению к тому, что там делается в действительности. Единственное, что мне кажется, так это что опыт, какой выпал на долю России и, между прочим, Восточной Европы, по моему мнению, породил не духовное возрождение, а, в лучшем случае, именно амбивалентность и цинизм. У значительно меньшей части выработалась способность к — скорее пассивному, чем активному — сопротивлению по отношению к этой политической системе или системе притеснения. Результат русского опыта, следовательно, может быть двояким: с одной стороны, оно может

превратить человека в циника, с другой же — превратить человека в нечто обладающее необычайной стойкостью. То есть в некотором смысле закалить его. Я верю, — что значит верю, не верю, дурацкие слова, — если речь идет обо мне, то думаю, что мне удалось не стать циником. Это все.

— *Это ассоциировалось у меня со словами Милоша, который во время своего визита в Польшу в 1981 году сказал об эмиграции: то, что он пережил там, убило бы лошадь — но раз его не убило, то должно было придать ему сил.*

— Совершенно правильно — то, что нас не убивает, должно придавать нам сил.

— *Сейчас мне хотелось бы коснуться вашей известной полемики с Миланом Кундерой. Свое знаменитое эссе о трагедии Центральной Европы Кундера начинает с цитирования телекса, который в 1956 году, перед последним усмирением Будапешта, послал директор будапештского радио: «Мы погибаем за Венгрию и за Европу». Кундера утверждает, что подобное признание «Мы погибаем за Россию и за Европу» было бы немыслимо в Ленинграде или в Москве, что такое отождествление с Европой для россиянина невозможно...*

— Думаю, что это утверждение несправедливо, поскольку все зависит от того, кто бы сидел при этом телексе. Ведь из Будапешта был послан только один такой телекс, правда? Человек, который послал этот телекс, очевидно, принадлежал к определенному типу людей, то есть к интеллигенции в некотором смысле. Среди моих соотечественников процент людей... Я объясню это значительно проще: когда Мандельштама попросили — не помню, в каком году — определить суть акмеизма, он сказал: «Тоска по мировой культуре». И это было до вторжения войск в Венгрию.

— *Сейчас мы подошли к вопросу роли и призвания писателя. В приведенной мною выше фразе о том, что «ни одна страна не овладела искусством калечить души своих поддан-ных с неотвратимостью России» вы дальше говорите: «и никому с пером в руке их не вылечить». Можно ли в этих словах искать определение призвания писателя, поэта? Что именно его обязанностью должна быть защита человека перед истреблением его души? Вы бы согласились с этим? Потому что в таком случае это видение и почетно, и в то же время скептично, поскольку вы говорите, что «никому с пером в руке их не вылечить», и в то же время среди смертных имен-*

но он должен пытаться это совершить — несмотря на то, что это выше его возможностей...

— Не знаю, в чем состоит роль писателя. Я представляю себе — когда отвечаю на такие вопросы, — что единственная обязанность писателя перед обществом — это хорошо писать.

Ясно, что писатель может в лучшем случае подсказать человеку — особенно человеку в России или в Восточной Европе, — что тот сам должен отвечать за свои действия. Человек свободный отличается от человека порабощенного именно тем, что в случае катастрофы, неудачи, несчастья никогда не винит обстоятельств, другого человека, власть — он винит самого себя. Человек порабощенный всегда считает, что в произошедшем кто-то виноват. В этом разница между свободным и порабощенным человеком.

— Действительно ли сам факт жизни в эмиграции не имеет для вас большого значения? Судя по неоднократным высказываниям, вы как будто пренебрегаете своей ситуацией вынужденного эмигранта, например, говоря, что пребывание в эмиграции — это всего лишь продолжение пространства и что человек всегда оказывается в одних и тех же ситуациях, перед тем же выбором, независимо от того, где находится.

— Это правда. В самом начале, когда я оказался в Штатах, то сказал себе: «Иосиф, держись так, словно ничего не случилось». И действительно, старался держаться и по сей день держусь так, словно ничего не произошло, поскольку, в конце концов, все это в самом деле только продолжение пространства, продолжение времени. Я просто считаю, что это как бы новый «тон» реагирования на то драматическое, что с тобой происходит. Это просто другое воспитание — я в некотором смысле продукт той культуры, которая вообще каждую драму считает чем-то в высшей степени неподобающим. Роль трагического героя кажется и мне, и тому кругу людей, в котором я вырос, ролью несколько неприличной — даже если трагедия подлинная.

Ведь в конечном счете человек с интеллектом, человек с культурой, человек образованный (или полуобразованный), человек, который занимается литературой, более или менее всегда находит какое-то оправдание тому, что с ним делается. Даже в случае катастрофы он понимает, что страдает за великие идеалы. Все это, конечно, чрезвычайные

обстоятельства, но существует огромное количество людей, не обладающих этим культурным наследством, не принадлежащих к интеллигенции, которые ежедневно оказываются в драматических ситуациях. Я имею в виду, например, крестьян. За интеллигентом всегда стоит другой интеллигент, даже за страдающим интеллигентом всегда стоит другой интеллигент. За страдающим крестьянином не стоит никто, никакая «Эмнисти Интернэшнл», никакие литературные круги или группы на Западе или на Востоке, никакой Милан Кундера за него не заступится. И поэтому интеллигенту не пристало говорить о трагичности своего положения.

То же самое можно сказать, в частности, об эмиграции. Дело в том, что писатель в изгнании всегда кажется трагической фигурой — но если подумать обо всех этих turkish Gastarbeiters [турецких гастарбайтерах], вьетнамцах boat people [переправляющихся на лодках], всех этих displaced [перемещенных] людях мира, если подумать обо всех этих пакистанцах, которые едут на заработки в Саудовскую Аравию? Это огромные миграции людей, которых обстоятельства вынуждают искать себе другое место для жизни, для существования, — и судьбы этих людей, на мой взгляд, гораздо трагичнее, чем положение писателя, который переместился из тирании в демократию.

— *Откуда же в таком случае взялся «Joseph Brodsky»?*

— Я не совсем понял.

— *Несколько лет тому назад вам, кажется, захотелось — о чем журналисты делали различные умозаключения, — чтобы ваше имя и фамилию писали в Америке и на Западе именно так: Joseph Brodsky. Ни один русский писатель-эмигрант не подчеркивал так радикально своей принадлежности к Западу.*

— Это случилось в 1972 году в Вене, когда в американском консульстве меня попросили заполнить анкету. Там нужно было вписать имя, фамилию и так далее. Я просто счел, что им легче будет писать «Joseph», а не «Josif». И все. За этим не кроется никакой идентификации с Западом, никакого разрыва с Россией. Когда мои книги выходят на русском, на них написано «Иосиф Бродский», а когда на английском — «Joseph Brodsky». Вот вся разница, и ничего более.

— *Поскольку мы с вами заполняем такую личную анкету, я хотел бы спросить, какое значение для вас имеет факт,*

что вы еврей? Идентифицируетесь ли вы каким-то образом с этим наследством, с этой традицией?

— Я абсолютный, стопроцентный еврей, то есть, на мой взгляд, быть больше евреем, чем я, нельзя. И мать, и отец, и так далее, и так далее. Но я не получил специфически еврейского воспитания, я пишу по-русски... То есть у меня нет никакого чувства идентификации с православием. Дело просто в том, что Россия принадлежит христианской культуре, и потому, хочешь не хочешь, христианство существует в моих стихах, христианская культура видна в самом языке. И отсюда, я полагаю, очень незначительный элемент чисто еврейских тем в том, что я пишу. Это, впрочем, не так интересно. Я думаю, что человек должен спрашивать самого себя прежде всего о том, честен ли он, смел, не лгун ли он, — да? И только потом определять себя в категориях расы, национальности, принадлежности к той или иной вере. Это, по-моему, вопросы не первого, а третьего плана. Это с одной стороны.

С другой стороны, если уж говорить, еврей я или не еврей, думаю, что, быть может, я даже в большей степени еврей, чем те, кто соблюдает все обряды. Я считаю, что взял из иудаизма — впрочем, не столько считаю, сколько это просто существует во мне каким-то естественным образом — представление о Всемогущем как существе совершенно своевольном. Бог — своевольное существо в том смысле, что с ним нельзя вступать ни в какие практические отношения, ни в какие сделки — например, я сделаю то и за это получу это, совершу какое-то количество добрых дел и за это попаду в Царствие Небесное. Это то, что мне в христианстве в высшей степени кажется несоответствующим, по меньшей мере достаточно сомнительным. Моя любимая книга в Ветхом Завете — это Книга Иова, то есть, может, не любимая, а та, которую я действительно понимаю. Я думаю, что если вообще должен был бы с грехом пополам определить каким-то образом самого себя в церковных категориях, то сказал бы, что, принимая во внимание характер, я скорее кальвинист, чем кто-либо еще.

— Интересно, как вы смотрите на мнение Пушкина о метафизическом измерении русской литературы — в одном из писем к князю Вяземскому он написал: «русский [метафизический] язык находится у нас еще в диком состоянии».

— Это правда.

— *Если согласиться с тем, что большая литература должна содержать метафизические мотивы, то как вы думаете, когда можно говорить о рождении настоящей русской литературы?*

— Думаю, что, в достаточной мере, начиная с Баратынского. Метафизическая поэтесса — Цветаева. Кто еще? Это, возможно, приблизительно все. Думаю, постепенно... через какие-нибудь пять, десять лет... Не знаю, пророк из меня плохой... Дело в том, что основное направление русской литературы, к сожалению, не способствует развитию этой тенденции. Ведь основная тенденция русской культуры — это тенденция утешения, тенденция обоснования существующего миропорядка на каком-либо наиболее подходящем трансцендентальном уровне. Это не тенденция отрицания — это тенденция оправдания и утешения. И можно на пальцах пересчитать тех, кто из этой тенденции выпадает. В какой-то степени выпадал из нее Чаадаев, ранний Чаадаев, в какой-то степени выпадал из нее Баратынский, хотя сам не отдавал себе в этом отчета, — но выпадал. В какой-то степени то же самое происходило с поздним Пушкиным, но, к сожалению, это оборвала его смерть. Нечто подобное метафизическому восприятию мира можно наблюдать у Тютчева — хотя я отношусь к этому поэту достаточно сдержанно по причине его чрезвычайно верноподданнической поэзии, — государство Российское не знало более лояльного поэта, чем Тютчев.

— *Грустно, когда такие вещи случаются с выдающимся поэтом.*

— Грустно, да. Но это объясняется, я думаю, тем, что прежде всего он был дворянином, а кроме того, большую часть жизни прожил вне России, что послужило причиной возникновения идеи России, не совсем соответствующей российской действительности, и идеи царской власти, не соответствующей действительной царской власти. Но думаю, что действительно не было большего... хотя не хочу осуждать его сурово; думаю, поэты сталинского периода, писавшие «Слава Иосифу Виссарионовичу», в значительной мере уступали Тютчеву. Вообще я думаю, что в двадцатом веке только у двух-трех писателей можно заметить отход от традиционного восприятия мира, продиктован-

ного русской культурой и литературой, — это Марина Цветаева и Лев Шестов. Ни о ком больше так сказать нельзя. В некоторой степени, о Мандельштаме.

— *Несмотря на то, что вы не придаете большого значения своему дебюту, должен вам сказать, что поляки, радуясь сегодня вашим успехам, не без гордости вспоминают, что на самом деле вы дебютировали в Польше, где переводы ваших стихов были опубликованы раньше, чем в Советском Союзе.*

— Это правда. Первым языком, на который были переведены мои стихи, был польский. Это переводы Анджея Дравича и Виктора Ворошильского. Да, с этого началась, можно сказать, моя зарубежная карьера.

— *А чем тогда была для вас Польша?*

— Источником культуры. В то время — я говорю о конце пятидесятых—начале шестидесятых годов — культурная информация, доходившая до России, была невероятно ограниченной, то есть информация с Запада. Переводов было довольно мало, и о том, что происходит, мы узнавали главным образом из журнала «Польша», или из «Пшекруя», или из других польских журналов, даже из «Шпилек» — мы читали их с необыкновенным вниманием. Это, естественно, будило фантазию и так далее, и так далее. Сейчас я уже совершенно не в состоянии ни говорить, ни писать по-польски. В те времена мой польский был гораздо лучше; я довольно много переводил с польского. Помню, что началось это с переводов Галчинского, Харасимовича...

— *Херберта...*

— Херберта. Многих других. Это было невероятно интересно, прежде всего потому, что это была поэтика принципиально, радикально отличающаяся от русской поэтической речи в те времена. Все это было необыкновенно интересно. И по сей день интересно, хотя сейчас я слежу за этим в гораздо меньшей степени. Примерно в 1971, 1972 году я открыл Милоша, что произвело на меня очень большое впечатление. Но до 1972-го я читал его немного, почти ничего до меня не доходило. Это произошло незадолго до моего отъезда.

Чем была Польша? Наверное, половину современной западной литературы я прочитал по-польски, не знаю, кого хочешь: Ионеско, Малколма Лаури, частично Фолкнера, сначала я прочитал их по-польски.

— *Хемингуэя...*

— Хемингуэя я читал по-русски, потом у нас начали переводить Фолкнера в довольно больших количествах, переводил мой друг, так что это я знал. Но по-польски читал много. Сартра и так далее, и так далее. Если не ошибаюсь, все это выходило в «Чительнике». Помню желтые книжечки, которые покупал в Ленинграде, в магазине книг стран народной демократии — там был польский отдел, и в этом отделе я просто пасся целыми месяцами.

— *А польский язык как таковой тоже имеет для вас какие-то особые ценности? Ведь вы очень интересно и тонко говорили когда-то о различиях между русским и английским языком, о том, что, например, английский для вас — аналитический, точный язык, который как бы помогал вам писать — в том смысле, что раньше вы писали более спонтанно, а сейчас дольше раздумываете над каждой строчкой.*

— То же самое в какой-то мере относится и к польскому языку. Я помню свои впечатления от контактов и разговоров с поляками, от чтения польской критики и так далее. Поляки всегда удивляли меня именно более точными выражениями, когда речь шла, например, об общих или о политических вопросах. У меня было ощущение, что по-польски все формулируется гораздо более точно, чем в русском языке. Помню, что довольно сильное впечатление произвел на меня в свое время не столько этимологический анализ, сколько просто само ощущение слов «podleglosc» [зависимость] и «niepodleglosc» [независимость]. [*Бродский произносит эти слова по-польски.*] Кроме того, в польском языке существует глагол «podlozyc sie» — да?

— *Да.*

— Ну вот — а в русском этого нет.

— *Скажу вам кстати, что в нашем издательстве, в «Знаке», скоро выйдет большой сборник стихов Рышарда Крыницкого...*

— Я слышал об этом...

— *...и он будет называться «Niepodlegli nicosci» [«Непокорившиеся небытию»].*

— «Niepodlegli nicosci»... гм, хорошее название.

— *Но раз речь зашла о польской поэзии — знаете вы и читали старую польскую поэзию? Кохановского, Семпа-Шажиньского, барочных поэтов?*

— А-а-а... [*Бродский оживляется.*] Семп-Шажиньски, Рей и так далее, и так далее. Польское барокко очень интересовало меня, с самого начала. Я также переводил Семпа-Шажиньского, Рея — уже не помню, кого еще, это было страшно давно. Все это мне ужасно нравилось, ужасно меня интересовало. Дело в том, что вообще барокко, особенно раннее барокко, меня невероятно интересовало в свое время. От него, от Семпа-Шажиньского, и от Рея я перекинулся на англичан.

— *На Донна?*

— На Донна, на Марло, на метафизическую школу. Все это казалось мне явлением более-менее... то есть не столько явлением, сколько феноменом одного порядка. Речь шла о Ренессансе и так далее. Были еще другие, я просто не помню. Я очень много читал, и мне стыдно, что не помню, но, в конце концов, человеческий мозг может удержать только какую-то определенную часть вещей — во всяком случае, мой мозг не в состоянии удержать всего, что когда-то в него попало, — клетки отмирают... Сам не знаю. Но думаю, что, оказавшись в Польше, многое бы вспомнил и довольно быстро все бы вернулось.

— *Наверняка. Вообще, было бы замечательно, если бы вы смогли сейчас приехать в Польшу...*

— С удовольствием...

— *У вас там очень много читателей, две ваши книжки, которые вышли в независимом издательстве, совершенно невозможно достать, несмотря на то, что первая была издана тиражом пять тысяч экземпляров...*

— Сколько?

— *Пять тысяч.*

— Боже!

— *Это был изданный в 1979 году издательством «NOW» том «Стихотворения и поэмы» в переводах Станислава Бараньчака.*

— Он гениальный переводчик. Гениальный. Так думаю не только я, так же считает Милош, который совсем недавно говорил мне, что читал мои стихи в переводах Бараньчака. Милош сейчас пишет предисловие для какого-то моего сборника стихов, если не ошибаюсь, как раз для того, который выйдет в вашем издательстве. И он чрезвычайно хвалебно отзывался о переводах Бараньчака. Но это

несомненно и для меня — Сташек совершенно гениальный человек.

— *Приятно слышать. Сердечно благодарю вас за беседу, горячо приглашаю в Польшу. Я убежден, что встретиться с вами для моих друзей и для многих, очень многих в этой стране было бы совершенно замечательно.*

— Для меня тоже. Для меня тоже. Это страна, к которой — хотя, может быть, глупо так говорить — я испытываю чувства, может быть, даже более сильные, чем к России. Это может быть связано... не знаю, очевидно что-то подсознательное, ведь, в конце концов, мои предки, они все оттуда — это ведь Броды — отсюда фамилия...

— *Очень вам благодарен.*

— Не за что.

Стокгольм, 8 декабря 1987 года,
за два дня до вручения Иосифу Бродскому
Нобелевской премии

Перевод с польского Валентины Кулагиной-Ярцевой

ПОЭЗИЯ В ТЕАТРЕ

Лиза Хендерсон
Журнал «Theatre», зима 1988 года

В стихотворении «Часть речи» (из сборника, который называется так же) Иосиф Бродский пишет о своей родине, о природе поэзии, ею пробужденной:

> Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
> серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
> и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
> вьющийся между ними, как мокрый волос;
> если вьется вообще. Облокотясь на локоть,
> раковина ушная в них различит не рокот,
> но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
> кипящий на керосинке, максимум — крики чаек.
> В этих плоских краях то и хранит от фальши
> сердце, что скрыться негде и видно дальше.
> Это только для звука пространство всегда помеха:
> глаз не посетует на недостаток эха.

В этом интервью, которое он дал в Нью-Хейвене 17 октября 1987 года, Бродский высказывает свои взгляды на процесс перевода и театр.

— Ваше изгнание можно рассматривать как некое толкование самого себя?

— Да.

— Ощутили ли вы возникшую потребность пересмотреть прожитое и написанное в новом свете? Повлияло ли это существенным образом на ваше творчество?

— Нет, если что-нибудь предполагает непрерывность. Всякая земля, всякая страна есть не что иное, как продолжение пространства, связанного с временным континуумом. Если что-то меняется в творчестве, это не столько связано с местом пребывания, сколько с тем, что становишься старее. Создаешь определенную жизненную фило-

софию, или жизнь создает эту философию для тебя. В определенном возрасте представляешь собой некую — пусть незавершенную — личностную сущность, и вот эта личностная сущность перемещается с места на место, приобретая там и тут некоторые представления о вечности. Вот и все, ничего более. В изгнании можно заниматься разными вещами. Можно учиться улыбаться людям на улице, потому что здесь так принято, но это не очень-то влияет на саму улицу. В целом искусство не зависит от жизни человека. Так много людей живет эффектно, сногсшибательно — и какое при том разнообразие, — однако же у нас нет очень хорошего искусства. Если бы искусство действительно зависело от этого, мы, возможно, имели бы литературу гораздо лучше той, что есть.

— *Вы по-прежнему пишете главным образом на русском языке?*

— Да. На английском я пишу в основном эссе. Время от времени и стихи тоже, но в процентном отношении их количество незначительно.

— *Вы и думаете все так же, по-русски?*

— Я не думаю по-русски или по-английски. Приходят мысли, и я их формулирую на русском или английском языке. На языках не думают. У меня нет стремления стать англоязычным поэтом. Иногда я для развлечения сочиняю стихотворение на английском.

— *Как вы понимаете процесс перевода? Как работаете с переводчиками?*

— Это происходит всякий раз по-разному, в зависимости от возраста. Вы можете править переводчика до тех пор, пока дело не доходит до вражды. С молодыми людьми это легче. Со старыми — гораздо сложней.

Когда по почте впервые прибывает перевод, ты преисполнен ожидания, и это приятное ощущение греет душу, потому что некто сделал нечто. Но примешивается беспокойство. Результат труда, который ты получаешь, часто столь неудовлетворителен, что вызывает раздражение. В сущности, испытываемые автором при этом чувства представляют собой странную смесь восторга и недовольства, и ей нет названия. Как бы то ни было, приятно вернуться в эмоциональное состояние, где сосуществуют радость и гнев.

Я все более склоняюсь к тому, что переводы надо делать самому, а не вступать во взаимоотношения с кем-

либо, поскольку, уж если приходится мне кого-нибудь ненавидеть, пусть этим лицом буду я сам.

По сути, всякое стихотворение чисто технически имеет два-три измерения, которые очень важно сохранить при переводе. Прежде всего — содержание, а потом — такие формальные аспекты, как ритм и метр. Невозможно в конечном счете отделить содержание от формы, но так или иначе в процессе перевода можно преодолеть их обособленность. В определенном смысле перевод стихотворения для меня нечто вроде разгадывания кроссвордов. С размером разобраться легче, потому что пятистопный ямб остается пятистопным ямбом на любом языке, будь то английский, русский или немецкий. Рифмы более интересны в плане перевода, поскольку тут очень велик выбор возможностей. Содержание для меня не столь интересно, ведь я не могу расширить или расцветить его, это будет против правил. Самое основное при переводе — сохранить строй оригинала. Если он обладает определенным размером и рифмовым созвучием, переводчик должен попытаться передать их, пусть это даже будет выглядеть банально. В лучшем случае при переводе передается 85 процентов оригинала. Порой можно достичь большей точности, но в действительности никогда не удается целиком воспроизвести произведение на другом языке. Ставишь себе невозможную цель и развлекаешься этим, если можешь. Ведь такое занятие интересно само по себе, поскольку изначально перед тобой заведомо невыполнимая задача, а что может быть увлекательней, чем невозможное.

— Почему у вас в сборнике «Часть речи» так много переводчиков? Чтобы избежать тесного общения с одним и не дойти до вражды?

— Просто так получилось. Главным соображением было поскорей подготовить книгу. Был риск утраты стилевого единства, но я до некоторой степени унифицировал переводы. Я не предаюсь иллюзиям. Я знаю, что потери здесь неизбежны и можно лишь попытаться свести их до минимума; я только убирал то, чего не мог написать. Прежде всего я хотел, чтобы сохранилось содержание, чтобы был хороший английский язык, это меня заботило в первую очередь. Мне всего лишь надо было, чтобы в каждом конкретном случае это было хорошее английское стихотворе-

ние. Потом я решил сам переводить некоторые свои стихи, просто попробовать. Я знал таящуюся здесь опасность, которую необходимо преодолеть, потому что мой английский далеко не столь хорош, как у Дерека Уолкотта или Ричарда Уилбера. Но у меня нет амбиции стать превосходным англоязычным поэтом. Мне надо было создать приличный эквивалент стихотворения, близкий к тому, как оно выглядит на русском. Я бы предпочел, чтобы оно звучало тяжеловесно и точно, чем было приглаженным и непохожим.

— *Почему вы после тридцати лет писания стихов и эссе сочинили пьесу?*

— Я написал эту пьесу впервые давно, а потом обнаружил ее в квартире друга в Лондоне. Я ухватился за нее. Стояло лето, а когда ты пишешь стихи, все как бы неустоявшееся. Нужно было занятие на лето, вот я и приступил к ее написанию.

— *Почему стихописание, в отличие от сочинения пьесы, занятие непостоянное?*

— Потому, что каждая строка в стихотворении дается с огромным трудом, а реплики в диалоге — легко. Ежедневно можно сочинять две страницы драматического текста и с сознанием выполненного долга идти обедать, а когда занят стихами, то за ланчем ты съедаешь больше, чем создаешь.

— *Вы неоднократно говорили о необходимости поэзии. Вы так же думаете и о театре, или у вас на этот счет иное мнение?*

— Я вообще не хожу в театр. Я читаю пьесы — это доставляет мне удовольствие. Смотреть постановки — невыносимо, уж очень в них все «понарошку». Не могу делать над собой усилие, чтобы заставить себя поверить в то, что происходит на сцене.

— *Вам мешает публика, актеры или все вместе?*

— Вот именно, все вместе. Наступление кинематографа ясно обозначило, что вся эта маскировка под то, как в жизни, была сведена к минимуму, вытеснена техническими средствами. Направленность одинакова, если не считать того, что кинематограф стремится уйти от посредничества и предоставить наблюдать происходящее, так сказать, живьем.

— *Но ведь так было всегда.*

— У меня есть некоторые идеи на этот счет. В сущности, функция театра двояка. Это и развлекательность, которая в основном сегодня и присутствует, и очищение, катарсис, как, например, было в Древней Греции. Такова была роль театра: массовый катарсис. Тому же предназначению отвечали и другие зрелища, например, Олимпийские игры в Древней Греции. Интересно сравнить древнюю и современную драму, чтобы убедиться, как мало людей погибало в древней пьесе. К примеру, во всем цикле об Оресте погибло человека четыре-пять. А если взять обычную пьесу Шекспира, то в ней гибнут каждые пять минут. Это просто отчетливо проясняет изменение функций театра.

— *Так вы считаете, Шекспира лучше читать, видеть мысленным взором, чем воплощать на сцене?*

— Я просто думаю,что в Шекспире главное — язык. Играющие сегодня Шекспира актеры не должны заниматься игрой, фехтованием или убедительно умирать, им надо как можно четче произносить слова роли. Когда читаешь Шекспира, создается странное впечатление, что публика в театре «Глобус» была более искушенной, чем сегодняшние зрители. И это потрясающие вещи, потому что язык так изумителен, изыскан, столь впечатляющ. Мы используем приблизительно только процентов пятьдесят этих слов.

— *Меня изумляет, что столько проходит мимо зрителей. Наверное, действительно невозможно ставить Шекспира в театре, и все же это продолжают делать в странной, извращенной форме, стремясь достичь невозможного.*

— Сегодня любая пьеса Шекспира, по сути, просветительская. Предположим, ставится «Мера за меру» именно здесь, в этом университете, где люди высокообразованные. Они не поймут и половины того, что звучит со сцены. А часто ли ставится Шекспир? Возьмем Бродвей — хоть одна пьеса Шекспира была поставлена за последнее время? Нет.

— *Что вы думаете о Бродвее?*

— Красивая улица, но на ней чересчур большое движение.

— *Почему вы выступаете с чтением стихов? Для вас важен контакт с аудиторией?*

— Я делаю это исключительно по инерции. Вначале я выступал, чтобы содействовать продаже своих книг и посмотреть страну. А теперь, знаете, это вошло в привычку. Некоторые люди любят быть на сцене: момент славы и

прочее. Но спустя какое-то время — особенно когда читаешь переводы — начинаешь бессмысленно повторять одно и то же из вечера в вечер, потому что я не могу читать настоящие вещи, которые на русском. Переводы обычно запаздывают. К счастью, теперь у меня уже опубликовано несколько книг, так что можно выбирать. Но я делаю это, только когда меня о том просят, и знаю, что читаю довольно хорошо, особенно на русском языке.

— *Чтение вслух, произнесение созданных вами слов должно радовать вас, как и сам процесс стихописания.*

— Это не мои слова, это просто слова языка, размещенные в наиболее эффективной последовательности. Более того, получаешь удовольствие от произнесения их вслух, потому что поэзия имеет звуковой, устный аспект.

— *А нет ли у вас желания услышать свою пьесу?*

— Я бы хотел, чтобы она была поставлена в театре или на телевидении, не говоря уж о радио, потому что это необычное для меня произведение. Единственная логика, по которой оно развивается, — это логика невыносимости. Становится все хуже и хуже. Одновременно это и забавно и отвратительно.

— *Вы хотели бы и дальше писать пьесы?*

— Отчасти, да. Мне интересно, как строится диалог. В стихотворении диалогическая, диалектическая логика: одна строка противостоит другой. То же происходит и в музыке: звук и его эхо. Вот это-то мне и нравится, нравится видеть, как далеко может разнестись эхо. Оно может привести вас к звуку, подлинному звуку. Тем диалог и интересен.

— *Почему вы не написали пьесу в стихах? Вам казалось, что стихам нет больше места на сцене?*

— Напротив, Дерек Уолкотт со всей очевидностью подтверждает обратное. Не знаю, почему я не сделал этого. Отчасти потому, что нет возможности увидеть пьесу поставленной, поскольку она написана на русском. Кто поставит написанную на русском языке пьесу? Какая-нибудь эмигрантская труппа? Достаточно проблем с написанием стихов. Но это идея, может, я попробую, хотя не знаю, возьмусь ли. Нехватка времени и прочее. Вы спросили меня об этом, а я задумался о написании пьесы. Стихотворение в некотором смысле есть вербальная пьеса. Оно — часть монолога: определенный герой говорит — вот в чем идея стихотворения.

— *Как-то вы сказали, что вам не нравится Чехов. Почему?*

— Он не метафизичен, он всего лишь врачеватель во всех смыслах. Почему я должен его любить? Читать Чехова или смотреть какую-нибудь его вещь — упаси Боже! Я никогда не хожу в театр — зачем совершать над собою насилие. По мне, Чехову недостает душевной агрессии.

И как прозаик он мне не нравится. Взбаламученность там, откуда я прибыл, в России. Чехов так нравится повсюду в англоязычном мире своей сентментальностью, которой пронизаны представленные им конфликты провинциальной жизни, сохранившейся здесь нетронутой. А в России все коренным образом переменилось с установлением нового общественного строя. Многими способами изничтожали само понятие schmerz [грусти] или переводили его в совсем иную плоскость.

— *Значит, представления Чехова неприменимы к сегодняшней России?*

— Конечно же нет. Если вы обречены, то тому причиной не только собственная ваша нерешительность, но и общественные условия, существование тайной полиции и т.д., двойственность Чехова никогда не сможет быть понята частью народа. Знаете, девятнадцатый век в России окончился в 1917 году, а на Западе он все еще продолжается.

Перевод Людмилы Бурмистровой

ЧУВСТВО ПЕРСПЕКТИВЫ

Томас Венцлова
Журнал «Страна и мир», № 3, 1988 год

— Как ты чувствуешь себя после получения Нобелевской премии?

— Ничего специфически, качественно нового я не чувствую. Более того, я не чувствую себя нобелевским лауреатом. Чувствую себя просто исчадием ада, — как всегда, как всю жизнь...

— Что скажешь о других русских лауреатах Нобелевской премии: Бунине, Пастернаке, Шолохове, Солженицыне?

— Бунин — замечательный поэт, куда более интересный, нежели прозаик. Пастернак — замечательный поэт, куда более интересный, нежели прозаик, хотя получил премию теоретически за роман...

— Так же, как и Бунин за прозу.

— Так же, как и Бунин за прозу. Что касается Шолохова, то я думаю, что премию получил на самом деле подлинный автор «Тихого Дона».

— То есть Крюков?

— То есть Крюков или кто бы то ни было, но не Шолохов. Вообще же я считаю, что тогда ее получил Патоличев, министр внешней торговли, разместивший в Швеции многомиллионный заказ на постройку судов.

— А считаешь ли ты, что подлинному автору «Тихого Дона» стоило дать премию?

— В общем, думаю, что нет, потому что в двадцатом веке, в котором существовали такие писатели, как Пруст, Платонов, Музиль, Джойс, — я уже не знаю, кого еще назвать... роман этот — на уровне «Унесенных ветром» Маргарет Митчелл, которая даже и получше будет.

— Из русских писателей ты называешь только Платонова?

— Только Платонова, к сожалению. Все остальные, на мой взгляд, слабее, причем на много порядков. Включая

Булгакова, включая Пильняка, включая Замятина, включая Бабеля. Это все были совершенно замечательные стилисты, но литература — это не только стилистика, но еще и субстанция. С субстанцией у них дела обстояли, в отличие от Платонова, несколько менее существенным образом. Солженицын, я думаю, — это уже премия за субстанцию, не за стиль.

— *Стиль мог бы быть и лучше?*

— Стиль мог быть и лучше, но тут дела такие... Я помню разговор с Ахматовой, в котором участвовали Найман и я. Мы как раз обсуждали «Один день Ивана Денисовича», — я уж не помню, о чем мы говорили, — и Найман высказывался, что ему не очень нравится это художественное произведение. Анна Андреевна оборвала его и сказала: «Что это значит — нравится, не нравится? Это произведение, которое должны прочесть двести пятьдесят миллионов». Того же мнения и я. Теперь их больше...

— *Того же мнения ты об «Архипелаге»?*

— Безусловно. Это более существенное произведение, нежели «Один день из жизни Ивана Денисовича». Более того, я бы добавил, что более существенным произведением, чем «Иван Денисович», было «В круге первом».

— *А «Раковый корпус»?*

— Это похуже, хотя именно в «Корпусе» он оказался на грани прорыва в великую литературу, но — я где-то писал об этом — реализм не пустил.

— *А «Матренин двор»?*

— Это ничего, это на том же уровне, что «Иван Денисович».

— *Ясно. Вернемся к тому, что я в общем понял, но читатели не поймут: почему ты себя считаешь исчадием ада?*

— Ну, просто достаточно; во-первых, взглянуть в зеркало... Достаточно припомнить, что я натворил в этой жизни с разными людьми, и так далее, и так далее...

— *Тебе не кажется, что любой из нас натворил что-то вполне соизмеримое?*

— Совершенно верно, но я считаю себя исчадием ада, а другие не считают.

— *Какова реакция в Союзе — официальная и неофициальная — на твою Нобелевскую премию?*

— Насчет официальной реакции я знаю немного, но довольно точно. Я знаю, например, что об этом не было

объявлено в центральной прессе и что не было это объявлено по указанию свыше, а именно, распоряжение о том, чтобы этого не упоминать в центральной прессе, исходило от человека по имени Лигачев. Я не знаю, какую роль он играет в государстве, но, видимо, это высокопоставленное существо, уже хотя бы потому, что рифмуется с Горбачевым...

— *О реакции самого Горбачева ничего не известно?*

— Я понятия не имею.

— *Тебя как-то спросили — и я это процитирую: «Как вы относитесь к Горбачеву?» Ты ответил: «Никак, и я надеюсь, что это взаимно».*

— Совершенно верно. Кроме того, мне недавно сообщили, что в январе состоялось заседание Центрального Комитета. Одним из вопросов, обсуждавшихся на этом заседании, было отношение — или поведение, я уже не знаю, — к этому самому явлению. Не знаю, был ли это ЦК партии или какая-то комиссия при ЦК партии. И было принято какое-то решение, которое, как мне сообщают мои знакомые, может неблагоприятно отразиться на моих будущих публикациях. С одной стороны, поскольку на сегодняшний день правая рука не знает, что делает левая... это и раньше всегда так было, но на сегодняшний день это приняло более, как бы сказать...

— *Организационные формы.*

— Да. Более, как бы сказать, экзистенциальный характер. Поэтому я до сих пор получаю предложения от самых разных изданий в Советском Союзе, то есть журналов, напечатать стихотворения и так далее, и так далее... На эти предложения я отвечаю, как правило, согласием.

— *Они указывают конкретно, что хотят брать?*

— В общем не указывают. «Октябрь» не указал — что; «Нева» указала.

— *Так что обратились «Октябрь», «Нева»...*

— И «Огонек». С «Огоньком» разговор был недавно, то есть буквально три дня тому назад. Говорил я не с Коротичем, а с замредактора, по-моему, по фамилии Медведев. Он спросил, что бы я хотел видеть напечатанным. Дело в том, что «Новый мир» напечатал много стихотворений, и там указано, что выбор стихотворений согласован с автором, что в общем неправда. В «Огоньке» знают о некоторых

моих разногласиях с «Новым миром» по этому поводу; они хотели бы избежать подобного и поэтому спросили меня. Я им сказал. Разговор впоследствии принял довольно примечательный оборот, а именно, этот человек спросил: «А как бы вы отнеслись к появлению сборника ваших произведений в Советском Союзе, стихотворений и так далее?» Я сказал, что в общем вроде я не против. Он говорит: «Дело в том, что здесь редактор издательства «Художественная литература». В Советском Союзе стихи печатают два издательства — «Художественная литература» и «Советский писатель», но поскольку я не подпадаю под советского писателя, то вполне естественно подпадаю под художественную литературу. Я сказал: что ж, если они испытывают такое побуждение, то пускай присылают формальное предложение, — я, видимо, на него отвечу, составлю сборник...

— *Они дали понять, что обратятся с таким предложением?*

— Они не дали понять, что обратятся, но дали понять, что могут обратиться.

— *Ты хорошо сказал в Стокгольме: публикация в «Новом мире» доводит число твоих стихов, опубликованных на родине, до десяти.*

— Совершенно верно.

— *Такова официальная реакция; а что можно сказать о неофициальной?*

— Что касается неофициальной реакции, то там происходит нечто, как бы сказать, трудноперепосимое. Происходят вечера, организованные по моему поводу, на которых читают мои стихи.

— *И эти вечера имеют более или менее официальный вид?*

— Да, хотя я не знаю, что теперь носит официальный вид, что неофициальный. Происходят совершенно невероятные радения: устраиваются вечера и в Ленинграде, и в Москве...

— *И еще где-нибудь?*

— Про это я уже совершенно ничего не знаю, и лучше бы не знать, потому что с этой информацией связаны некоторые избыточные ощущения.

— *На эти вечера дают помещения?*

— Помещения дают с какими-то ограничениями, но ограничения эти не соблюдаются... Было, по крайней мере,

два вечера в Москве: на одном председательствовал Кома Иванов, на другом Евгений Рейн. Нечто аналогичное в разнообразном объеме происходит в Ленинграде. Какие-то учителя читают мои стихи по школьному радио в средних школах и так далее, и так далее...

— *В школьные хрестоматии ты пока еще не попал?*

— В хрестоматии пока еще не включили, но...

— *Но похоже, что включат?*

— В Христосмахию. Кто-то приехал недавно из Советского Союза и рассказал, как там встречают теперь Рождество. То есть там большой всплеск православия, по разнообразным причинам происходящий. Церемония Рождества, на которой этот человек в двух или трех местах присутствовал — по крайней мере в них, — примерно аналогична: помимо елочки, хоругвей и я уже не знаю чего, читаются рождественские стихи Бориса Леонидовича и моей милости. Это в порядке ритуала.

— *«В Рождество все немного волхвы»?..*

— Видимо, это, но есть еще и другие. Дело в том, что каждое Рождество, насколько я помню, я старался написать стихотворение на эту тему, и с некоторыми перерывами мне это более или менее удавалось. Существует несколько стихотворений — штук, десять, по-моему. Последнее — совсем недавно, после Стокгольма. 23 декабря 1987 года.

— *Хорошо. Замечательно.*

— Я не знаю, что в этом хорошего, но тем не менее...

— *Теперь вопрос, к этому отношения не имеющий, который уточнит время нашего интервью. Сегодня 16 февраля 1988 года — семидесятилетие литовской независимости. Что ты мог бы сказать об этой дате литовским читателям?*

— Я чрезвычайно сожалею, что это просто дата, а не реальность.

— *Поговорим еще о возможности твоей книги в СССР?*

— Все это — на уровне слухов и добрых намерений, и, между прочим, намерений, как я догадываюсь, исходящих не от людей самого благородного пошиба: это в общем уже, как бы сказать, новая конъюнктура.

— *Отчасти то, что получилось с Милошем в Польше?*

— Безусловно. Но советской марки с моей мордочкой я не дождусь.

— *Кто его знает...*

— Нет, я думаю, что это-то мы знаем.

— Как жизнь на Западе подействовала на тебя как на писателя? Чувствуешь ли ты ностальгию по России или по Ленинграду?

— По-моему, жизнь на Западе не подействовала никак. Поскольку я в общем-то отдаю себе отчет в своем поведении, единственное — я, может быть, в большей степени одичал. С пятнадцати лет я живу сам по себе, более или менее; к этому я привык, и мой образ жизни ни в коем случае не изменился — то есть за последние пятнадцать лет, чему, я думаю, ты в данный момент являешься свидетелем.

— Да, в Америке твой образ жизни не менялся, и он достаточно близок к ленинградскому.

— Абсолютно то же самое.

— С той разницей, что в Ленинграде жрать было нечего, а здесь в общем есть.

— И жрать, и выпить, особенно выпить, потому что сейчас-то там выпить точно нечего. Это во-первых. Во-вторых, жизнь здесь похожа на жизнь в отечестве действительно во всех деталях, включая кота.

— Все пятнадцать лет в Америке у тебя был какой-нибудь кот?

— Все пятнадцать лет бывал какой-нибудь кот. Приходящий, как правило. Мой ленинградский кот — который был мой тезка — умер после смерти моей матери. Он долго еще жил после моего отъезда.

— А как насчет ностальгии?

— Разумеется, я чрезвычайно часто ощущаю довольно сильное физическое желание оказаться в том или ином месте или увидеть того или иного человека. Но, по-моему, на определение ностальгии это не тянет. То есть тоски по родине как таковой я не испытываю. По Ленинграду — да. Но это не столько тоска, сколько желание там внезапно оказаться. Ностальгия, по-моему, — это результат отказа от серьезных отношений с реальностью, с действительностью, чего я за собой особенно не замечал. То есть у меня чрезвычайно часто возникает желание отказаться от действительности, но не в пользу прошлого.

— А если бы оказалось возможным, — и это скорее всего окажется возможным, — поехал бы ты в Ленинград?

— Я не знаю. Я в этом далеко не уверен. Это внесло бы еще больший хаос в ситуацию, которая и так в общем ясностью не отличается.

— Если бы ты мог выбрать — поехать в Ленинград или Вильнюс, что бы ты выбрал?

— Я бы скорее поехал в Вильнюс, потому что там бы не было того ажиотажа, который может возникнуть в родном городе. И может быть, меньше воспоминаний. Это существенно. Видимо, — и это уже всерьез, — моему сознанию присущ определенный дефект. А именно, я считаю жизнь более или менее развивающейся линейным образом. То есть это все время покидание того, что испытано, что пережито. Все большее и большее удаление от источника, от вчерашнего дня, от позавчерашнего дня и так далее, и так далее. А возвращение на круги своя... Я, в конце концов, не ветер. Насчет возвращения на круги своя у меня просто масса всяческих сомнений. Было бы дико вернуться в родной город и исчезнуть из него через два или три дня или через неделю. То есть человек должен жить более или менее своей жизнью, а не играть с ней в игры. Для меня возвращение в Ленинград... я не знаю, может, это и произойдет... Но я этого добровольно, думаю, не совершу уже. На место преступления вернуться еще можно, но на место любви... То есть я могу это совершить в результате каких-то обстоятельств, как то, например, если не будет иной возможности увидеть сына, если не будет иной возможности увидеть ряд людей; но, скажем, по соображениям ностальгическим, о которых мы упоминали выше, я, думаю, в это путешествие пуститься совершенно не в состоянии.

— Ты, конечно, предпочел бы видеть этих людей здесь?

— Это было бы более естественно — для них в особенности. Более того, я бы добавил к этому еще одно. Я привык, — и это даже до известной степени ответ на первый вопрос, Нобелевка и так далее, — я привык к одной простой вещи всю жизнь, по-моему, так же, как, по-моему, и ты: жить на отшибе, на краю прихода, стоять как бы сильно в стороне, то есть в лучшем случае комментировать: происходящее и непроисходящее. Как бы благородный наблюдатель; может быть, даже неблагородный, но наблюдатель.

— Каждый нобелевец приобретает — или имеет — достаточно большой моральный авторитет. В каком смысле — если вообще — собираешься ты его использовать?

— Я совершенно не в состоянии на этот вопрос ответить, потому что у меня ощущение, что я приобрел моральный авторитет, абсолютно отсутствует.

— *Ну, это оптический обман.*

— Это, может быть, оптический обман, но это по крайней мере не самообман.

— *Ты всегда выступал, когда кого-нибудь сажали...*

— Ну это, я думаю, ни в коем случае не может измениться.

— *Но, быть может, сейчас это будет иметь больший вес.*

— Дай Бог. Но что у меня возник моральный авторитет... Я просто достаточно хорошо себя знаю — что я такое, какой я монстр, какое исчадие ада... [*Смеется.*]

— *Что ты думаешь о гласности и перестройке? Подействовали ли они на русскую литературу теперешнего периода — а если подействовали, то как?*

— Они, видимо, подействовали на журнальную политику, на публикации, на появление в печати тех или иных произведений.

— *Что, конечно, замечательно.*

— Что замечательно и за что, если это исходит от какого-то определенного одного лица, этому лицу, видимо, следует быть бесконечно признательным.

— *Даже если это Горбачев.*

— Даже если это Горбачев, да. Но я не думаю, что подобные вещи каким-то образом детерминируют создание художественных произведений и вообще меняют обстановку в литературе, в изящной словесности, в искусствах в лучшую сторону. Может быть, в сфере изобразительных искусств, может быть, в сфере музыки — я даже допускаю, но не в сфере литературы. Потому что литература — это явление, в общем не детерминируемое политическим климатом. Она — тот случай, когда сознание определяет бытие, а не наоборот. То есть лучшее, что было создано в этом столетии, было создано и по ту, и по эту сторону «железного занавеса» и даже до существования этого «железного занавеса».

— *Может, чаще всего в ситуации чудовищного политического климата?*

— Необязательно. Я бы, между прочим, этого не стал утверждать. Я думаю, что, скажем, Пруст возник вне всякого

политического климата или политического климата, который мог бы быть назван чудовищным. То же самое Фрост, то же самое Музиль...

— *Музиль как-никак бежал от Гитлера.*

— Но он писал и до Гитлера, в этой Австрии своей он прожил большую часть своей жизни без Гитлера.

— *В воздухе что-то чувствовалось...*

— Ну, в воздухе мало ли что чувствуется. То же самое можно сказать про Фолкнера, то же самое можно сказать про Джойса и так далее, и так далее. Я не думаю, что политический климат в сильной степени влияет на...

— *«Реквием», Платонов и многое другое было написано в чудовищном климате.*

— Совершенно верно. Но не «Дуинские элегии» Рильке, но не «Дар» Набокова. Что касается русской литературы, то это именно так. Но, исходя из этого, не следует желать сохранения или восстановления этого климата. Так же как и не следует слишком уповать на то, что, скажем, перемена климата к лучшему может переменить литературу к лучшему. Писатель может нечто важное написать при любой погоде. Другое дело — опубликовать. Но, по мне, важнее первое.

— *Что ты думаешь о юбилейной речи Горбачева?*

— Понятия не имею. Не читал.

— *Так и запишем. Вернемся к Вильнюсу. Ты сказал, что скорее приехал бы в Вильнюс, чем в Ленинград, — но тогда весь Ленинград приехал бы в Вильнюс...*

— Может быть, и это произошло бы. Но я не думаю, что литовцы от этого бы сильно выиграли.

— *Насколько я знаю, твоя покойная мать происходила из Литвы или откуда-то неподалеку.*

— Она родилась в Двинске (Даугавпилсе), но большую часть своего детства провела в Литве, — это по ее словам. У деда.

— *В районе Байсогалы, под Шяуляем.*

— В районе Байсогалы, совершенно верно. Более того, в ее семье кто-то знал литовский язык. Я не помню, кажется, одна из теток, самая старшая, которая недавно умерла.

— *Которую ты не знал?*

— Которую я знал. Я думаю, что бабушка знала литовский язык, — то есть мать матери, — но ни с какими проявлениями этого я не столкнулся.

— *На твою симпатию к Литве это в какой-то мере подействовало?*

— Думаю, что нет. Я думаю, что моя симпатия к Литве — это моя личная симпатия.

— *Думаешь ли ты, что писатель малой страны, в частности в Прибалтике, имеет шанс получить Нобеля? Это больной вопрос для всех прибалтийцев.*

— Конечно, может. Например, Чехословакия не намного больше, чем Литва.

— *Раза в четыре.*

— Ну, раза в четыре. И то только по площади, а не по истории. Но это не так важно.

— *Я в свое время вывел такой закон: если население больше в n раз, то литература больше — или, во всяком случае, известнее — в n^2 раз.*

— Ну, может быть. Я, ей-богу, не знаю. С другой стороны, с подобным же вопросом ко мне обратились китайцы.

— *Которые: тайванцы или красные?*

— Континентальный Китай. То есть красные, хотя они скорее все-таки желтые.

— *И что же ты ответил?*

— Я сказал: понятия не имею, скорее всего да. Почему бы и нет? Получил же ее японец.

— *И то же самое скажешь по прибалтийскому поводу?*

— Абсолютно. То есть вообще вся эта история с Нобелевской премией — ты, может быть, заметил — в конце концов, как бы сказать, такой апофеоз теории вероятности.

— *Теория вероятности тут корректируется географией. То есть раз в пять лет они должны дать премию испаноязычному автору, раз в десять лет русскоязычному и так далее.*

— Да, я думаю, что тут они чувства долга не испытывают. Это исключительно следствие их осведомленности о положении дел. Если таковой нет, то и премии нет. Поэтому всячески следует стремиться к тому, чтобы уведомить мир о реальности той или иной литературы. Получил же Лакснесс, получил же Иво Андрич.

— *Говорят, что главное — печататься по-шведски, ибо шведские академики иных языков не знают и знать не хотят.*

— Это неправда. Они знают как минимум три языка. Это сведения из первых рук, потому что я их видел. То есть они знают четыре языка, как правило: французский, итальян-

ский, английский и немецкий. Ну и шведский, разумеется. Но вполне возможно не напечаться по-шведски и получить Нобелевскую премию.

— *А какое впечатление на тебя вообще произвели шведские академики?*

— Все восемнадцать произвели на меня чрезвычайно благоприятное впечатление. Это люди — любопытные, с воображением и с большой интуицией. Безусловно, умны, безусловно, чрезвычайно образованны. Им присущ некоторый, конечно, элемент провинциализма, — это я заметил как жертва, так сказать, двух культур, — присущий всякой балтийской или прибалтийской державе...

— *Спасибо.*

— На здоровье. Но положительное впечатление создалось наверняка. И потом: что есть Россия, как не прибалтийская держава — и как не большая провинция...

— *В случае России это скорее отрицательно...*

— Да, конечно, когда это все разгоняется в таком масштабе. Но вообще провинциальность, на мой взгляд, и обусловливает возникновение великого искусства, великой литературы. Потому что имеет место тоска по мировой культуре, о которой мы знаем. И, я думаю, тоска по мировой культуре ничуть не меньше в Швеции, чем в Литве, чем в России. Той же самой степени интенсивности.

— *Причем это ничего общего не имеет с размерами нации?*

— Не думаю. Думаю даже, что у обитателя Новороссийска она несколько ниже, чем у жителя Вильнюса.

— *И не имеет ничего общего даже с политическим строем?*

— Тоска эта присуща всем носителям культуры.

— *У англичан тоски по мировой культуре, по-видимому, нет?*

— У англичан, может быть, нет. Но, например, в Латинской Америке она существует в лютом виде. Совершенно так же, как в России. Чем объясняется успех латиноамериканской литературы за последние десять, двадцать лет? Потому что они дерут у всех: у французов, немцев, итальянцев, американцев, русских... И это очень живой процесс.

— *Дерут, как и многие русские?*

— Как и многие русские, да. Латиноамериканская литература теперь находится в положении американской литературы девятнадцатого века. Или русской литературы девятнадцатого века — первой половины, я бы сказал.

— *Кроме Пушкина?*

— Кроме Пушкина, Гоголя и Достоевского. Но, между прочим, и Пушкин тоже будь здоров драл. Но это был человек гениальный. Дело в том, кто дерет, а не у кого.

— *А нынешние часто не умеют драть?*

— Совершенно верно. И поток сознания под их пером превращается в потоп сознания.

— *И на этом они делают карьеру, потому что получается что-то странное...*

— Ну да, юные мичуринцы. Гибрид сороки и попугая. Тоска по мировой культуре, она в общем в практическом смысле сводится к следующему. Ты думаешь: ага, там, на Западе — или, наоборот, если ты из Латинской Америки, там, на Востоке, в Европе — происходит нечто, чего я не знаю, о чем у меня чрезвычайно приблизительное представление. Я себе представляю высоты, на которые эта культура поднялась, по нескольким признакам. Я пытаюсь воспроизвести, воссоздать эти признаки в своей собственной культуре. И иногда в своем воображении я перепрыгиваю даже то, что на самом деле создано. То есть возникает такой, если применить артиллерийский термин, культурный перелет. Попадаешь туда, куда еще никто не попадал.

— *Пальцем в небо — в положительном смысле слова.*

— Да, пальцем в небо — и, между прочим, именно в эту сторону тоска эта и направлена. В противном случае — гибрид сороки и попугая, помесь английского с нижегородским. В случае еще более противном — то есть при отсутствии тоски этой — нечто чрезвычайно домотканое, сплошной подзол, плетение словес, живописные в своем страдании пейзане. В общем — передвижники, краеведение, этнографический эскапизм.

— *Существует мнение, что эмигрантские авторы не могут объективно судить о литературе современного Советского Союза, так как они покинули страну десять лет назад или еще раньше и основывают свои суждения на том, что тогда происходило. Академическая тренировка — плохая замена подлинному участию в литературе, в литературном процессе страны. Эмиграция — в некотором роде летаргическое состояние. Что на это можно ответить?*

— Такие заявления слишком широковещательны. Обобщения по отношению к литературе — и к любому куль-

турному явлению, в создании которого принимают участие индивидуумы, — неуместны. Такого явления, как эмигрантская литература, — как впрочем, и литература метрополии, — не существует. Существует определенное количество авторов, у которых общего знаменателя только и есть, что язык.

— А местопребывание — не общий знаменатель?

— Я не думаю. Может быть, до известной степени это справедливо или носит оттенок справедливости, если речь идет о прозе. Для того чтобы создавать прозу, требуется действительно участие в жизни общества или реакция на жизнь общества, то есть требуется общество, установившее свои традиции, какая-то стабильность общества в смысле процессов быта, о которых ты высказываешь те или иные суждения. Но изящная словесность, то есть поэзия, — это совершенно другие дела. Поэт тем и отличается от прозаика, что ему в общем общество не нужно. Ему нужно только одно от общества, а именно его язык.

— Язык, и чтобы поэта оставили в покое.

— И чтобы его оставили в покое, да. Поэт, в отличие от прозаика, действительно до известной степени подобен птичке, он начинает щебетать независимо от того, на какой ветке он оказывается. Он щебечет постольку, поскольку он в состоянии щебетать, и довольно часто принимает шорох листьев за аплодисменты.

— Не кажется ли тебе, что склонность к обобщениям навязывается советским образом жизни?

— Это вообще бич нашего времени, не только в Советском Союзе, хотя в Союзе это приняло наиболее лютый характер. Это бич нашего времени, объясняющийся простым явлением, а именно чрезвычайно заметным популяционным взрывом. Но конечно же у обитателя авторитарного государства склонность к обобщениям развивается как бы автоматически.

— Какие традиции русской поэзии ты ценишь и какие полагаешь вредными?

— Я вообще ценю все традиции русской поэзии.

— Решительно все?

— Решительно все.

— Включая Игоря Северянина?

— И Игоря Северянина, и даже верноподданнические стихи Тютчева...

— *Крученых?*

— Крученых не очень. Но дело в том, что все это компоненты, которые создают некую общую картину. Например, от футуристов мне ничего не надо. Хотя я думаю, что у Маяковского я научился колоссальному количеству вещей. То же самое отчасти, но в меньшей степени — у Хлебникова. У Крученых я, по-моему, ничему не научился, у него научиться ничему и нельзя. Северянин — это меня всегда скорее отталкивало, нежели привлекало. Но он тоже на своем месте, если говорить о двадцатом веке...

— *А как насчет Евтушенко, Вознесенского?*

— Как говорил Станислав Ежи Лец, то, что один поэт может сказать о другом поэте, можно сказать и не будучи поэтом... Мягко выражаясь, это уже ни в какие ворота не лезет; то есть это относится к опыту русской поэзии, — к сожалению, — но, когда я думаю о русской поэзии, почему-то эти два человека не возникают в моем сознании.

— *Ахмадулина все же возникает?*

— Возникает, безусловно, и весьма часто. Она лучше. Я бы сказал, что и между этими двумя существует определенная иерархия в моих глазах; степень отвращения, которую я испытываю при чтении того и другого, все-таки разная. В пользу Евтушенко. У него лучше русский язык; кроме того, это совершенно откровенное явление, это фабрика по самовоспроизводству, по самоудовлетворению, но он, по крайней мере, ни в коем случае не претендует на роль poete maudit, авангардиста и так далее. Вознесенский — это явление гораздо более скверное, гораздо более пошлое. В пошлости, я думаю, иерархии не существует, тем не менее Евтушенко — лжец по содержанию, в то время как Вознесенский — лжец по эстетике. И это гораздо хуже.

— *Есть ли что-нибудь сравнимое с этим в девятнадцатом веке?*

— В девятнадцатом веке особых параллелей я не вижу. Я думаю, что это является плодом новой социальной системы.

— *А как ты относишься к Луговскому? Или, скажем, Тихонову?*

— Скажу. Я отношусь довольно хорошо и к тому, и к другому.

— *А к Антокольскому?*

— Даже лучше, чем к двум упомянутым. Они как техники лучше, но Антокольский просто был полезнее мне культурно. Тихонов в общем ни в каком отношении мне полезен не был, но я понимал, чем он занимается, — этакие постгумилевские дела. Поздний Тихонов — это полный конец света, но тем он и интересен: полная монструозность как логический конец. Ранний Тихонов вполне недурен.

— *А «Середина века» Луговского, которую многие любили?*

— В свое время я все это читал.

— *И понравилось?*

— Понравиться особенно не понравилось, но мне было это интересно, как варианты пятистопного ямба, насыщенные совершенно монструозным содержанием. Это была моя реакция — я был молод. Мне ужасно нравился в молодости Багрицкий. Ужасно также нравился в молодости — меньше, чем Рейну, например, но довольно сильно — Сельвинский.

— *Твардовский?*

— Твардовский мне никогда особенно не нравился, — уж прости меня, ничего не могу с собой поделать, мне всегда это казалось чрезвычайно скучным. При всем разнообразии и насыщенности содержания и всей его народности... Тогда уж лучше Клюев.

— *Вот-вот. А народные поэты девятнадцатого века? Некрасов?*

— Некрасов — нет. Никогда! Это, как бы сказать, запоздалое свидетельство моего душевного здоровья. За исключением поэмы «Мороз, Красный нос».

— *Ахматовой у него нравилось многое...*

— Анне Андреевне, по-моему, «Мороз, Красный нос» нравился больше всего остального. Вообще у Некрасова есть одна совершенно замечательная сторона, о которой почему-то никто не говорит, — морбидность [мертвенность]. Это чрезвычайно нездоровое существо. Такого второго в русской поэзии не было. Все время какие-то окоченелые трупики...

— *Чуть ли не русский Беккет...*

— Беккет — нет. Это такой страшный русский гиньоль. И это в нем в достаточной степени интересно. Постольку поскольку — на имеющемся фоне, — потому что в конце

концов в изящной словесности есть нечто иное. То есть никаких духовных перспектив у Некрасова не существует. Ни в стихе, ни в эстетике, ни в содержании. Разве что против его воли, как побочный продукт средств, которыми он пользуется.

— *Народные поэты помимо Некрасова?*

— Никитин меня никогда не интересовал. Кольцов... Я пытался себя заинтересовать Кольцовым: никакого впечатления это на меня не произвело.

— *Примерно как и Твардовский?*

— Может быть, это одно и то же. Мне трудно сказать, потому что и к тому, и к другому я отношусь с одинаковой степенью равнодушия, даром что последний является современником — до известной степени. То есть я понимаю, как бы сказать, такую популистскую функцию Твардовского, но в общем мне это все чрезвычайно скучно, хотя я не отказываю ему в подлинности чувств. Но поэзия — это, к сожалению, не только подлинность чувств, это еще определенная степень мастерства. Чисто технически она у него присутствует. Но она же присутствует у Смелякова, который в этом отношении более мастер, нежели Твардовский.

— *Если бы тебе предложили выбирать между Смеляковым и Твардовским, ты бы, наверное, выбрал все-таки Твардовского?*

— Я отложил бы обе книжки. К сожалению. И вообще, вся эта традиция, вся эта ветвь русской поэзии мне просто не очень интересна. Мне интересен Баратынский, мне интересен Вяземский и то, что выросло из них. Вообще вся русская поэзия до — и включая — Лермонтова. После Лермонтова все начинает становиться уже несколько менее занятным.

— *А Тютчев?*

— Ну, Тютчев... Все говорят: Тютчев, Тютчев. Я всю жизнь то же самое думал. Но если ты его почитаешь, то оказывается десять—двадцать стихотворений.

— *Может, больше и не надо?*

— Больше, может быть, и не надо. Денисьевский цикл Тютчева — это нечто абсолютно феноменальное. Но все это окружено таким количеством, как бы сказать... То есть более верноподданного...

— *Ты только что сказал, что даже верноподданнические стихи Тютчева имеют свой резон.*

— Совершенно верно. Они имеют свой резон, так же как имеют свой резон стихи Тихонова и Грибачева, когда все это доводится до абсурда.

— *Тютчев писал несколько лучше...*

— Именно это. По сравнению с Тютчевым Грибачев и Тихонов абсолютные котята. Это разные вещи, но у них действительно есть общий знаменатель, а именно верноподданнический сантимент, особенно во второй половине жизни. Но у тех это было следствием внешней — исторической? — необходимости. Тютчев же лижет государев сапог по сугубо внутреннему побуждению. Чего не следует сбрасывать со счетов, между прочим.

— *Тихонов и Грибачев — тоже разные вещи. Тихонов, при всех своих свойствах, все-таки представляет себе, что где-то есть настоящая литература...*

— Представлял, я думаю, года до тридцать четвертого или тридцать пятого. А потом все это кончилось. Но если мы говорим обо всех этих замечательных господах, то мы не упоминаем главного человека этого времени, или главного поэта советской эпохи — одного из, — то есть Заболоцкого. Это совершенно замечательный поэт. Как ранний, так и поздний.

— *Ты предпочитаешь раннего или позднего?*

— Я не знаю. Для меня и то и другое равно дорого.

— *У позднего есть чудовищные стихи, например, «Платье голубое»...*

— Ну, между прочим, «Платье голубое», это в раннем тоже есть. Такого, может быть, нет, но это даже и замечательно до известной степени. Но у позднего есть «Где-то в поле возле Магадана». И такого стихотворения никто не написал.

— *Равносильно Солженицыну.*

— Может быть, и лучше. Вообще Заболоцкий очень похож как стилист на Платонова.

— *Платонов тоже делится на раннего и позднего. Тебе поздний нравится?*

— Не очень. А поздний Заболоцкий нравится. Хотя это чрезвычайно параллельные явления. Но наиболее значитель-

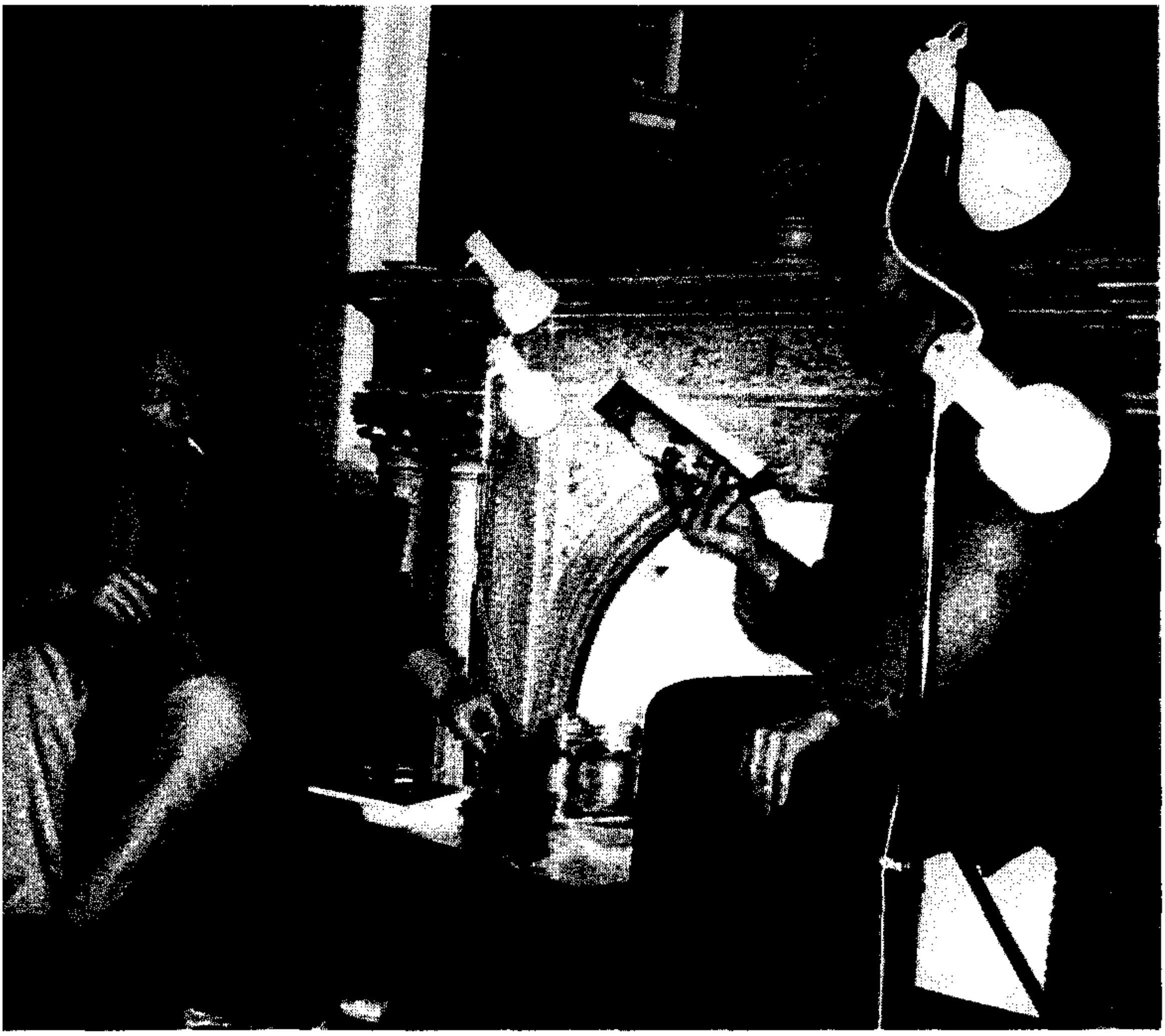
Иосиф Александрович Бродский. 1980 год.
Фото из журнала Vogue.

На даче у профессора Эткинда в Рощино под Ленинградом 20 мая 1972 года. Слева направо: Иосиф Бродский, Ромас Катилюс, Эра Коробова, Ефим Эткинд и Томас Венцлова.

Иосиф Бродский в 1972 году в Лондоне на международном фестивале поэзии. Рядом — У.Х.Оден, крайний слева Стивен Спендер

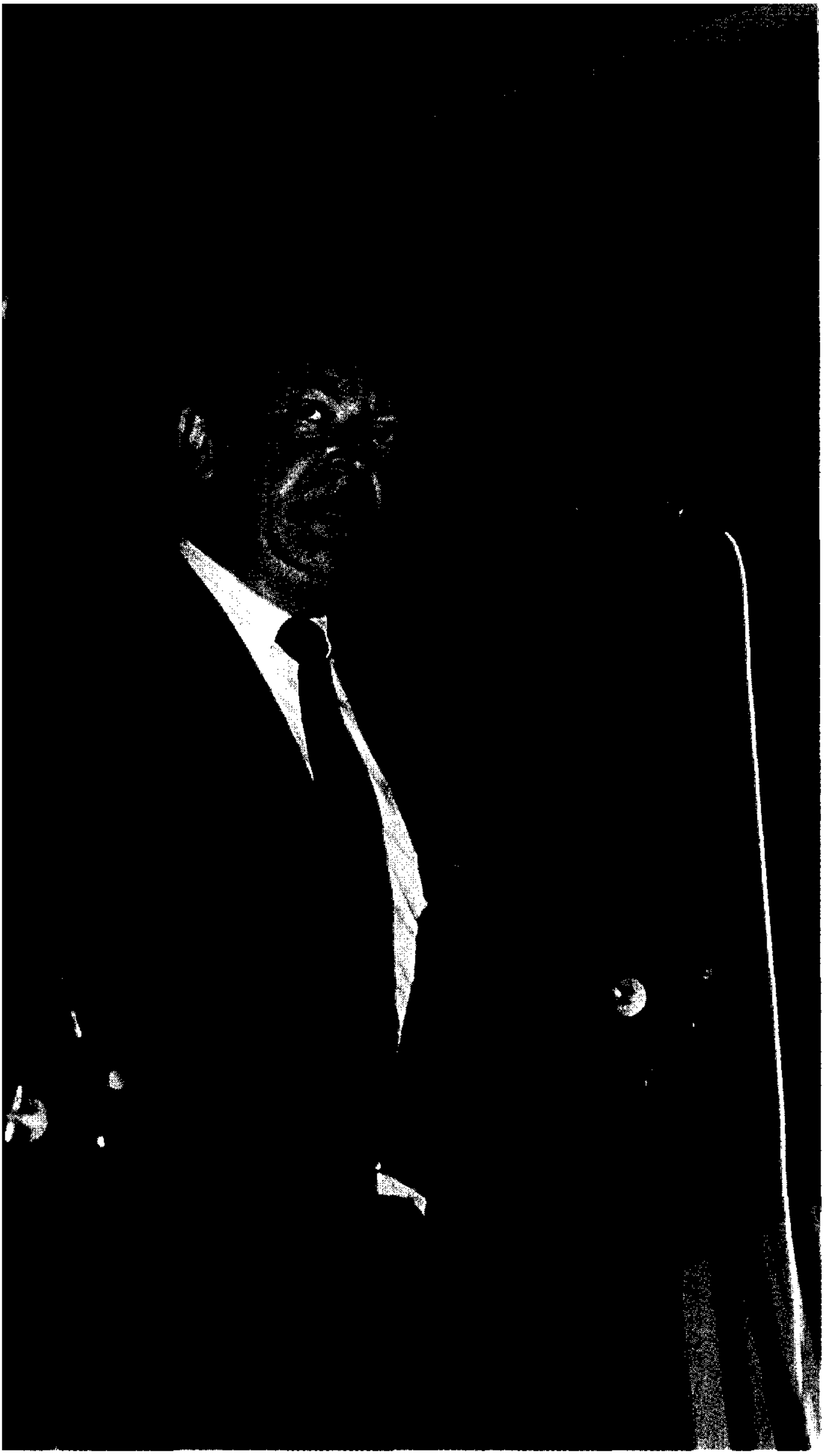
ИБ среди студентов кафедры русских исследований Килского университета. Март, 1978 год .

ИБ в Килском университете с основателем кафедры сских исследований профессором Е.И.Лампертом. 1978 год.



ИБ читает стихи в Кембридже с поэтом и переводчиком Даниэлем Уайссбортом. 1979 год.

в течение дней с ним же в Лондонском поэтическом обществе

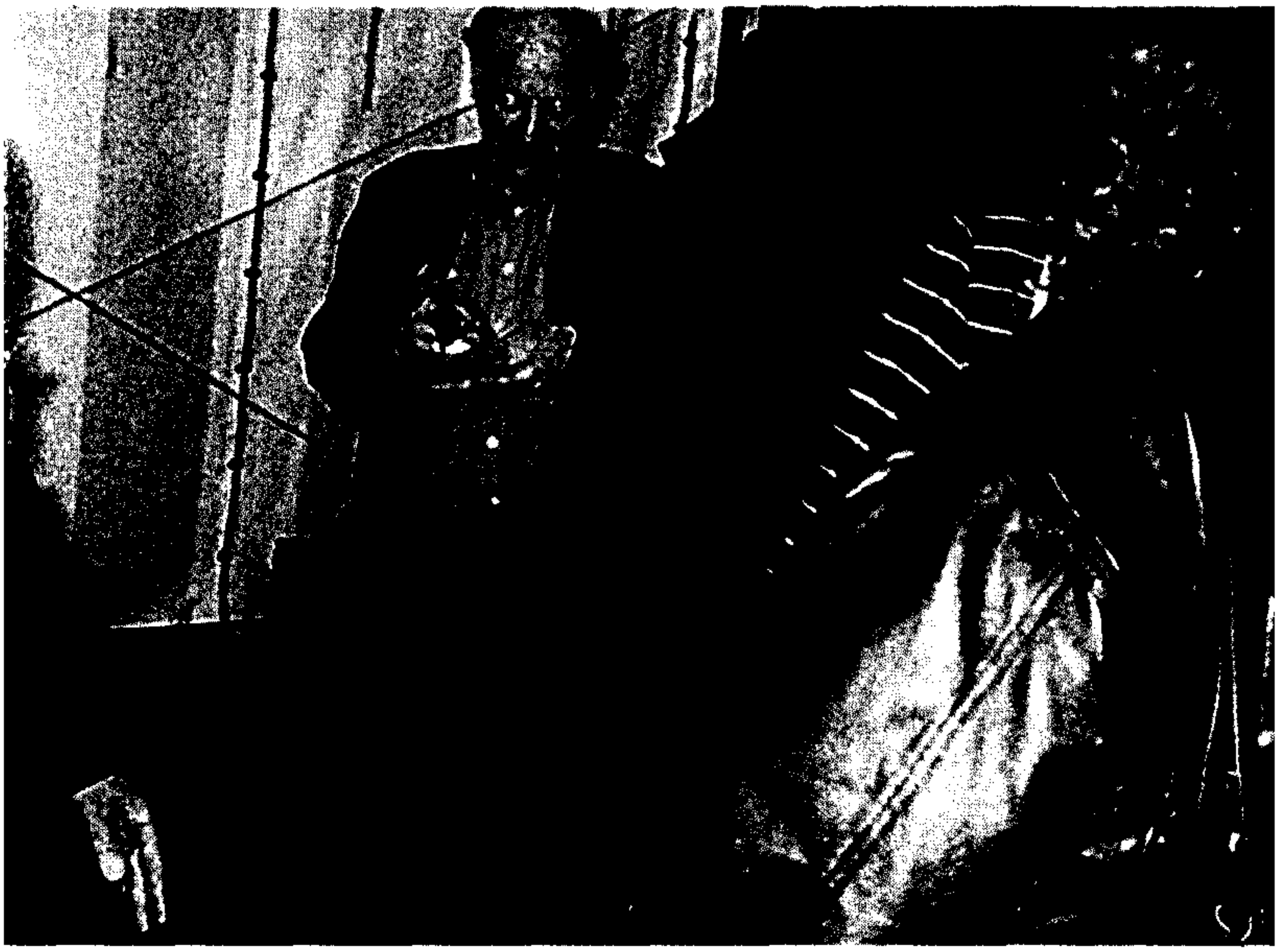


ИБ в Мичиганском университете в 1980 году.

Фото Anders Goldfarb

Нобелевский лауреат Иосиф Бродский (слева во втором ряду) в Стокгольме в 1987 году.

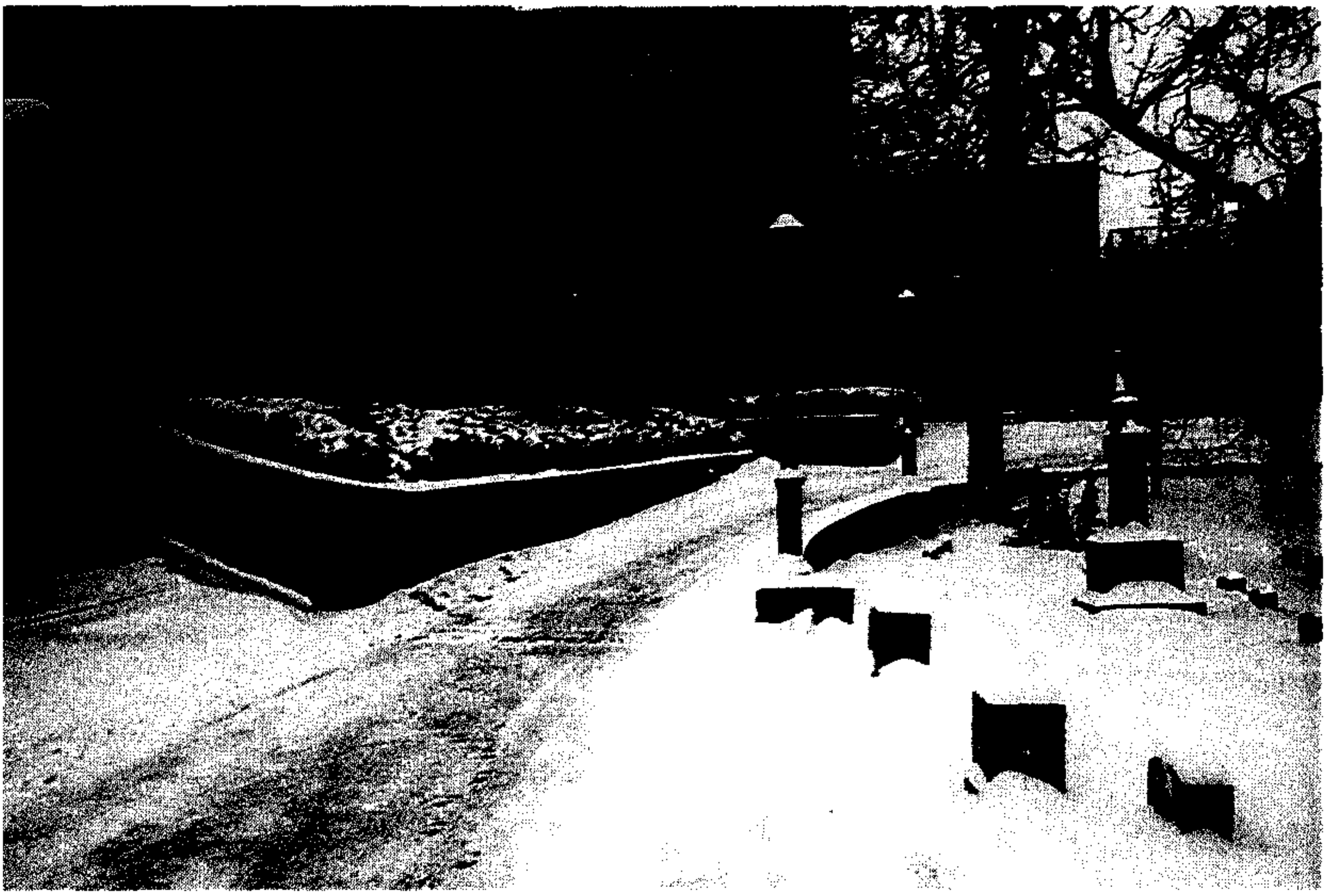
ИБ с Сергеем Аверинцевым во время Мандельштамовской конференции в 1991 году. Справа – жена Мария.



ИБ подписывает книги во время фестиваля литературы и искусст в Хей-он-Уай в Уэльсе в 1991 году. В очереди — студенты Тартуского университета.

С Петром Вайлем в Лукке. Италия. 1995 год.

Кот Бродского Миссисипи на сороковой день после смерти поэта.
9 марта 1996 год.



ИБ был похоронен здесь, на Нью-Йоркском кладбище при церкви Святой Троицы в Манхэттене. В июне 1997 года перезахоронен на кладбище Сан-Микеле в Венеции.

ными для меня фигурами послевоенного периода до сих пор остаются Борис Слуцкий и Станислав Красовицкий.

— *Перейдем к другим делам. Ты считаешь Одена одним из своих учителей. Оден — поэт иронический, ты тоже. Почему ирония так существенна для тебя?*

— Я думаю, между прочим, это не ирония. То есть если это ирония, то в лучшем случае просто как свидетельство интеллектуальной трезвости. Ирония как таковая не очень важна. Это как-то надо иначе назвать. И в большей степени соответствует действительности другое название: чувство перспективы, что есть, конечно, мать иронии. Или — чувство трезвости. Потому что ирония как таковая — это нисходящая метафора, как говорил Фрост. То есть можно сказать «твои глаза, как звезды», — конечно, это банально; чего больше всего поэт боится, это чтобы его не обвинили в сентиментальности, поэтому он говорит «твои глаза, как тормоза», и это вызывает смех и порождает популярность.

— *Именно это делает Вознесенский.*

— Да. Но за это платишь чудовищно. Потому что в следующий раз это самое остроумие не дает тебе подняться на более высокий уровень. То есть существует некая дьявольская — либо серафическая — экономия средств в этом деле.

— *Насколько внешние обстоятельства воздействуют на твою работу?*

— В данный момент — чрезвычайно, потому что огромное количество почты, телефонных звонков, всяких дел, совершенно чужих дел... Обстоятельства на данном этапе против меня. Но я, между прочим, даже и в этом не уверен, ибо я думаю, что если бы существовал некоторый внутренний императив, то я бы и на это положил. Видимо, дело в том, что в данный момент не существует этого внутреннего императива — к сочинительству и так далее. Меня в изящной словесности интересует главным образом процесс и то, что это производит в моем сознании. Человек делает то — всегда, — что ему внутренне совершенно необходимо. И мне, например, довольно часто внутренне необходимо сочинять стишки. Куда чаще, чем отвечать на письма, телефонные звонки или писать статьи.

— *Или давать интервью.*

— Это действительно ощущение внутренней потребности. И когда эта внутренняя потребность приходит в стол-

это невроз. И поэтому моя политика всегда была — время от времени поддаваться искушению.

— *Твоя писательская репутация основана в равной мере и на стихах, и на эссе. Каковы взаимоотношения между Бродским-поэтом и Бродским-эссеистом?*

— Вопрос этот звучит немножко посмертно... Безусловно, эссе есть форма искусства. Что же касается формы отношений между эссе и стихами, я однажды в статье — в предисловии к Цветаевой, если не ошибаюсь, — сказал, что для нее проза была, перефразируя Клаузевица, продолжением поэзии, но только иными средствами. В моем случае это далеко не так.

— *Мне всегда казалось, что в твоем случае фраза Клаузевица тоже работает.*

— Может быть, в том смысле, что для меня эссе — продолжение войны, но иными средствами. Но не продолжение поэзии.

— *Поэзия для тебя не есть война.*

— Поэзия в общем не есть война. Или война в некоем ином смысле. В смысле — война миров. Во всяком случае, эссеистика — это процесс совершенно иной... Хотя от толкового эссе, тобою написанного, испытываешь примерно ту же самую степень удовлетворения, как от приличного стихотворения. Но в общем стихотворение для меня интереснее и располагается на некотором другом уровне. То есть прозу мне писать совершенно неохота. Пишу ее только по необходимости. Раньше это была необходимость денежная и амбициозная: я писал свои статьи, особенно вначале, в «New York Review of Books» и так далее, чтобы меня не выкинули с работы...

— *А сейчас, когда этот вопрос уже отпал?*

— Ну, наверное, просто потому, что надо будет написать рецензию на ту или иную книгу... Своего знакомого, или на книжку, которая мне дорога. Или, например, ряд идей высказать. Или, например, я знаю точно, что будет одно эссе минимум: предисловие к «Путешествию в Россию» маркиза де Кюстина. Я это обязательно напишу.

— *Кто это издает?*

— «Penguin».

— *Прекрасно. Ты знаешь, кем это было издано в России?*

— В России это так и не издано.

— *Издано, году в тридцатом, обществом бывших политкаторжан.*

— Но это было неполное издание.

— *Точно не скажу, но я читал это в Ленинке. Естественно, бывшие политкаторжане вскоре снова стали политкаторжанами, и все это прекратилось.*

Последний вопрос: не можешь ли ты более подробно рассказать о своем уходе из американской Академии по случаю избрания в нее Евтушенко?

— Есть такое замечательное русское выражение.

— *На одном поле...*

— Не сяду.

— *Впрочем, ты сказал, что Евтушенко по сравнению с Вознесенским не так уж плох...*

— Совершенно верно, по сравнению с Вознесенским. То есть если отсчитывать даже не от нуля, а с той стороны нуля... Но если отсчитывать от нуля, это нестерпимо. На мой взгляд, это дурной человек, негодяй, — это мое личное ощущение, основанное на личном опыте, — но, кроме того, это чрезвычайно вредная фигура на литературном и политическом горизонте. И состоять с ним в одной организации я просто не считаю для себя приемлемым. Вот и все.

— *А почему фигуры типа Евтушенко и Вознесенского занимают американский истеблишмент?*

— Секрет очень простой: то, что называется ностальгией. По своей собственной молодости. Истеблишмент к ностальгии предрасположен по определению. Они занимались его (Евтушенко) делами, переводили его на английский язык, когда были моложе. Во-первых, они ничего не понимали ни тогда, ни сейчас; во-вторых, за морем телушка всегда полушка, то есть у русской литературы определенный авторитет, и всегда кажется, что там происходит нечто важное. Так же как нам казалось, что в американской литературе происходят какие-то потрясающие события. Разница в том, что мы были правы, они — нет. У них был, например, тот же Фрост. Или — Фолкнер. У нас ничего подобного не было. Кроме того, истеблишмент — опять-таки по определению — предрасположен к нарциссизму: к себе подобному. И в этой паре отечественных гнедых (хотя лучше в этом слове переставить ударение и заменить «е» на «и», «ы» на «а» для вящей точности) они узнавали и, есте-

ственно, до сих пор узнают самих себя. Лет двадцать назад наш общий с тобой знакомый назвал это явление «интернационал бездарностей». При мысли, что эта парочка представляет русскую поэзию, можно было сгореть от стыда.

— *А кто ее, по-твоему, представляет?*

— Никто. Вообще в этой идее представительства есть нечто чрезвычайно диковатое. Никто никого нигде не представляет, тем более — писатель, тем более — поэт. Максимум, что поэт может «представлять», — это язык: но и это — натяжка. Человек представляет только самого себя, свои восторги и страхи, свой уникальный опыт, если таковой имеется. В более общем смысле — видовой потенциал сапиенса: духовный, психический, интеллектуальный, нравственный, безнравственный. В конечном счете тем, что поэт этот или писатель к существующим представлениям о видовом потенциале добавляет, и измеряется его достоинство. Литература есть, по существу, история вида, диктуемая не столько опытом, сколько языком.

ЧЕЛОВЕКА МОЖНО ВСЕГДА СПАСТИ

Феликс Медведев

Журнал «Огонек», № 31, 1988 год

В 1964 году судья Савельева вынесла приговор Иосифу Бродскому. Она осудила его как тунеядца. Он был всего лишь поэтом.

...Приехав в Нью-Йорк, я позвонил по телефону 92-90-481 и попросил Иосифа Бродского. Мне ответили, что его нет, он находится в трехстах милях от города и будет не скоро. Я был обескуражен. Мне очень хотелось встретиться с поэтом, много лет назад оказавшимся вдали от Родины. Поговорить с ним, посмотреть на него, — в конце концов, не каждый день видишь живого лауреата Нобелевской премии. Да к тому же русского.

И вдруг меня осенило: найти в Нью-Йорке машину (ну что стоит, думал я, в гигантском скопище моторов найти человека, который вызвался бы помочь советскому журналисту в банальной для супераетомобильной Америки проблеме) и проехать те триста миль, которые отделяли Нью-Йорк от местечка Сутхэдли, где находился Бродский. Однако машину найти оказалось довольно сложным делом. Точнее, не машину, а человека, который потратил бы на поездку, и, собственно, во имя чего, целый день.

Помог мне Эдуард Нахамкин — имя это не пустой звук для американских и советских любителей живописи. Он уехал из Риги лет тринадцать тому назад и сумел разбогатеть, занимаясь продажей картин.

Машина была найдена, но, как назло, коварная погода испортила все планы. Дороги перекрыты, закрылись аэропорты. На третий день ожидания я не вытерпел и, не искушая дальше судьбу, созвонился с Иосифом Бродским.

— *Почему вы сейчас не в Нью-Йорке, а в Саутхэдли?*

— Я преподаю здесь историю русской и английской литературы. Я занимаюсь этим уже много лет.

— *Вы профессор?*

— Да.

— *А сколько у вас студентов?*

— По-разному, колледжи здесь небольшие. Иногда я читаю лекции двадцати студентам, иногда семидесяти.

— *Этим вы занимаетесь из-за финансовых проблем?*

— Финансовые проблемы отпали, мне нравится преподавать, читать лекции.

— *А что представляла собой ваша нобелевская лекция? (К моменту разговора текст лекции еще не был опубликован в советской печати.) Как происходило вручение Нобелевской премии?*

— О лекции в двух словах не скажешь. Если вы ее не читали, мои нью-йоркские друзья помогут вам приобрести полный ее текст. Премию мне вручали в Стокгольме, в городской ратуше. Я был одним из семи лауреатов в разных областях науки, искусства.

— *Я знал, что на торжественный акт приглашаются друзья. Были ли ваши друзья рядом в тот памятный день?*

— Друзья были. Но Евгений Рейн приехать не мог. К сожалению.

— *Вы довольны своей речью?*

— Как сказать? Вроде бы да.

— *Для вас получение премии было неожиданностью?*

— О ней говорили в связи с моим именем несколько лет. Хотя для меня она все равно неожиданность.

— *Сколько книг у вас вышло на сегодня?*

— Семь. С 1965 года.

— *Каковы тиражи ваших книг?*

— Представляю их только приблизительно. От десяти до двадцати тысяч каждая.

— *Вы довольны?*

— Не знаю.

— *А как вы относитесь к книгам о себе, их ведь тоже опубликовано не менее семи.*

— Отношусь к ним несерьезно.

— *Вы пишете по-русски или по-английски?*

— Стихи по-русски, прозу по-английски.

— *Вы следите за развитием современной советской поэзии?*

— К сожалению, я не вижу ее целиком, я все-таки от нее отрезан. По-видимому, в ней участвует много лиц и картина обширна. Могу лишь назвать имена Кушнера, Рейна, Елены Шварц, кого-то еще... Величанского, Еремина, Кривулина... Но эти имена вам, наверное, почти ни о чем не говорят?

— *А как развивается русская эмигрантская поэзия? Есть интересные имена?*

— Я назвал бы Кублановского, Лосева, Горбаневскую.

— *Вы встречаетесь со своими друзьями из России?*

— Виделся с Кушнером, Битовым...

— *Вы, конечно, знаете о первой публикации ваших стихов в журнале «Новый мир»?*

— Меня несколько удивила субъективность выбора стихов. Стихи были отобраны не самые лучшие, они не дают впечатления о моей работе. Одни ощущения — что гора родила мышь.

— *Не хотели бы вы издать сборник в советском издательстве?*

— Я не против. Рукопись готова. Нужны формальные договоренности.

— *Я слышал о каких-то ваших поэтических вечерах в Ленинграде. Так ли это?*

— Это легенда.

— *Вы наверняка читали произведения многих писателей и поэтов, возвращающихся сегодня читателю из прошлого, из небытия. Кого, по-вашему, надо издать, кого еще забыли?*

— Мне кажется, надо издать собрание сочинений Михаила Кузмина, книги Вагинова, Андрея Платонова.

— *Есть ли у вас друзья, единомышленники?*

— Я всегда доверял мнению двух-трех близких людей. Число это — и необходимость в них — вне отечества не увеличилось.

Иосиф Бродский заговорил о своем ленинградском друге, поэте Евгении Рейне, человеке, у которого, как он сказал, многому научился. «Почти всему на начальном этапе. Он был моим мэтром, он был многим для меня».

— *Это было в пору молодости?*

— Да, конец пятидесятых — начало шестидесятых годов.

— *Я слышал, что именно Рейн познакомил вас с Анной Андреевной Ахматовой?*

— Да, это так. Было это году в шестьдесят втором. Мне чуть перевалило за двадцать. Рейн привез меня к Анне Андреевне на дачу в Комарово.

— *И что осталось в памяти от той встречи?*

— Если честно, воспоминания смутные. Во всяком случае, от начала знакомства, видимо, потому что они были волнующими.

— *А потом?*

— Об Ахматовой я могу говорить много. Один литератор, его фамилия Соломон Волков, беседовал со мной об Ахматовой довольно долго и сделал большое интервью только на эту тему. Если в здешнем журнале найдете, прочитайте. Скажу только, что временами я виделся с Ахматовой редко, а одну зиму я снимал дачу в Комарове и общался с ней каждый день. Однажды Анна Андреевна мне сказала: «Вообще, Иосиф, я не понимаю, что происходит: вам же не могут нравиться мои стихи». Не понимаю, почему она так сказала. Я запротестовал. Хотя не уверен, был ли это искренний протест. Ведь в ту пору я был нормальным советским молодым человеком, которому зачастую было как-то не до стихов. Подлинный интерес к поэзии Ахматовой, и поэзии вообще, пришел ко мне позже. Мандельштама я прочел впервые в двадцать три года. Вы удивитесь, но, когда Рейн предложил мне поехать к Ахматовой, я был поражен, что она жива.

— *А когда вы начали писать стихи?*

— Лет в восемнадцать—девятнадцать.

Я помолчал и неожиданно для себя спросил:

— *Вы ощущаете ностальгию?*

— Ностальгию? Как можно сказать об этом? Что это? Отказ от требований реальности? Я всегда старался вести себя ответственно, не предаваться сентиментальностям... Не знаю, переболел я или нет ностальгией. Знаю только, что иногда возникало ощущение необходимости быть в определенном месте... что невозможно и что меня огорчало... Я не уверен, что то, что меня посещает, — это ностальгия.

— *Вы уверены в своем искусстве, в своей поэзии? Вы уверены, что вы правы?*

— Уверен.

— *Вы в чем-то разочарованы?*

— Разочарования не произошло.

Я спросил своего собеседника, может ли искусство спасти человека, не зная, что на этот вопрос он уже ответил в нобелевской лекции: «Дело не столько в том, что добродетель не является гарантией создания шедевра, сколько в том, что зло, особенно политическое, всегда плохой стилист. Чем богаче эстетический вкус индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее — хотя, возможно, и не счастливее.

Именно в этом, скорее прикладном, чем платоническом, смысле следует понимать значение замечания Достоевского, что «красота спасет мир»; или высказывание Мэтью Арнольда, что «нас спасет поэзия». Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно».

Разговор окончен. Мы попрощались. Я положил трубку.

Мне показалось, что я разговаривал с простым человеком, а не со всемирно известным поэтом, лауреатом Нобелевской премии. Почему? В голосе Бродского, в тембре долетающих до меня словесных конструкций, в некой литургически-распевной монотонности, в еле ощущаемом дрожании голоса я уловил обыкновенное человеческое волнение. Я разговаривал с человеком, который как бы надолго уехал из родного дома. Не знаю, не буду врать, человеком легкой или нелегкой судьбы. Счастливым или несчастливым? Но мне хотелось, чтобы он говорил больше и дольше. Подробно, детально. Обо всем: о жизни, о поэзии, об Америке, о России.

Я положил трубку и в эту секунду понял, что не спросил его, быть может, о чем-то самом важном, о самом главном. Это ощущение не покидало меня до тех пор, пока я, возвратившись в Москву, не посмотрел видеопленку с записью интервью Джона Глэда с Иосифом Бродским, подаренную мне американскими друзьями. Прослушав его, я получил ответы на те вопросы, которые не решился задать по телефону.

«— Когда вы только приехали на Запад, вы сказали, — я цитирую по памяти, — что не собираетесь мазать дегтем ворота Родины.

— Да, более или менее...

— Очевидно, вы тогда еще рассчитывали вернуться?

— Нет... Нет...

— А теперь утеряна надежда или...

— У меня не было никогда надежды, что вернусь. Хотелось бы, но надежды не было, нет. Во всяком случае, я сказал это отнюдь не в надежде обеспечить себе возврат когда бы то ни было под отчий кров. Нет, мне просто неприятно этим заниматься. Я не думаю, что этим следует заниматься.

— А желание вернуться?

— О, желание вернуться, конечно, существует! Куда оно денется. С годами оно не столько ослабевает, сколько укрепляется».

ОСТАТЬСЯ САМИМ СОБОЙ...

Арина Гинзбург

Газета «Русская мысль», 4 ноября 1988 года

26 октября в парижском Институте славяноведения состоялся творческий вечер Иосифа Бродского. Поэт приехал в Париж для участия в международном коллоквиуме «Словесность и философия», где вместе с ним выступали Чеслав Милош, Лешек Колаковский и другие.

Поначалу не предполагалось, что поэт будет читать в Париже свои стихи. И вдруг стало известно, что Н.А.Струве организует в Институте славяноведения вечер И.Бродского. Времени у устроителей было в обрез, и никакие объявления уже нельзя было успеть сделать.

И тем не менее вечером 26 октября зал парижского Института славяноведения был переполнен. Люди стояли в проходе, сидели на ступенях, а некоторым даже не удалось войти внутрь.

Большую часть вечера Иосиф Бродский читал свои стихи. Затем — несколько переводов из Константина Кавафиса, сделанных под его редакцией Геннадием Шмаковым (недавно скончавшимся в Нью-Йорке другом И.Бродского — литературоведом, искусствоведом и переводчиком).

А весь остаток вечера поэт посвятил ответам на вопросы.

«Пять или десять минут», — сказал он. Но это затянулось почти на час...

Сегодня мы предлагаем нашим читателям сокращенную запись этой части творческого вечера Иосифа Бродского в Париже.

— *Готовится ли к изданию в Советском Союзе ваша книга стихов?*

— Про это я ничего не знаю. Есть только какой-то шепот и слухи, но ничего конкретного — ни конкретных писем, ни предложений не поступало...

— *А поехали бы вы туда, если бы вас сейчас пригласили?*

— Я не знаю... Мне трудно представить себя в качестве туриста или гастролера в стране, где я родился, вырос, прожил тридцать два года...

Я думаю, что осуществить это просто, осознать это, вероятно, немыслимо. Это, видимо, будет дополнительным увеличением абсурда, которым мое существование, как мне представляется, изобилует уже и так. И мне по своей воле увеличивать количество этого абсурда, в общем, неохота. Разумеется, существуют всевозможные сантименты, но...

И если, скажем, еще имеет смысл вернуться на место преступления (потому что там, может быть, деньги закопаны), то на место любви возвращаться двусмысленно и бессмысленно.

Человек на протяжении своего существования, я думаю, превращается во все более и более автономное тело, и возвращаться из этого психологического космоса во внятную эмоциональную реальность — уже бессмысленно.

Конечно, можно ходить, улыбаться и принимать поздравления, но мне подобная перспектива глубоко противна.

Если бы я мог оказаться там внезапно, в качестве частного лица, увидеть двух или трех человек, которых я бы хотел повидать, тогда — да, может быть...

Я — нормальный человек (по крайней мере, я так думаю о себе), я никогда не позволял и не позволю ажиотажа вокруг моей жизни, по крайней мере физического ажиотажа. Настолько, насколько я в состоянии, я всегда буду этому сопротивляться.

Я сомневаюсь, что когда-нибудь вернусь в отечество. Сильно сомневаюсь...

— *Вам снится Ленинград?*

— Нет, не снится или — скорее — не часто... По крайней мере, не настолько часто, чтобы...

Чем больше человек перемещается, чем больше он передвигается, тем более сложным становится его ощущение ностальгии, по крайней мере, тем более усложняется его подсознание. Так что, когда вам что-то снится, вы уже не знаете, что это такое. Вы видите колоннаду во сне, но не знаете, это Биржа или Венский оперный театр...

— *Вам хорошо?*

— Так же, как было всегда. И хорошо, и не хорошо, просто нормально. Процент хорошего и дурного в жизни сохраняется — без особенных пиков или падений. Всегда существует этот процент. Это, собственно, и есть, видимо, другое название существования. Эти колебания, эта амплитуда, она у меня особенно не разгоняется слишком в одну или другую сторону — ни в сторону полного ужаса, ни в сторону счастья...

— *Кем вы себя чувствуете — гражданином мира, русским или американцем?*

— Я чувствую себя русским поэтом, англоязычным эссеистом и гражданином Соединенных Штатов Америки. Я думаю, что лучшего определения я для себя придумать не в состоянии.

— *Пишете ли вы прозу по-русски?*

— Нет.

— *А почему?*

— Я пишу исключительно статьи. Как правило, по заказу, когда надо написать рецензию или предисловие. Обыкновенно эти статьи заказываются мне американскими, а не русскими издателями. В некоторых случаях, когда это заказывали русские издатели, я писал по-русски, например, предисловие к четырехтомнику стихов Марины Ивановны Цветаевой и к двухтомнику ее прозы.

Однажды я написал довольно длинную статью-эссе, это были как бы путевые заметки — «Путешествие в Стамбул».

Но вообще внутреннего импульса писать прозу по-русски у меня никогда не было.

Чехов говорил о себе, что он писал в своей жизни все, кроме стихов и доносов. Я могу сказать, что я писал в своей жизни все, кроме доносов и прозы.

— *Пишете ли вы стихи по-английски?*

— Да, время от времени, но совершенно не потому, что у меня существует амбиция стать англоязычным поэтом. У них этого добра и так хватает. Поэты эти довольно замечательные, и мне не особенно охота с кем бы то ни было из них тягаться. Не из чувства неуверенности, а ровно наоборот — из уверенности. И потому-то я и пишу эти стихи — время от времени, из уверенности...

Когда вы живете в иной языковой среде, время от времени возникает такой соблазн.

Есть два способа бороться с искушением. Один — противостоять ему, но противостояние искушению (это я по опыту знаю) часто кончается неврозом или разновидностью невроза. А другой вариант по отношению к искушению, довольно простой, — уступать ему время от времени.

И вот, время от времени уступая этому соблазну, я и пишу стихи по-английски. Но, повторяю, у меня нет при этом никаких амбиций, абсолютно никаких...

— *Каковы ваши религиозные убеждения?*

— Религиозные убеждения каждого человека — это его сугубо личное дело.

— *Именно поэтому я об этом и спросила...*

— Именно поэтому я ничего рассказывать не стану.

— *Как у вас получаются стихи?*

— Я не знаю, как они получаются. Они получаются по самым разнообразным соображениям и при самых разнообразных обстоятельствах.

— *Мучает это вас или нет?*

— Когда они не получаются — мучает, когда получаются — не очень. Вообще, когда этим занимаешься почти уже тридцать лет (да, если я не ошибаюсь), то перестаешь следить за этим процессом, за его истоками.

Но в принципе всегда поначалу возникает некий такой гул, что ли, ритмический... Но у него, у этого шума, существует определенная, как бы психологическая характеристика, то есть у него есть психологический оттенок, оттенок отношения к вещам. И когда вы пишете стихи, вы стараетесь на бумаге — семантически, в смысловом отношении — к этому шуму или к этой ноте приблизиться. И вы приближаетесь к этому всеми доступными средствами стихосложения, ритмически (это для начала), потом характером рифмы, которую вы используете, потом мыслью или ощущением, которое вы выражаете. Вот и все.

Это такой довольно громоздкий (если его раскладывать на детали) процесс, но, когда ты этим занимаешься, это нечто чрезвычайно естественное.

Это процесс одновременно чрезвычайно иррациональный. Вы что-то выбираете, что-то отвергаете — это рациональный выбор. Или вы идете на поводу у интонации — это уже скорее иррациональный элемент. Ну и так далее, и так далее. Нормальный процесс.

— *Кто из поэтов вам особенно близок и дорог на родине?*

— Есть такой замечательный поэт, живущий в Ленинграде, — Владимир Уфлянд. Никто его почему-то не знает, и никто его не печатает, а это совершенно замечательный поэт.

Кроме того, мне чрезвычайно дорого творчество моего давнего друга — поэта Евгения Рейна.

Да, и Александр Кушнер, да.

Это те люди, с чьим мнением я в той или иной степени считаюсь, чье суждение я хотел бы время от времени услышать. Но это происходит в высшей степени редко, а на протяжении лет четырнадцати или пятнадцати этого вообще не происходило. Я мог только гадать об их отношении к тому, чем я занимаюсь. Я и гадал. И не угадывал, наверное.

Но наступает какой-то момент, когда в общем уже не важно, кто и что о тебе думает, когда твоя деятельность становится просто твоим существованием. И это ты, и если даже ты не прав, это все равно ты, это твоя жизнь, ни на чью не похожая.

Ты проживаешь свою жизнь, ты пишешь то, что ты знаешь, или то, чего ты не знаешь. Но это ты, это твое знание и твое незнание.

Ты оказываешься в колоссальной изоляции, и изоляция эта, и автономия (со всеми присущими изоляции и автономии неприятными аспектами) — это в конечном счете и есть судьба и иной быть не может.

Я завидую тем троим, которых я перечислил, потому что они живут дома — им стены помогают, им язык помогает, им помогает просто естественность их существования.

Но не меньшая доблесть заключается и в способности остаться самим собой в ситуации, в общем по определению и даже по своей реальности зачастую неестественной.

Когда я уехал из России в 1972 году, я получил письмо (уже в Штатах) от Чеслава Милоша. Есть такой замечательный польский поэт, которого я переводил в ту пору. И вот он мне в этом письме рассказал нечто насчет того, как его переводить, насчет всяких реалий в стихах.

А потом написал: «Я понимаю, Бродский, что Вы сильно нервничаете, что Вас сейчас чрезвычайно волнует, будете ли Вы в состоянии продолжать заниматься своим творчеством вне стен отечества. Если Вы окажетесь не в состоянии, не ужасайтесь, потому что это произошло с очень

многими. Есть люди, — писал он, — которые в состоянии заниматься творчеством только в естественной среде, то есть в среде, с которой они знакомы, в которой они выросли. И если это с Вами случится, что же, вот это и будет Ваша красная цена».

Это было весьма и весьма своевременно посланное письмо. И полученное тоже.

— *Пьер Эмманюэль говорил о своем творчестве, что, когда он пишет, он испытывает самоистощение. Перед тем,* что *он чувствует,* что *он должен передать. Он сам как-то исчезал перед этим. Как вы относитесь к такому подходу к поэзии?*

— Вы знаете, я думаю, что Эмманюэль либо преувеличивал, либо он был существом более эмоционально чутким, нежели я. Хотя два или три раза нечто подобное я испытал (или так мне кажется, что я испытал), но я это приписал в тех случаях просто некоторой экстраординарности мыслей, которые мне приходили в голову в процессе сочинения.

Но в общем я за собой этого не знаю. Достаточно трезвое, нормальное, здоровое отношение к вещам. Абсолютно животное.

— *Вы пишете карандашом или на машинке?*

— Это не играет никакой роли. Но чаще всего я пишу вечной ручкой, чернилами, а потом это перевожу на машинку. И так лучше, потому что, когда вы печатаете на машинке сразу, у напечатанных букв, у шрифта есть некоторое гипнотическое свойство. Вам кажется, что уже получилось то, что часто не получалось.

— *Скоро выйдет новый сборник? Опять в «Ардисе»?*

— Новый сборник будет, я надеюсь, довольно скоро. Да, в «Ардисе».

— *За эти годы появилось ли у вас ощущение изменения чувства языка?*

— А я понятия не имею.

Нет, что-то все-таки произошло.

Когда вы живете в естественной среде (или в среде, которая вам представляется естественной), когда вы пишете — я полагаю, вы действуете до известной степени с сильной долей автоматизма. Это естественное движение, какая-то даже биологическая функция. А когда вы оказы-

ваетесь в среде, которая представляется вам неестественной, вы начинаете подвергать написанное вами куда более суровому или жесткому рациональному контролю. Вы спрашиваете себя, имеет это смысл или не имеет. В России я написал бы стихотворение и не задался этим вопросом. А здесь я его себе довольно часто повторяю.

Но, с другой стороны, чем больше вы сочиняете, находясь в неестественной среде, тем более вы превращаете ее в естественную.

— *А есть ли у русской поэзии будущее?*

— Ну, естественно, есть. Это будущее есть не столько у русской поэзии, сколько у языка. Это такой язык, что, что бы ни творилось в стране, поэзия всегда из своих недр выдаст что-нибудь замечательное. Это язык порождает поэтов, а не поэты порождают язык.

И когда вы хвалите того или иного поэта, вы более или менее не там расставляете акценты. На самом деле не язык является орудием поэта или писателя, а ровно наоборот — поэт есть орудие языка.

И, имея такой язык, как русский, мы должны понимать: поэзия неизбежна. И пока существует этот язык, будет происходить нечто замечательное.

Время от времени, пока этот язык не начнет умирать своей естественной или противоестественной смертью. Ведь языки более или менее конечны, как и все на земле.

Но язык старше нас, и он нас всех переживет.

И вот, поскольку эта перспектива существует, существует и замечательная перспектива у русской поэзии.

— *Можно вас спросить, может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что библейская тема в ваших новых стихах постепенно сходит на нет, во всяком случае Ветхий Завет. Если это так, то почему?*

— Вы знаете, я в этом не уверен, она никогда не была доминирующей и раньше.

— *Она была сильнее...*

— Может быть, она была сильнее, но я, право же, не знаю. Я совершенно не в состоянии за собой в этом отношении уследить. Это виднее, наверное, со стороны. Мне самому так не представляется, между прочим.

Может быть, если это происходит, то потому, что, в общем, человек до всего доживает, как до седых волос и

до морщин. Так же доживаешь и до некоторых ощущений, особенно до ощущений метафизического порядка.

И начинаешь ощущать, что разнообразные формы религиозных доктрин (даже чрезвычайно тебе близкие) оказываются неудовлетворительными. Они не отражают твоего внутреннего метафизического ощущения.

Это особенно часто происходит с поэтами. Я не знаю, происходит ли это со мной, но, видимо, и со мной тоже.

Вы, например, задаетесь целью написать стихотворение, ну, допустим, о распятии. (Вот вам пример — Борис Леонидович Пастернак со своим циклом из «Доктора Живаго».) И вы пишете стихотворение. И в общем, у вас, когда вы пишете стихотворение, существует некоторое ощущение, каким оно должно быть, сколько должно быть строф, ощущение полноты звука.

И вот, представьте себе, вы написали три или четыре строфы, и там вы уже покончили с описанием воскрешения, а стихотворение диктует вам необходимость что-то добавить.

И тогда вы совершаете следующий (в некотором роде метафизический) шаг, который вас выводит за пределы церковной доктрины.

И очень часто это может обернуться ересью или показаться в глазах стандартных теологий мыслью еретической.

Но ведь это стих диктует тот оборот, которого нет в Евангелии. А он говорит:

> Я в гроб сойду
> и в третий день восстану,
> И, как сплавляют по реке плоты,
> Ко Мне на суд,
> как баржи каравана,
> Столетья поплывут из темноты.

Это уже его собственный шаг, Пастернака.

Или в стихах о Магдалине:

> Брошусь на землю у ног распятья,
> Обомру и закушу уста.
> Слишком многим руки для объятья
> Ты раскинешь по концам креста.

Это добавляет поэт. Вот этого «слишком многим руки для объятья...» в Евангелии точно нет.

— *А что главнее — вымысел или действительность?*

— Вымысел, конечно.

— *Чувствуете ли вы, что здесь, на Западе, в какой-то степени меняется ваш язык или ваш характер?*

— Нет, я ничего особенного не чувствую. Ведь для меня стихи по-английски — это скорее развлечение или кроссворд, хотя и тогда, когда я этим занимаюсь, я стараюсь выдать какой-то внутренний максимум.

— *Насчет языка. Вы сказали, что все равно язык переживет нас. Да, можно надеяться. А не думаете ли вы, что он переживает нас только при условии, если в нашем поколении, вот среди таких, как вы, возьмут его и что-то из него сделают, чтобы передать следующим поколениям. Если язык существует в какой-то абстрактности, то он постепенно умирает, и никакие новые поэты не появляются. Другими словами, я имею в виду, что не только язык создает поэта, но и поэт создает язык...*

— Безусловно, это до известной степени так. Но тем не менее гарантией языка, гарантией его выживания является простой статистический факт, что на этом языке на сегодняшний день говорит триста миллионов человек, как минимум. И уж всяко среди них найдется талантливый человек.

Разумеется, поэт — орудие языка, и язык порождает этого поэта. Я не хочу сказать, что у меня какие-то особенные родители, но родители в некотором роде — это действительно язык, и он создает поэта для того, чтобы поэт о чем-то таком позаботился, чтобы он восстановил некоторый баланс в языковых нарушениях, чтобы он убрал из языка демагогию, например, чтобы он убрал ложные логические ходы и т. д. Или, по крайней мере, показал, что они ложны. Вот это и есть долг поэта по отношению не столько даже к обществу, сколько к языку.

Но это его долг, потому что он является продуктом этой субстанции.

— *Кроме поэзии, что вас еще интересует в жизни? Или жизнь состоит только в написании стихов?*

— Меня интересуют разнообразные вещи: наука, история, отчасти политика. (Хотя она существует исключительно как предмет для зубоскальства.) Что еще? В общем, я думаю. описал все.

— Что означает для вас присуждение Нобелевской премии? Почувствовали ли вы себя хоть немножко другим человеком?

— Нет.

— Ничего не изменилось?

— Нет, ничего. Разумеется, это приятно, это льстит самолюбию. Но у меня с самолюбием всегда было, как мне представляется, все в порядке. Особенная лесть мне никогда не требовалась.

— Самолюбия не убавилось и не прибавилось?

— Я думаю, что не прибавилось.

А закончилось все вопросом парижского корреспондента газеты «Известия» Юрия Коваленко. Он попросил Бродского в двух словах охарактеризовать, какую эволюцию проделало его творчество за последние годы.

Иосиф Бродский помолчал. Затем, улыбаясь, ответил:

— В двух словах? Эволюция незначительна.

НИОТКУДА С ЛЮБОВЬЮ

Любовь Аркус
Журнал «Сеанс», №1, 1988 год

...и если посмотреть на наших девушек или на молодых людей, на то, как одеты они, и дело даже не в тряпье, это ведь преступление системы — и не политическое преступление, а преступление антропологическое, преступление против вида. И это производит очень сильное впечатление. Ну, не важно, не стоит об этом.

— *Ну почему? О чем же еще говорить, если не об этом?*

— Об этом не стоит, и знаете, почему? Тут мой приятель приехал, я его встретил в аэропорту, и он мне сразу стал рассказывать о последних несправедливостях, которым его подвергли в Союзе писателей. Излагал в аэропорту, во всех подробностях. Я ему говорю: слушай, это тянет в лучшем случае на мемуарные записки, уж на рассказ это не тянет. Он говорит: почему? Да очень просто, — говорю я, — рассказывая, ты как бы удлиняешь реальность того, что с тобой произошло, а этого не следует делать. Уж коли это происходит и этого не избежать, о'кей, это можно пережить, но вместе с тем ни в коем случае нельзя этого удерживать в словаре, в разговоре. То есть нельзя этому сообщать дополнительное измерение. Он говорит: я так не могу. Я не могу не обращать внимания на людей, даже если они дурные. Я говорю: о-о-о, это отечественная выучка, которую мы все прошли. Он говорит: а что ты предлагаешь? Я говорю: а есть другой вариант. Проноситься сквозь это, не обращая внимания, то есть тотчас об этом забывая. Он говорит: я так не могу, я не могу не обращать внимания.

— *Вы плохо помните, может быть. А он, правда, не может.*

— Я знаю, что он не может. Я говорю ему: я знаю, что ты не можешь, но, может быть, не обращая внимания, не рассказывая об этом и ведя себя таким образом, что потом

об этом рассказывать не будешь, ты больше пользы принесешь себе — и им тоже. Потому что, когда человек знает, что он негодяй, и знает, что измывается над тобой, и знает, что это произведет на тебя впечатление, что это надолго в тебе останется и другому будет передано, это как бы укрепляет его в его положении. В то время как, если ты смотришь на него вынужденным образом и он знает, что ты забудешь о нем через пять минут, это может его каким-то образом подвигнуть в другую сторону. Во всяком случае, тут у него есть шанс к перемене, а в первом случае — нет. Он говорит: ты этому в Америке научился. Я говорю: я не в Америке этому научился, так было всегда. В Америке я поэтому оказался в известной степени.

Но, с другой стороны, я понял, что в этом есть доля истины. Потому что это действительно в известной степени местный взгляд на вещи, то есть американский взгляд на вещи.

— *Но это абсолютно не российская черта.*

— Да, совершенно верно, но все-таки скорее это человеческая черта, возможно, делить на российское и нероссийское здесь не следует, а может быть, и следует. Но соотечественникам не мешало бы этому научиться. Это чрезвычайно важное знание.

— *Не соотноситься с обстоятельствами, с окружающей действительностью?*

— Ага... Не уделять им того внимания, на которое они рассчитывают.

— *В наших текстах слово «privacy» обычно дается без перевода, потому что эквивалент найти невозможно. Будничное понятие «частная жизнь» у нас переходит в категорию этики и едва ли не героики.*

— И все же я там, а не в Америке этому научился. Я думаю, в чем была моя беда там, почему все так для меня оборачивалось и так все обернулось с моей милостью — это я оглядываюсь назад. Потому, вероятно, что я действительно не обращал внимания на то, что происходило со следствием, на то, что следователь говорил, и т. д. и т. д., и это их, конечно, колоссально выводило из себя. Я не думаю, что это было рациональное определение выбора. Я также не думаю, чтобы это было делом исключительно темперамента.

Это когда книжки читаешь и, начитавшись, уже совершенно не в состоянии воспринимать эту реальность навязанную и воспринимаешь как реальность низшего порядка. Тогда, что ли, книжек не читать? А если уж так случилось, что уже прочел? Ха-ха.

И только так их можно перевоспитывать. Если вообще задаваться такой целью. Я вот вел себя таким образом, совершенно не исходя из соображений перевоспитания. Просто было не до этого, ха-ха. Задавайте ваши сложные вопросы.

— *У меня нет сложных вопросов.*

— Кота, что ли, разбудить? Замечательная история в связи с разбуженным котом.

В шестидесятых годах в Югославии к моему другу приехала какая-то дама, то ли лейбористка, то ли консерватор, в общем из парламента. Он колоссально воодушевился. Дело происходило зимой. Он не знал, как ей продемонстрировать свои сантименты. У него был свой собственный зоопарк на том острове, где он жил, и вот, чтобы продемонстрировать ей свою страсть, он сказал: хотите, я для вас разбужу медведя? Дело было зимой. И медведя разбудили. Ха-ха. Хотите, я разбужу для вас кота?

Что же вы молчите? Я слышу. Я все прекрасно понимаю, но я слышу в этом следующее. Мы говорим с вами, и я слышу страхи, опасения, надежды, неуверенность человека, выросшего так же, как и я, в тоталитарном государстве. Это страна, которая в общем... Почему я говорил об антропологическом преступлении... Что происходит в этой системе... То есть когда вы рождаетесь в ней, когда вы в ней живете и даже сейчас, когда какие-то там свободы... это все равно сознание загипнотизированности существующей реальностью. Она у вас на глазах начинает меняться, и тем более вас гипнотизируют эти перемены. Ибо это единственная существующая для вас реальность. И то, что происходит, правильное или неправильное, вы отгадываете... Почему я говорю про загипнотизированность? Потому что это порабощает ваше сознание... то есть любую оценку, которую вы по отношению к этому можете выработать, вы даете изнутри этой системы. Это все равно оценка внутри авторитарной системы. То есть чудовищность этого положения в том, что... хотя, может быть, на сегодняшний день

это чуть-чуть иначе, для вас, лично Любы, но в принципе, что бы ты там ни делал, как бы ни крутился, какие бы тебя озарения ни посещали или, наоборот, в какие бы ты бездны ни опускался, это все равно озарения и бездны внутри определенной ограниченной системы. То есть ты не можешь взглянуть на это как бы извне, да? То есть таким отстраненным и диковатым глазом. То есть что это происходит, и, может быть, всего этого в известной степени и нет? Да? Да? И степени отсутствия этого «нет», они разные. Они могут быть разными. Это может быть тот самый диковатый взгляд изнутри. А может быть и то, о чем я говорю. Когда этого не «как бы», а действительно нет. Для меня этого нет. На сегодняшний день, потому что я живу вовне. Но то, что я существую вовне эти шестнадцать лет, это не следует понимать так, то есть это не является... то есть помимо того, что это.чисто физическая роскошь, но помимо физической роскоши это продолжение следует от того диковатого взгляда на все это, который некоторым в моем поколении был присущ.

И что меня колоссально огорчает... вот вы говорите: «Память», не дай Бог произойдет то, произойдет это, и я понимаю, что в этом мы живем и от этого невозможно отделаться, но вся хитрость в том, чтобы от этого отделаться. Я даже думал совсем недавно о том, что даже самое святое существо, даже представим себе какого-нибудь современного Зосиму, даже если его посещают откровения, приходит какое-то прозрение. Что в результате этого прозрения происходит? Он начинает думать о мире, о высшем существе... И высшее это существо, и этот мир, и альтернативную эту иерархию, альтернативную систему ценностей он все равно будет перестраивать по той иерархической сетке, в которой он воспитан и в которой он существует. То есть, если он будет говорить о Боге, он будет говорить о нем как о верховном существе, как о существе, которое выше начальника. То есть о том, что находится сверху. Он не подумает о том, что это сбоку где-то может находиться. Это ему в голову не придет. И в этом катастрофа. Потому что эта система, она конструирует человека по своему подобию. Или человек конструирует себя по ее подобию. Я уж не знаю, где тут яйцо, где тут курица.

— Это понять невозможно, когда имеешь дело с системой по-своему гениальной, — она ведь идеально самовоспроизводится, даже в тех, кто находится в сознательной к ней оппозиции. Отечество тем временем, как всегда, нуждается в пророках. И как всегда — иных уж нет, а те далече.

— Да, да... самовоспроизводство. Но вот почему всегда они наседали на всякие потусторонние системы восприятия — буддизм, скажем, индологию?.. Хотя они ничего этого не знали, но они чувствовали в этих системах, в этих версиях миропонимания иную иерархию, иную, аиерархическую структуру. Вот почему это преследовалось и приравнивалось к оппозиции.

Вот ведь в чем печаль. Не в том, что человеку не дают из этой сетки выскочить. А в том, что, выскочив, он немедленно начинает строить такую же сетку. Вообще все зло у нас происходит от одной простой вещи: когда один человек начинает думать, что он лучше другого. «Я лучше, чем он» — это корень зла. Когда человек ставит себя выше себе подобного.

— Но это же космополитический сюжет и абсолютно не зависящий ни от каких социальных реалий.

— Совершенно верно. Но его можно формализовать, а можно не формализовывать.

— И не только ведь к человечеству эта проблема относится. Есть же замечательная история Дарелла про то, как он выпустил зверей из зоопарка, а они все вернулись.

— Ну да, совершенно. Знаете, единственное, на что я надеялся, — что в моих писаниях хотя бы этого нет. Вот это в себе надо закреплять.

— У вас свои страхи...

— Страхи? А какие у меня страхи?.. А где вы живете в Ленинграде?

— На Васильевском острове.

— Где именно?

— На девятнадцатой линии.

— А где на девятнадцатой?

— Угол девятнадцатой и набережной Шмидта.

— Окна куда выходят?

— На девятнадцатую линию. Из окна красный трехэтажный дом и дерево.

Вы задали этот вопрос — про окна. А я как-то думала: смех, конечно, но мне страшно подумать о том, что из коммуналки надо выезжать и отказываться от этого красного дома и дерева из окна.

— Отказаться можно от всего. От всего можно отказаться.

— *Нет. Вы, наверное, очень свободный человек. Мне нечем гордиться. Если понимать привязанности как рабство, я вынуждена согласиться с тем, что моя сущность — рабская. Впрочем, если и страх понимать как рабство — тоже.*

— Знаете, помимо того, что мы говорили, помимо политической системы... Я думал о том, что с русским народом произошла некая диковинная история. Наверняка мои суждения на эту тему — любительщина... И все же. Помните, как нас учили в школе... С формированием психологии, сознания... Как учили? Что все это так развивалось — сначала были кочевники, потом оседлые... Что эволюционировал вид (человек) от кочевого образа жизни к оседлому. Я думаю, что эта версия истории, что она ведь сочинена людьми оседлыми и уже таким образом окрашена в определенные тона... А я думаю, что все могло быть наоборот. Были оседлые, а потом появляются кочевники, и уже приходится сматываться.

Ну вот, скажем, у вас есть красный дом и дерево, вы живете, а потом появляется кто-то другой, кому тоже тут понравилось. И он помоложе вас, поздоровее, и разоряет ваше жилье, и присваивает себе ваше место. И вам приходится уходить. Так. Я думаю, что русские перешли к оседлому образу жизни сравнительно недавно, может быть, тысячелетие. И потому очень за свою оседлость держатся. Оседлый человек почему кочевника боится? Не потому, что кочевник может разрушить его жилье. А потому, что кочевник как бы компрометирует идею горизонта, существующую для оседлого человека. Да? И это, может быть, даже не столько русская черта, сколько континентальная, то есть европейская. То есть историческая в некотором роде. Потому что все, что существует на континенте, то есть до Урала по крайней мере, строго разграничено... Сеточка та же самая. То есть скачи не скачи — прискачешь к следующей границе. А чем, скажем, для меня было замечательно — до известной степени неким умозрительным образом — перемещение сюда? Тем, что здесь за каждым кустом не

кустом стоит океан, и этот гигантский океанский вздох: «Ну, и что?» Океан, который компрометирует все это разделение на квадратики и клеточки.

Почему я говорю, что можно от всего отказаться? Потому, что в некотором смысле океана и пустоты в этом мире больше, чем пространства, заполненного деталями, и так далее.

— *А у вас вид океана вызывает восторг или ужас?*

— И то и другое. И то и другое. Да. Это все-таки лучше, чем все остальное. Я говорю не как оседлый человек, а как кочевник. Так случилось, что в тридцать два года выпала мне монгольская участь. И отказываться от этого... и возвращаться к тому... То есть я слушаю... но слушаю как бы из седла. О том, на что оседлые себя обрекли и как они страдают, да? Наверное, это и раньше было.

Кончится это, конечно, плохо все. Кончится это в большой гостинице какой-нибудь. К большому неудовольствию обслуживающего персонала. Ха-ха... Но это уже такие... дополнительные заботы.

Просто когда все это произошло... В 1972 году, десятого мая... Или, вернее, когда я оказался четвертого июня в Вене и меня приехал встретить из Штатов мой приятель. Он спросил меня: ты куда собираешься? Я говорю: понятия не имею. Это происходило в аэропорту. Он говорит: как ты относишься к тому, чтобы поехать в штат Мичиган, мы тебе предлагаем. Я говорю: замечательно, согласен.

Я просто понял, что... Конечно, можно было еще попытаться... Остаться в Европе, в Англии, во Франции или, лучше всего, в Италии. Где все-таки существовало какое-то ощущение продолжения... Но я понял, что продолжения быть не может, что если уж терять, то до конца. Все потерять и от всего отказаться. Может быть, с таким окончательным концом и приходит ощущение бесконечности.

— *Я понимаю, у вас как бы и выбора не было, но такой ценой — пусть даже за бесценное, но... умозрительное... или умозрительное — для меня? И для меня океан был самым большим здесь потрясением, хотя раньше казалось, что океан — то же, что море: вода, небо и линия горизонта... Но от этого чувственного потрясения, пусть самого неожиданного и сильного, все равно уходишь в близкое и понятное, в тепло привычек реальной жизни. Когда вы говорите «ощущение беско-*

нечности», мне скорее жутко, чем... понятно. И жуть-то от нежелания почувствовать то, что вы говорите. То есть я хочу понять, но боюсь почувствовать.

— Видите ли, без истории человек еще может существовать, но без географии... Это я вам к тому говорю, что не надо позволять себя загипнотизировать... тем, что происходит у вас под носом... что говорит начальник с трибуны или какой-нибудь подонок из Румянцевского садика.

Это все происходит в этой точке пространства. В другой — этого уже не происходит.

Многие этого не понимают. Я помню, когда-то, при чтении Гегеля, я подумал: какая прекрасная, стройная система, вот он сидит, рассуждает, а там, через Па-де-Кале, Ла-Манш, там совершенно другие дела происходят, и никто не знает, что Гегель это придумал, и пройдет еще сто—двести лет, пока его переведут и это начнет морочить им голову...

— *А вы к нам в гости приедете?*

— Я не знаю, я не в состоянии поехать в гости. Туристом. Ха-ха.

— *Почему туристом?*

— Ну, а кем? Гость-турист. Это раз. И... я, Люба, не маятник. Раскачиваться туда-обратно. Наверное, я этого не сделаю. Просто человек двигается только в одну сторону, Люба. И только. И только — от. От места, от той мысли, которая приходит ему в голову, от самого себя. Нельзя дважды войти в одну и ту же реку. И на тот же асфальт дважды не ступишь. Он с каждой новой волной автомобилей другой. Это моя старая шутка, что на место преступления преступнику еще имеет смысл вернуться, но на место любви возвращаться бессмысленно. Там ничего не зарыто, кроме собаки. Но дело даже не только в этом. Хотя и в этом, и в другом, и в третьем. Но дело в том, что либо просто с моим личным движением физическим, либо просто с движением времени становишься все более и более автономным телом, становишься капсулой, запущенной неизвестно куда. И до определенного времени еще действуют силы тяготения, но когда-то выходишь за некий предел, возникает иная система тяготения — вовне. И там, как на Байконуре, никого нет. Вы понимаете?

— Простите, вы же не могли рассчитывать на равноправного собеседника, и я честно во всем призналась, объяснившись по поводу рабства, океана, красного дома с деревом под окном. В той, обычной системе тяготения, которую вы, возможно, хотя бы помните, — относительные ценности, но сила тяготения не уменьшается от осознания их относительности.

— Но по-другому еще... У Мандельштама, в одной прекрасной статье, описывается история с первым русским посольством, по-моему, еще при царе Алексее Михайловиче. О том, как они уехали и не вернулись. Мандельштам пишет: нет возврата из бытия в небытие.

— Вот вы вспомнили Мандельштама, и я думаю... Неужели то приобретение, состояние, которое вы описываете, я называю «свободой», а вы морщитесь и поправляете — «ощущение бесконечности», вот это «оно», что для вас так же конкретно, как любовь или отчаяние, а для меня так же завораживающе-абстрактно, как, скажем, понятие «Вселенная»... Но, одним словом, вот это существование вне сетки и иерархии, и даже отрицания иерархии, и вот это ваше «вне», а даже и не «анти»... неужели оно так конкретно связано с географическим месторасположением? Не кому-нибудь, Мандельштаму, у которого пространство было не только разграфлено на клеточки, но и разгорожено красными флажками и количество физически доступных клеточек сведено к трагическому минимуму нескольких убежищ в обеих запретных столицах... как возможно было там отрешиться и воспарить, и не спасли, не вознесли никакие движения от. *По воспоминаниям Надежды Яковлевны, часами, днями, неделями — как чиновник посмотрел, и что он сказал, и что бы это значило... И вечер в Союзе писателей, и сборник, это было важно, насущно, это было крайне важно каждый день, и съедало душу, и отнимало неумолимо у поэтического вдохновения.*

— Вы никогда не сидели в тюрьме и, даст Бог, никогда не доведется, но человек, находящийся в тюрьме, и особенно под следствием, становится чрезвычайно суеверным. Он пытается истолковать все — самые незначительные детали становятся знаками, приметами. Выражение лица коридорного, как коридорный его толкнул, что принесли пожрать и так далее, и так далее. Сны — чрезвычайно важно. И очень часто все совпадает. Почему это происходит? На-

верное, если бы вы были не в тюрьме, вы бы с меньшим вниманием к снам своим относились и вообще к тому, что попадает в поле вашего зрения. Тот факт, что они об этом говорили, что им это было важно, говорит только об одном — в каком месте они находились. И единственное, чем можно внести в это какую-то смягчающую христианскую нотку, — что время все равно так или иначе проходит — независимо от того, о чем говорить: о Гегеле, о попугаях или о том, какое выражение лица у следователя. Оно все равно проходит. Все зависит от того, как ты его сам себе... ну, что ли, организуешь. Если у тебя есть выбор. Если же нет выбора... Но тогда не надо забывать, где ты находишься. И уже хотя бы от этого тобою овладевает колоссальное презрение к реальности. Вот я думаю все-таки, что Марина Цветаева, она в эти анализы не вдавалась. У нее была такая замечательная строчка: «На твой безумный мир ответ один — отказ».

...Вот, смотрите, кот. Коту совершенно наплевать, существует ли общество «Память». Или отдел идеологии при ЦК. Так же, впрочем, ему безразличен президент США, его наличие или отсутствие. Чем я хуже этого кота?

15 ноября 1988 год

ПОЭТЫ ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Джулиан Мей
Журнал «P.N.Review», № 4, 1988 год

Выход в свет в 1988 году сборников стихотворений Дерека Уолкотта «Арканзасский завет» и Леса А. Мюррея «Дневная луна» вызвал обострение полемики о «новом интернационализме» англоязычной поэзии. Речь шла о том, что Великобритания, в частности Англия, уже больше не является центром поэзии, создаваемой на английском языке. Однако же публикация этих книг нисколько не повлияла на позиции тех, кто не желал принимать во внимание новое явление.

Какое-то время я планировал сделать для программы «Калейдоскоп» на Би-би-си радиопередачу с обсуждением данной проблемы. Основная трудность заключалась в том, что те люди, которым есть что сказать по этому поводу, которые пишут на английском очень хорошие стихи, не будучи при том англичанами, редко оказываются вместе в Англии. Была у меня идея собрать интервью с теми поэтами, которые приезжали сюда, а потом на полученном материале выстроить передачу, но я отказался от нее. Такой подход не раскрыл бы моего замысла, они просто высказали бы свои мысли по этому вопросу, а нужна была дискуссия, живое обсуждение, где сталкивались бы разные точки зрения. В мае месяце Лес Мюррей сообщил мне, что те поэты, чье мнение меня больше всего интересовало, — Иосиф Бродский, Дерек Уолкотт и Симус Хини — будут присутствовать на Дублинской писательской конференции в Дэн-Лэри. Предпочтительнее было бы, чтобы они собрались в Англии, но, в конце концов, Дублин не так уж далеко, а программу можно было подготовить и там.

Мне особенно хотелось сделать программу с участием этих поэтов не столько потому, что они широко известны и притом являются «выходцами из провинций» (которые, как пи-

шет Бродский в своем эссе об Уолкотте, поддерживают цивилизации, иструхлявившиеся в центре), сколько потому, что они достаточно хорошо знают друг друга, и беседа может оказаться весьма содержательной.

Мы собрались в студии РТЭ в среду 15 июня. Дерек Уолкотт и Лес Мюррей уже выступили на конференции, тема которой была «Литература как празднество». Дерек Уолкотт прочитал поэму в прозе, своего рода оду радости. Лес Мюррей говорил о связи балладных традиций Ирландии и Австралии, куда эта поэтическая форма была завезена из тех самых мест, где проходила конференция. До последней минуты было неясно, примет ли участие в передаче Бродский. Он прибыл только в день записи, поскольку аэропорт Шаннон был закрыт на шесть часов из-за сильного тумана, и устал после длительного перелета. В тот вечер проходил футбольный матч между ирландской командой и игроками из Советского Союза, а потому в студии попутно обсуждалось и это событие. Иосиф Бродский колебался, какую команду ему поддерживать: он объяснил, что всегда болеет за проигрывающих, но в данном случае трудно было предсказать исход встречи. Тем временем ведущий передачи Майкл Шмидт предложил обсудить основной вопрос: почему вообще поэты занимаются тем, что ныне считается маргинальным искусством, делом, от которого, по выражению Одена, «ничего не происходит». Разговор перешел на неизбежно сложные, а часто парадоксальные взаимоотношения англоязычных, но не британских писателей с языком и традициями английской литературы.

Продолжавшаяся час беседа при ее преобразовании в радиопередачу неизбежно была урезана наполовину, и большая часть интереснейшего материала оказалась за ее рамками. Здесь запись публикуется почти целиком, лишь слегка отредактированная при подготовке к печати.

Шмидт. Вы знакомы с творчеством друг друга, а порой и лично уже на протяжении двух десятилетий. Как завязались эти знакомства? И тут по праву предоставить первое слово Иосифу Бродскому.

Бродский. Зачем уж так. С Симусом Хини я познакомился в 1972 году, после того, как меня выдворили из России. Я был приглашен тогда на Международный фестиваль по-

эзии в "Куин-Элизабет-Холле". С Дереком мы познакомились на похоронах Лоуэлла. А что касается Мюррея, то его стихи мне довелось читать еще в России. Тогда, давно, в Советском Союзе мы готовили к изданию антологию современной австралийской поэзии, и я кое-что переводил для нее. Так состоялось мое первое знакомство с его творчеством.

Шмидт. Похоже, многое вас объединяет не только в плане политических воззрений, но и в других отношениях. А что вы скажете на этот счет, Симус?

Хини. Из собравшихся здесь, за круглым столом, первым, кого я прочитал, был Дерек, и меня вдохновила мощь его поэтического языка. Должен сказать, что я стремился тогда извлечь из произведений поэта тот культурно-политический опыт, что был бы созвучен Ирландии, а это происходило в шестидесятые годы. Позже, в начале семидесятых, я был в Соединенных Штатах, где тогда существовала напряженность между двумя тенденциями, ориентированными на этническое и общекультурное, — не люблю я слова «плюралистическое», не годится оно, чтобы выразить то, что я думаю, — всегда открытое другим реальностям, атмосфера была неспокойной. Подобная напряженность присутствовала и в ирландской литературе, где можно было создавать исконно местный продукт, который возводил культурные барьеры, отгораживающие от мира, и торжествующе самоутверждаться, или же ты пытался быть открытым по отношению к миру и раскрывал ему себя. Дерек вполне определился с этим, он выработал собственную позицию, это и восхитило меня.

Шмидт. Дерек, ваша недавно вышедшая книга «Арканзасский завет» по своему построению имеет много общего со стихами Симуса... автобиографическая последовательность. В этом смысле вы как-то повляли друг на друга?

Уолкотт. Что ж, могу сказать только, что я по-доброму ему завидую, вот и все. Я думаю, что, когда поэты дружат, такие чувства по отношению к друг к другу естественны. Примером для меня является дружба с Иосифом. Мне кажется, что в западном мире занятие поэзией может казаться странным делом, но в этом отношении деятельность Иосифа служит для меня убедительным примером. Он беспрестанно работает, и все, что он ни делает, кажется мне

превосходным. А взять Леса или Симуса, да я просто преклоняюсь перед ними... В мире есть люди, которые занимаются тем же, а ты можешь их и не знать. Право, это достойно восхищения... А самому нужно пытаться как можно лучше делать свое дело. Так мне кажется.

Шмидт. Лес, вашей поэзии присущи большая глубина охвата тем, интерес к истории и прочее. Ваш язык кажется более свободным в некотором отношении, более разговорным, чем у тех, кто собрался за этим столом. Вы сами это ощущаете?

Мюррей. По правде говоря, не знаю, что и ответить. Мне кажется, что, будучи единственным ребенком и заядлым читателем, я всегда испытывал интерес ко всему на свете, был одержим ненасытной жаждой познания. Мне казалось, что поэт — это тот человек, который должен все знать. И когда я позже начал писать сам, я этим и руководствовался. Притом у меня не было никакого осознанного стремления стать именно австралийским поэтом. Случилось так, что по демографическим причинам в 1950-е годы заговорили о том, что Австралия превратилась в урбанистическую страну, предполагалось, что все мы стали людьми сугубо городскими и снобами. Для нас был создан новый потребительский образ, невозделанных земель как бы больше не существовало, но все это вызывало во мне внутреннее сопротивление, я был готов отстаивать свои идеалы. По этой причине мне и оказались так близки все отверженные в этом мире. А что касается поэтических вольностей, то, по-моему, мне это всегда было свойственно. Тут мне, пожалуй, есть чем похвастаться: двоюродный брат моего прадеда был составителем «Оксфордского английского словаря». Так что это отчасти у нас в роду.

Шмидт. Вернемся к словам Одена о том, что «от сочинения стихов ничего не происходит». Мне кажется, вы все учились у Одена и высоко его цените, подобно ему продолжаете писать стихи, и ваше творчество тем или иным образом глубоко связано с празднеством, с отстаиванием того, что социально, политически, духовно включается в это понятие. Вот вы, Лес, написали книгу стихов под названием «Простонародная республика». По-моему, замечательное название. А что вы, Симус, скажете?

Хини. Возвращаться к Одену ни к чему, он всегда с нами. А его высказывание о том, что от сочинения стихов ниче-

го не происходит, всего лишь хорошая затравка для дискуссии. Как вы знаете, от поэзии много чего случается, и Оден тут на самом деле особенно интересен, потому что на протяжении десяти лет, с 1929 по 1939 год, он писал лирические стихи, которые не стоят особняком от его творческих устремлений. И эти стихи тоже поэзия... они насыщены вербальной энергией, их внутренняя сила способствует тому, что что-то происходит, а именно они бередят чувства читателей, язык воздействует на определенную публику как внутривенное вливание. Поколение Одена — это не писатели, а именно читатели, и это пример власти поэзии. Возможно, это покажется красивыми словами, но таков эффект чисто лингвистического воздействия поэзии. Поэзия Леса Мюррея обладает такой же, как и у Одена, непокорной энергетикой, облеченной в слова, той же демократической основой... Их поэзия демократична и мудра, и в этом можно усматривать их родство. Содержащаяся в ней энергетика оказывает некое воздействие на происходящее в Австралии. Люди, которые не читают стихов, чувствуют, что что-то происходит. И это один из результатов воздействия поэта на маленькое сообщество. У этой поэзии достаточно маленькая аудитория, может быть, несколько сотен или пара тысяч, но на самом деле аудитория значительно больше, она вне, это множество простых людей, которые слышали или узнали что-то. Мне кажется, нечто подобное было и у Одена, то же, на мой взгляд, происходит и в Австралии с Лесом Мюрреем.

Мюррей. Продуктивна по своему воздействию поэзия или нет, вызывает она какие-то изменения или нет, не в этом дело. Мне кажется, поэзия моделирует нечто важное, что, вероятно, есть во всех людях. Их стихи обычно не осуществляются, не ложатся строками на лист бумаги, они проявляются как мировоззрение, политические взгляды, изобретения, автомобили, браки, все что угодно. Это тот же самый процесс мышления, таким образом они мыслят, мечтают, а потом это воплощается в жизнь. По-своему даже хорошо, что стихотворение не воздействует прямо на реальность — тем самым предотвращается осуществление дурного. Это область, где некоторые вещи в конечном счете выкристаллизовываются, и если бы они высвобождались в реальный мир, могли быть опасными. Парадокс состоит в

том, что, обретая определенную форму и сохраняясь, они тем самым увековечиваются, и выброс может состояться позднее.

Шмидт. А что вы скажете, исходя из собственного опыта?

Бродский. Я полностью согласен с тем, что говорит Лес. Но если вернуться к Одену, к этому его высказыванию, то оно приведено неверно, потому что не обрывается на этом месте, здесь нельзя ставить точку. Если я не ошибаюсь, далее там следует двоеточие и строка: «Но есть для того необходимое средство: рот». Конечно же я полностью согласен с Лесом, потому что стихи — это не просто словесное высказывание, запечатленное на бумаге. Прежде всего это состояние, в котором ты пребываешь — либо вследствие тех или иных обстоятельств, либо от того, что ты узнал или прочитал. И еще у меня небольшое замечание. Вы тут говорили о поэзии как празднестве. Но поэзия не совсем празднество, поэзия — это постижение, если хотите, это умственная деятельность. И Оден понимал ее именно так, вот о чем тут дело.

Уолкотт. Я тоже думаю, что данное высказывание Одена не следует воспринимать столь буквально, поскольку ему сопутствовал определенный политический или социологический контекст, когда поэт размышлял над явлениями общественной жизни. И речь вовсе не о непосредственном участии в происходящем, как можно ожидать. Мне кажется, тут содержится ирония; те, кто рассматривает поэзию как действенное средство, заблуждаются. Лично мне это так кажется. Я не думаю, что есть поэты, которые бы считали, что они занимаются никчемным делом.

Мюррей. Я полагаю, что люди создают себе множество трудностей, называя себя интеллектуальными, рационалистичными, подверженными эмоциям и так далее. На самом деле, все они в душе поэты, и именно это обусловливает всю их жизнь.

Хини. А я хочу сказать вот что. Любой значительный писатель, к какой бы культуре он ни принадлежал, воздействует на происходящее. Только влияние это происходит по-разному. Но все же понятия людей о самих себе меняются. Возьмем Ирландию, какой она она была до Джеймса Джойса и какой стала спустя полвека: бытийные аспекты общественной жизни изменились к лучшему, страна преобразилась.

Уолкотт. Конечно же это так. Когда я прибыл сюда и увидел эти места, услышал эту речь, то беспрестанно думал об «Улиссе». Я словно почувствовал себя в атмосфере «Улисса». Я был не в Дублине. Я был в Джойсе. Понимаете? Человек едет не в Англию, он едет к Шекспиру. Все эти тысячи туристов приезжают не в Англию, они приезжают к Шекспиру. Великий писатель в состоянии способствовать расцвету туризма.

Шмидт. Вот вы, Дерек, пишете на языке, который, по моим представлениям, является для вас как бы вторым языком. Некоторые вест-индские поэты, подобно Эдуарду Брейтуэйту, считают, что английский язык, который изучают в школах, тирания пятистопного ямба деформируют местный язык и что культуру для народа надо создавать на собственном языке, тем самым подрывая позиции господствующего английского. А вот ваш язык, усвоенный, как вы с иронией заметили, в процессе вашего колониального образования, очень тесно связан с английской традицией. Были ли у вас проблемы во взаимоотношениях с этой традицией?

Уолкотт. Нет, на мой взгляд, тут присутствует нарочитая аффектация со стороны критиков, а порой и самих поэтов, выплескиваемая в их произведениях. На самом деле в обстановке, в какой я рос, я не воспринимал английский как второй язык. Это был мой язык. Я никогда не воспринимал его как нечто стороннее для себя, заимствованное. Любопытно, что то же самое мог сказать об английском и такой великий писатель, как Джойс, а ведь его считают еще и великим английским писателем. Речь тут не идет о культурном наследии, потому что, если говорить о наследовании английского языка, это ко мне никак не относится. Я получил на него право лишь как житель колонии, жертва обстоятельств. И мне кажется, что каждый из здесь присутствующих находится в чем-то в сходной ситуации. Думаю, что и Иосиф, перешедщий с русского языка на английский, а вернее, американский, тоже, вероятно, в таком же подчиненном положении. То же можно сказать и о Лесе как австралийском писателе... Мы говорим об историческом понятии языка, но я не думаю, что оно существует у поэта с юности.

Шмидт. В одном из ваших стихотворений говорится: «Хорошо, что все, за исключением их языка, уходит, ведь по

сути язык — это все». Конечно же вы не случайно употребили здесь выражение «их язык».

Уолкотт. Мне кажется, тут все дело в эмоциональном оттенке. Например, я слышу говорящего англичанина и воспринимаю его как представителя империи. Но у меня не возникает такого ощущения, когда я читаю Шекспира или Херрика. В этом случае нет никакой связи с империализмом. Я не слышу высокомерного тона.

Шмидт. Есть язык поэзии, поэтическая традиция, по большей части действительно исконная, но порой внедренная в ходе колонизации. А что вы думаете, Лес, об английской традиции?

Мюррей. Довольно трудный вопрос. В Австралии на протяжении длительного времени противоборствуют два варианта английского языка. Чистый английский в его классическом варианте изучают в университетах и школах. Когда я учился в школе, мы не изучали австралийскую литературу. А есть язык разговорный, который для меня является родным. И я всегда считал уместным использовать его, это было для меня естественным. Я понимал, что мой английский язык отнюдь не европейский, но он принадлежал этому континенту и был тут вполне уместен.

Шмидт. Ведь и у вас, Симус, были определенные сложности с английским в некоторых ваших произведениях?

Хини. Да. Как отметил Дерек, при разговоре о языке мы непременно переходим к теме, затрагивающей другие аспекты. Если говорить о наследовании традиции, то неизбежно возникает проблема противостояния протестантов и католиков с их фанатизмом и непримиримостью. Суть в том, что в лингвистическом плане человек в значительной мере детерминирован. Длительное время я говорил так, как говорили в Южном Дерри, и это не был правильный английский язык. Тем не менее, когда мне было тринадцать лет, и я говорил неправильно, я с большим удовольствием читал П.Г. Вудхауза, у которого язык достаточно изощренный. Приятно вспомнить, насколько я был очарован разнообразием интонаций Вудхауза. Так, еще будучи мальчиком, я не мог говорить как надо, но чувствовал язык. Поэтому, мне кажется, для писателя главнее слышать и воспроизводить язык, а не говорить на нем. Писательский труд некоторым образом безголосый.

Шмидт. Вот вы, Иосиф Бродский, стали известным критиком английской поэзии, ваши работы получили признание. Каковы у вас взаимоотношения с этим языком? Давно ли вы освоили английский и в какой степени он стал для вас близким?

Бродский. О, это долгая история. Позвольте, я отвечу на этот вопрос так. Я хочу вернуться к понятию о языке как средстве колонизации. Если говорить о колонизации в буквальном смысле, то англичане действительно имели в 1918 году возможность колонизировать Россию, и я очень сожалею, что этого не произошло. В определенном смысле моя биография — это биография человека, желающего исправить ту историческую ошибку. Но это так, замечание с претензией на оригинальность. Для меня английский язык ассоциируется не столько с колонизацией, сколько с цивилизацией, но это, так сказать, взгляд из той части земного шара, где я жил. Некоторые обстоятельства и, как я понимаю, счастливые случайности способствовали тому, что к двадцатичетырех- —двадцатипятилетнему возрасту я прочитал большое количество произведений английской поэзии. В институте* я учил английский, но это большей частью была грамматика, оценить это должным образом я смог только позднее. В институте я достаточно нерадиво относился к занятиям английским. Надо признаться, что я почти два года провел в четвертом классе именно из-за плохого знания английского языка, я и представить не мог, что он мне пригодится. Когда я говорю об английском языке, то вовсе не имею в виду язык политики или законодательства. Английский для меня — это язык Джорджа Херберта, Марвелла, Донна, Шекспира, по крайней мере на протяжении добрых десяти—пятнадцати лет. Я достаточно много переводил с английского. И происходила странная вещь: я был очень близок к оригиналу. Я хотел бы сказать еще об одном, хочу вернуться к тому, о чем вы спрашивали господина Уолкотта, об его отношении к утверждению Брейтуэйта, что английский язык деформирует автохтонное восприятие. Мне кажется, что восприятие всегда способно выразиться на любом языке, и ставить знак равен-

---

* В английском оригинале Иосиф Бродский дважды говорит *high school* и чуть далее — *fourth grade*.

ства между языком и процессом восприятия в высшей степени неразумно, потому что в определенном смысле это может оказаться весьма плодотворным — выразить свое восприятие на другом языке, результаты могут оказаться просто замечательными.

Шмидт. Этим вы и заняты — сочиняете стихи на английском языке. Вы продолжите это занятие?

Бродский. Пишу понемногу, в основном для себя. Чтобы доказать самому себе, что могу делать это так же хорошо, как и другие поэты. Потому что когда живешь в языковой среде, то неизбежно во всем испытываешь ее воздействие, и иногда невозможно устоять. Оттого и пишу.

Шмидт. Иосиф Бродский, вы восприняли английский язык, будучи воспитанным на традиции, которая кажется более риторичной, чем наша. Когда я слышал, как вы выступаете с чтением своих стихов, это скорее напоминало декламацию. Как вы совершаете этот переход от русской традиции к английской, коли они столь отличны друг от друга?

Бродский. Они отличаются только на слух, есть несколько моментов в языках, которые облегчают этот переход. Прежде всего стихотворный размер: английский пятистопный ямб имеет свой эквивалент в русском. Затем, система рифмования абсолютно идентична. То, что у вас сложилось представление, будто русский язык риторичен, или дидактичен, или более выразителен, вызвано тем обстоятельством, что русский язык многосложный. В среднем русское слово состоит из трех слогов, отсюда и особое звучание. С этим связано и метрическое стихосложение. Поэтому, когда вы слышите звучание стихов, вы думаете, насколько это отлично от вашей национальной поэзии, но это неверно.

Шмидт. Вот вы говорите о рифме и размере, и, похоже, для вас четверых период свободного стиха как бы отошел в прошлое. Но кажется, все вы время от времени прибегаете к свободному стиху, хотя придаете особое значение и рифме и размеру. Вот вы, Лес Мюррей, в какой мере пользуетесь вы этими стихотворными средствами и что для вас значит стиховая форма?

Мюррей. Я одновременно использую в работе все стихотворные средства, которые есть у меня и во мне, и не проявляю особую заботу о том, что из всего этого получится, для меня это естественный процесс сочинительства.

Возможно, я не обладаю достаточной глубиной знания инструмента, но у меня под рукой струны. И странным образом, тогда оказываешься ближе своему кругу читателей, потому что они никогда не переставали верить рифме, в действительности они не воспринимали свободный стих. Они позволяли вам иногда писать свободным стихом, особенно когда вы делали это на основе Библии, но теперь они меньше читают Библию, они хотят, чтобы в стихах звучала рифма, и, мне кажется, мы идем навстречу их пожеланиям.

Бродский. Это абсолютно верно подмечено, потому что утверждение Уитменом в поэзии свободного стиха основывалось на протестантской Библии. Теперь же, насколько я мог заметить, круг читателей Библии, по крайней мере в Штатах, сузился, поэты по-прежнему используют уитменовскую манеру, но за ней теперь ничего не стоит. Звучание уитменовской строки просто пробуждает в слушателе или читателе воспоминание о протестантском проповеднике.

Уолкотт. Я не думаю, что здесь присутствует инстинктивное возвращение к прошлому, время назад не повернуть. Мне кажется, что любой поэт испытывает наслаждение от рифмы, в этом заключается радость творчества, и, что бы ни говорили разные теоретики в разные времена, от этого никуда не деться.

Хини. Удачная рифма — больше чем особенность нашей работы, это благоприобретенное свойство. И это действительно замечательно. Но мне кажется, ошибочно было бы в наше время делать такой упор на формальной стороне. Множество людей полагают, что они пользуются определенной формой. Сегодня облечение содержания в определенную форму свидетельствует лишь о подготовленности того, кто сочиняет стихи, вот о чем следует говорить. Тут может быть просто повторение заученных приемов. Возьмем, к примеру, сонет. Это не просто четырнадцать зарифмованных строк, сонет — это определенным образом выстроенная система, два четверостишия и три трехстишия с определенной последовательностью рифм, это строгая форма. Так вот, если говорить о формальной стороне, то во множестве сочинений, находящихся в обращении в Соединенных Штатах, в самом деле наличествуют четырнадцать строк и должным порядком зарифмованы слова в

конце, но подлинного движения в них нет. Мне тут хотелось бы провести различие между формой как выражением жизненного принципа и формой, запечатленной на листе, но неслышимой, кинетической, лишенной внутренней силы. Мне кажется, в поэзии непременно должна ощущаться мускульная сила. Если вы читаете сонет Шекспира, свой любимый сонет, то словно отдаетесь танцу.

Бродский. Хочу тут добавить еще кое-что. Три замечания насчет рифмы. Прежде всего поэт хочет добиться того, чтобы его высказывание запечатлелось в памяти. Помимо прочего, рифма — потрясающий мнемонический прием, удачная рифма непременно запоминается. Еще более интересно, что рифма обычно обнаруживает зависимости в языке. Она соединяет вместе до той поры несводимые вещи. В определенном отношении, прибегая к рифме, поэт отдает должное языку, словам или понятиям, которые он трактует. И еще одна вещь, если говорить о метрическом стихосложении. Метр в нем не просто метр, а весьма занятная штука, это разные формы нарушения хода времени. В стихотворении это семена времени. Любая песня, даже птичье пение, — это форма реорганизации времени. Я не стану вдаваться здесь в хитроумные рассуждения, а просто скажу, что метрическая поэзия разрабатывает разные временные понятия.

Уолкотт. И еще одно замечание. Дело совсем не в том, рифмовать стихотворение или нет, стихотворениям нужна не столько рифма. Не думаю, чтобы кто-нибудь из вас стал утверждать, что всякое стихотворение должно быть зарифмовано. Тут должен быть выбор, каким образом ритмически организовать его. Возьмем великую поэму «Потерянный рай». В ней нет рифмы, автор от нее отказался. Но в ней есть нечто более глубинное. Иосиф, Симус и я, все мы преподаем, и меня приводит в уныние, что в Америке молодежь учат, что рифма — это архаика, нечто отжившее. Меня вовсе не заботит, действительно ли рифма отжила свое, не в том суть, но стихотворная форма выглядит удручающе однокрасочной. В этих демократических учебных заведениях какой-нибудь американский поэт средних лет, который может быть последователем У.К.Уильямса, учит на его примере, что можно отлично обходиться без рифмы, но не обучает гамме его поэтической палитры. Рифма — это

вовсе не завершающий мазок. Как верно заметил Симус, рифма рождается в процессе создания стихотворения. Чередование ударных и безударных слогов, выбор ритмической организации стиха, происходит подспудно, от инстинктивного чувства стиховой формы.

Хини. Я хочу сказать, что не надо так уж сосредотачиваться на рифме. Для меня основной представляется ритмическая сторона стиха. В конечном счете это более важно. Рифма — всего лишь средство приятной игры. Майкл Стамп сказал как-то, что воплощение сделало мир свободным для игры. Вот и рифмование делает язык свободным для игры. Но непременно должно присутствовать мелодическое начало, мелодия, ритм.

Мюррей. Да, следует использовать все выразительные средства. Вот тут Дерек говорил о рифме, а я в связи с этим хочу заметить, что существуют загадочные связи. Я работал над циклом стихов о временах года у себя на родине и обнаружил, что совершенно невозможно их писать по образцу старинных часословов, где славные крестьяне каждый год делали одно и то же. Время течет, и всякий раз год принимает иную форму. Тогда я выстроил их как беседу с древнегреческим поэтом Гесиодом, одним из моих любимейших, и развивал мысль о том, что времена года не повторяются, они рифмуются.

Шмидт. Вот вы, Дерек Уолкотт, назвали демократическую образовательную систему, которая в определенном смысле скорее обедняет, нежели обогащает читателей. В каждом из ваших произведений, особенно у вас, Лес, и у вас, Дерек, потрясающая своим демократизмом широта охвата тем: тут и о самой поэзии, и об общественной жизни, и об истории, ваша поэзия не просто обращена к людям, она направляет на них свою энергетику. Если провести сравнение с современной британской поэзией, которая достаточно разнообразна по тематике, усматриваете ли вы разницу между тем, что делаете вы, и тем, что было у Ларкина или теперь у Хьюза?

Уолкотт. Я хочу пояснить: слово «демократический» я употребляю для противопоставления идее о том, что у всякого поэта обостренное чувство иерархического порядка. Все мы знаем свое место. Все мы знаем своих великих учителей. Все мы четко представляем, что отстаиваем. И у каж-

дого поэта есть четкое представление о иерархической системе, где у каждого свой уровень. Это никоим образом не мешает поэту иметь представление о демократии как принципе организации общества, в нем уживаются оба этих момента. В том и кроется определенная ирония. При демократии все приравнивается, все люди равны. И мне нелегко сказать другому человеку, что он не может считать себя равным, что поэт есть некое высшее существо, но раз уж я вошел в литературу, мне отведено в ней соответствующее место, и я должен знать иерархию. Тут, конечно, возникает конфликт с представлениями о демократии. Следует сказать, что способ постижения иерархии довольно опасен.

Шмидт. Давайте вернемся к тематике вашего творчества и ее направленности. Не кажется ли вам, что горизонты вашей поэзии шире, чем в современной английской поэзии?

Бродский. Мне кажется, да.

Уолкотт. А мне — нет. Возьмем такого поэта, как Ларкин. Вы можете сказать, что это всего лишь жалкий отщепенец, выделяя худшее в нем. Я прочитал восхитившее меня эссе Симуса — это безотносительно к тому, таким был Ларкин или нет, — где он писал о Ларкине и его восприятии, и это заставило меня по-иному взглянуть на поэта, увидеть в нем человека верующего, а не просто затесавшегося среди теней Библиотеки Халла. Передо мной как бы встал его образ. И разве нельзя назвать Ларкина демократическим поэтом, чье творчество было известно по всей Англии? Конечно, можно, пусть он даже не был официально признанным.

Шмидт. Симус, вы как-то сказали в одном интервью, что и в Америке и в Англии религиозное чувство было искоренено из поэзии, я воспринял это как очень точное замечание. Это интересно, что Дерек рассказал о вашем эссе о Ларкине, где он представлен в некотором смысле религиозным поэтом. Не означает ли это, что настоящая поэзия должна обладать неким подобием религиозного, метафизического — не могу подобрать верного слова — измерения?

Хини. Два дня назад на писательской конференции в Дублине израильский поэт Иегуда Амихай говорил почти о том же самом. Не столько о религиозном начале в поэзии, сколько об идеале детства для поэта. По его убеждению, поэт должен расти в семье верующих, где строго со-

блюдаются религиозные предписания, где ум ребенка насыщается языком, и у него выстраивается определенное мировосприятие, в котором есть место вечным истинам и ценностям. А потом — он не сказал этого, но я могу предположительно развить его мысль — с этим ребенком, в которого укупорена некая система ценностей, случится то же, что случилось со всеми нами. Пробка вылетит, произойдет секуляризация, состоится его ускоренное вхождение в современный мир, и наступит третья стадия, когда он задумается: «Я чувствую себя опустошенным. Что это? Как мне быть?» На мой взгляд, вопрос о том, как обрести такое состояние, когда душа радуется, как найти опору в пустоте, как создать форму, соответствующую действительности, — это вопрос скорее религиозный.

Шмидт. А вы как считаете, Лес Мюррей, сказывается ли у большей части моего поколения английских поэтов это полное отсутствие метафизического измерения?

Мюррей. У меня некогда было два довольно сильных коллективных врага, и оба они относились к аристократии. Я никогда не воспринимал английский язык как своего врага, истинным врагом было нечто скрывающееся за ним и основывающее на нем свою власть. Это была некая аристократия, переведшая всех нас в низшую категорию. И моя поэзия была беспрестанной борьбой с притеснением всякого рода. Прежде всего с собственным притеснением. А потом возник новый враг, который заявил: «Отринь религию». Принудительная секуляризация, но я не стал этого делать, я решил, что с этим врагом я смогу бороться, если мой язык вновь станет религиозным.

Шмидт. Лет десять назад вы писали, что для вас христианское вероучение является главной ценностью. Вы по-прежнему сохранили эту убежденность?

Мюррей. Разумеется. Я пришел к этому, я не рос в семье верующих.

Бродский. Мне хотелось бы сказать две вещи... Попытаюсь собраться с мыслями. Первое обстоятельство: язык сам по себе есть вера. «В начале было слово», — помните? Отсюда все начинается. Кроме того, говоря о метафизическом измерении, надо понимать, что язык дает нам первое ощущение бесконечности. Из этого все мы черпаем, и в определенном смысле Амихай несомненно прав. Более стро-

гое духовное формирование происходит позднее, когда вы более тонко начинаете понимать жизнь. Обычная реакция юности — это ниспровержение, а истинный смысл всего постигается лишь по прошествии лет.

Шмидт. Дерек, в вашей биографии отчасти есть то, о чем говорил Иегуда Амихай. Вы написали методистский гимн и усердно посещали церковь. Это как-то влияет теперь на вашу жизнь, ваше творчество?

Уолкотт. Поэзия — это совсем иное, нежели религия или политика, но она вбирает в себя все. Когда говорят о религиозной поэзии, явно имеют в виду литургическую поэзию, но существует поэзия, которая просто исполнена веры, а какой — не важно. Если же на этом делать особый упор, то может получиться сектантский подход. Я воспитывался в методистской семье и порой в очень враждебном окружении... Колониальный католицизм, священник-француз, удивительно тупой и до крайности докучливый. Для меня существовало множество запретов, и для моего брата — тоже, но все это было ничего, потому что я ощущал схожесть с молодым Джойсом. Я испытывал гордость, что подвергался гонениям за чрезмерную самонадеянность, которую и не скрывал, — а это считалось грехом. Но я вырос в семье методистов и ходил в церковь, хотя вызывающе вел себя, оберегая чувство собственного достоинства. Когда я приходил в церковь и слушал чтение Библии короля Иакова или звучание гимнов на стихи Уэсли или Уотта, язык содержал в себе защиту и предоставлял возможность самоутверждения. Кто-либо, выросший в католической семье, мог испытать то же благодатное, развивающее воздействие, посещая церковь и слушая латынь. Для молодого поэта языковой опыт нисколько не связан с религией, выражаемой языком, но в значительной мере с тем, как религия использует язык.

Шмидт. От ощущения иерархии все вы в той или иной степени страдали, а еще тяготила английская традиция, хотя, возможно, для кого-то она оказалась благотворной. Как вы знаете, есть такие темы, такие области, где вы сталкиваетесь с определенными препонами из-за того, что это не согласуется с английской традицией: неофициальная поэзия, народная поэзия, диалектная поэзия. Обращаетесь ли вы к тому, чего не допускает существующая традиция? Я адресую свой вопрос вам, Симус Хини.

Хини. Конечно. К примеру, как я убедился, английский язык отвергает католицизм. Примерно в семнадцатом веке из английского языка было выметено все, что имело отношение к определенным областям — благочестию и возможностям. Взять Пресвятую Деву, сколько с нею в английском языке затруднений. Если же мы обратимся к испанскому языку, то Богородица — не только объект почитания, она занимает чрезвычайно важное место в повседневной жизни. Мне кажется, то же происходит и в польском языке. И для внедрения этого понятия мне ближе переводы с польского: в результате обеспечивается культурное пространство моему субкультурному ирландскому католицизму и получается, что в определенном смысле польская поэзия в переводах мне ближе и душевней, чем английская.

Шмидт. А что насчет ирландской поэзии? Почему вы не пишете на ирландском языке?

Хини. Потому что я не знаю ирландского языка. Йейтс говорил: «Ирландский — это мой национальный язык. Английский — мой родной язык». Красиво сказано и точно. Мой язык — английский, и думаю, что это язык Ирландии. Вопрос об ирландском языке — особая тема: он — реальность, он — ценность, его надо оберегать, но разговор у нас тут не о том. Разумеется, он важен и в культурном и в политическом плане и вообще очень близок, но ведь мы ведем речь о возможностях английского языка... На мой взгляд, тут дело в таланте. Все возможно, если вы способны этого достичь. Как говорил Джойс, ничто не исключается.

Мюррей. Я буду следовать всякой традиции, которая мне подходит, в частности, это касается баллады. В газетах девятнадцатого века я обнаружил образчики этой поэзии, о которой все давно забыли. Это были ирландские каторжники, одного из них звали Макнамара. Возможно, это он научил нас балладам, научил сочинять их, и провел конец века, перекладывая их на австралийский манер.

Уолкотт. Если говорить о поэтическом языке, то разве не стремится каждый поэт выработать собственную интонацию? Все поэты пытаются быть не просто отголосками, а обрести свой собственный голос. И английский язык — это как теплый континент, до которого вы жаждете добраться. Вы становитесь универсальным поэтом, интернациональным или чем-то вроде этого. Всякий писатель, искренне ищущий свой путь к цели, имеет собственный голос.

Хини. Хочу проиллюстрировать это небольшим примером. Перед началом программы Дерек вспомнил раннее стихотворение Йейтса «Песня скитальца Энгуса», которое заканчивается словами безутешного влюбленного, странствующего по свету: «И буду для нее срывать, / Как яблоки, покуда жив, / Серебряный налив луны/ И солнца золотой налив»*. В первом издании сборника «Ветер в камышах» Йейтс приводит схожее высказывание одного старика из Голуэя, записанное Леди Грегори. Старик видит на лугу женщину, которая удаляется. Это два совершенно разных лингвистических универсума, имеющих один и тот же архетип. Старик говорил в конце: «И я ее больше не видел, не встретил ни разу». Это один мир, и абсолютно другой: «И буду для нее срывать, как яблоки, покуда жив, серебряный налив луны и солнца золотой налив». Это выражено на одном языке, оба высказывания на слух звучат вполне приемлемо, но в них содержится разная степень человеческих возможностей.

Шмидт. За этим столом сидят русский поэт, вест-индский поэт, поэт из Австралии и поэт из Ирландии. Но нет у нас здесь английского поэта, и если задуматься...

Мюррей. А вы сами?

Шмидт. Я — мексиканец. А какой английский поэт мог бы принять участие в нашем разговоре?

Уолкотт: Мне кажется, все мы здесь — английские поэты. Симус уже говорил об этом. Мы вспоминали здесь Одена.

Мюррей. А еще Херрика и Херберта...

Шмидт. Я говорю о поэтах вашего поколения, о масштабности и значимости вашего творчества, о вашем подходе к поэзии, ваших оценках. Есть ли такой английский поэт, который мог бы занять место за этим столом и подключиться к обсуждению проблем, о которых мы тут ведем речь?

[*Долгая пауза.*]

Хини. Мне, например, кажется, что это мог бы быть Тони Харрисон. На этот счет могут быть разные мнения, но он бы очень вписался в наш круг, поскольку в сфере культуры он держится как бы особняком. А еще Дуглас Данн, он шотландский поэт или английский? Это хороший вопрос: английские мы поэты или нет. И ответ на него

---

* Перевод Г.Кружкова.

можно дать только в социологическом плане, ведь мы представляем здесь наши страны и культуры. Совсем иное дело с Джеффри Хиллом, избравшим для себя позицию маргинала, аутсайдера. Первой причиной к тому стала Мерсия, а потом его отстраненность и деспотизм формы, он сам выбрал свой путь. А всякому поэту, самостоятельно определившему свой путь, есть место за этим столом, поскольку быть поэтом — означает выделиться из общего, занять особое положение, самому прокладывать свой путь.

Уолкотт. Не думаю, что все мы, здесь собравшиеся, конечно же включая и Иосифа, чувствуем себя «периферийными». Каждый из нас глубоко чтит своих предшественников, у нас нет самодовольства, мы не считаем себя важнее всех. Все мы любим Ларкина — я люблю его и думаю, что другие тоже, — и наша любовь не ведает границ, и мы высоко ценим то чувство языка, которым проникнуто творчество англоязычных поэтов — как современных, так и недавно ушедших из жизни.

Мюррей. Настоящим людям абсолютно несвойственно чувство собственного превосходства и презрительное отношение к другим, это проявляется только у людей, которые заслуживают презрения. Не должно существовать самого понятия окраины... Еще в древности Афины заблуждались на этот счет, они совершили грех по отношению к Фивам, рассматривая Беотию как задворки, где царят невежество и варварство, а цивилизацию считали принадлежностью лишь немногих малых городов метрополии. Римская империя потом положила этот принцип в основу своего правления, и это обернулось бедствием для западной цивилизации. Мне кажется, наступило время положить этому конец. Ничто не должно препятствовать нашей любви друг к другу.

Бродский. Дело обстояло так, что большинство латинских поэтов не были римлянами...

Шмидт. Они были испанцами.

Мюррей. Им надо было прибыть в Рим, чтобы о них узнали.

Шмидт. Мне кажется, Иосиф, что вы несогласны с таким утверждением Леса, потому что у вас есть эссе, где вы говорите об утрачивающем свои позиции центре, о том, что для защиты цивилизации нужны не легионы, а язык.

Бродский. Нет, отчего же несогласен? Лес прав. Он говорит о том, что всем нам необходимо покончить с имперским мышлением. Вот в чем заключается его мысль. И речь тут не о центре и окраинах. Поэзия существует всюду, где развивается язык. И империи — и греческую, и римскую — сохраняли не легионы, а язык. Великий греческий язык и великий латинский язык. И не следует в слове "империя" усматривать все, что связано с колониализмом, потому что это вздор.

Мюррей. Конечно, Иосиф, это полная чушь.

Бродский. Разумеется, но такое встречается. Существует реальность языка. Все эти государства Малой Азии периода эллинизма существовали, на мой взгляд, именно потому, что греческий язык был для них предметом зависти, и они стремились вписаться в него. О том свидетельствует и тот факт, что римляне, главным образом в три первых столетия существования своей империи, просвещенные римляне стремились писать на греческом. Так обстояло дело.

Мюррей. Мы в числе первых, кто может сказать о себе, что он с периферии, показать унаследованное от центра. Такие метафоры все еще действенны и вполне уместны. Для десятков миллионов людей подобный порядок продолжает оставаться в силе, и лишь немногим, как мы, удается его преодолеть. Я считаю своим общественным долгом писать как можно лучше ради других людей, с тем чтобы изменить их представление о мире, помочь преодолеть ощущение собственной отверженности.

Хини. А как по-вашему, победы в битве при Гастингсе, в Куллоденском и Кинсейлском сражениях тоже были одержаны при помощи языка?

Бродский. Думаю, что да.

Шмидт. Вот вы, Симус Хини, проводили параллель с польским языком, вас привлекает творчество Мандельштама. Судя по этому, Восточная Европа дает вам новый приток творческих сил?

Хини. Уж не знаю, что способствует их притоку, но я действительно всем этим очень интересуюсь. Еще я получаю от этого большое удовольствие. Невозможно не восхищаться и не быть признательным за то, что ты черпаешь из книг, за доставленную радость от узнавания нового, за то, что при этом рождается в душе. Но тут я хочу отметить две

вещи. Есть во мне нечто, что не дает воспарить, а тянет вниз, влечет к смеху и шутке, не позволяет впасть в риторику. И этой стороне моей натуры вполне отвечает Восточная Европа. Но есть и другая сторона, диктующая мне, что поэзия требует высокого полета, что занятие ею не может служить оправданием твоего существования на земле — а это всем нам хорошо известно. Порой в англоязычной поэзии слышится эта англиканская интонация, протестантская окраска, и в английской и в американской поэзии примеров тому достаточно. Подлинный духовный подъем подменяется мистифицированным возвышением, чтобы достигнуть вполне определенной цели. Вот почему мне нравится творчество Херберта. Я должен сказать, что у Мандельштама...

Шмидт. Вы имеете в виду польского поэта Збигнева, не Джорджа.

Хини. Да, хотя Джордж великолепен своей точностью, полнотой, законченностью. Но и Збигнев тоже, хотя его можно упрекнуть в риторичности. А что касается Мандельштама, меня восхищают его суждения о поэзии. Я незнаком с поэзией Мандельштама, лишен этого удовольствия. Мне кажется, он близок Хопкинсу. Но все, что он писал в тех рапсодиях, которые встречаются в критических работах, наполнено таким безграничным чувством свободы, что мир поэзии расширяется. Раздвигаются границы нашего английского языка, относящегося к поэзии. Он убирает крышу и приоткрывает небесный свод, и от этого получаешь такое наслаждение.

Шмидт. Десять лет назад у меня был разговор с Мартином Вальзером в Германии по случаю десятилетия событий 1968 года. Мы у него брали интервью для радиопрограммы. Во время записи он был чрезвычайно мрачен, и я спросил его потом, отчего он такой хмурый. А он ответил: писателю не дозволено быть веселым. В Дублине же проходит писательская конференция о литературе как празднестве. Я знаю, Иосиф, что ваше участие в ней незначительно, а вот вы, Дерек, выступили на ней с одой радости. Вы утверждаете, что радость — это долг поэта, что в стихотворении должна чувствоваться улыбка вне зависимости от того, на какую оно тему. Вы так изменились за последние десять лет. У вас необычайно бодрый вид...

Уолкотт. Я хотел бы рассказать в связи с этим один случай. Я ехал по городу на такси с фотографом, чтобы встретить Иосифа, с нами был Адам Загаевский, замечательный польский поэт. Я обернулся к нему и спросил его что-то о счастье. Он ответил: не счастье, а радость. Если задуматься о том, что ему довелось испытать в жизни — так же как и Иосифу, — можно сказать: о каком счастье он мог говорить? Разве может польский поэт, живущий при существующем в стране режиме и видящий страдания народа, быть счастлив? Но мне кажется, он имел в виду совсем иное. Чувство радости — нечто присущее человеку от природы... Ему не могут быть помехой ни колючая проволока, ни танки... Оно может прийти к человеку даже в самом безвыходном положении. Пусть вы приперты к стене и чей-то штык уперся вам в грудь, вы все равно твердите: да, я верю в радость.

Бродский. Радость — это само слово «да». Несмотря ни на что — «да».

Уолкотт. И вот что я хочу заметить по поводу здесь сказанного. Не забывайте, у империи есть еще одно качество — мазохизм. Отсюда ее высокомерное стремление к почитанию, кичливость. Так, если многие английские критики говорят: посмотрим, что происходит в английской поэзии, — знайте, что вне поля их зрения остается то, что происходит в Австралии, Ирландии или еще где-то. Им по-прежнему присуща ограниченность, а это своего рода мазохизм. Лес тут сказал, как трудно от этого избавляться, поскольку сохраняется централизованное мышление: в прошлом мы имели Шекспира, отсюда и наши права. Это все равно что сказать: в прошлом мы имели Индию, отсюда и наши права.

Перевод Людмилы Бурмистровой

ЧЕЛОВЕК В ПЕЙЗАЖЕ

Евгений Рейн

Журнал «Арион», №3, 1996 год

Сентябрь 1988 года. Мы укрывались от нью-йоркского зноя в крошечном садике, примыкавшем к полуподвальной двухкомнатной квартирке Бродского на Мортон-стрит в Гринвич-Виллидж. Это было наше первое свидание после отъезда Иосифа а эмиграцию в 1972 году.

Накануне моего отлета из Москвы я подписал договор на сценарий документального фильма о Бродском. Мне пришла мысль положить в его основу нечто вроде внутреннего монолога героя.

В садике стояла плетеная мебель, длинный стол, годный, пожалуй, и для пинг-понга. Нам туда приносили обед из китайского ресторанчика, а охлажденные банки «Будвайзера», — кажется, единственное, что можно было извлечь из холодильника нобелевского лауреата.

Однажды в послеобеденный час я спохватился — время идет, а для сценария ничего не сделано. У Бродского нашелся любительский диктофончик. Так состоялось это интервью. Цель его сугубо прикладная: какие-то кусочки, фразы, заметки из него должны были лечь на киноленту. Так мы и договорились.

Но через несколько минут Иосиф увлекся, стал вспоминать подробнее, глубже, чем это надо было для моего сценарного опуса. Хорошо, что я обрывал его совсем редко, «укладывал в русло» только тогда, когда он уж совсем забывал о цели нашей беседы. Сценарной идеей и объясняются некоторые мои вопросы, особенно в конце интервью.

Мы планировали записать не менее полудюжины кассет, но я улетел в Калифорнию, а потом... что не сделано сразу, то не сделано никогда.

Но когда выяснилось, что фильма не будет (как всегда, из-за отсутствия денег) и я прочел расшифровку записи,

сделанную моей женой, то убедился, что беседа эта имеет самостоятельное значение. Особенно это понятно теперь, ибо данная запись — чуть ли не единственный, так сказать, аутентичный автобиографический рассказ Бродского. Он касается в основном начальной поры его жизни, увы... но и за это спасибо.

— *Расскажи немного о семье, об отце и о твоей связи с ним.*

— Я впервые помню отца уже в самом конце войны, когда он приехал с Дальнего Востока. Пожалуй, даже не столько помню его, сколько фотографии того времени. Более или менее отчетливо я помню его уже в 1947 году. По образованию он был журналист, вернее, у него было два диплома: один — географического факультета; но потом, когда он понял, что как географу ему не придется путешествовать, поскольку он еврей, то он окончил Институт красной журналистики и работал фотографом — закавказским корреспондентом ТАСС, «Известий»... Все это было до войны и помнится мне довольно смутно.

Затем, уже после войны, он два или три года работал в Военно-морском музее, куда я очень часто ходил. То есть он еще числился в армии. Потом вышло постановление Жданова о том, что лица еврейской национальности не должны обладать высокими воинскими званиями, и отец демобилизовался. Некоторое время он был без работы, а затем работал на сельскохозяйственной выставке, ездил по стране. Я помню огромные мичуринские помидоры, которые он привозил с Украины.

Где-то в начале пятидесятых он стал работать в газете балтийского пароходства под названием «Советская Балтика», у него там работал приятель, который ему помог устроиться и который тоже, по-моему, был «экс-ностris». Тем не менее отец проработал в этой газете до пенсии, то есть до начала шестидесятых.

— *Как у тебя складывались отношения с родителями? Я помню, как они переживали за тебя во время процесса... Но тогда же у них возникло особое чувство гордости и сознание, что ты «состоялся».*

— Отношения с родителями были, конечно, самые разные. Конечно же они хотели, чтобы я учился. И отец видел во мне скорее бездельника, уклоняющегося от своих пря-

мых занятий и обязанностей, но, с другой стороны, палок в колеса мне все-таки не ставил. Когда меня в пятом или шестом классе несколько раз пытались исключить из школы за поведение, он меня, по-моему, не слишком защищал. Но однажды, когда он как-то пришел на очередной педсовет, где ему в очередной раз стали выговаривать за мое поведение, он вдруг стал на мою сторону. Меня это даже несколько удивило. Я очень хорошо это помню. Учителя, в свою очередь, набросились на него за то, что он защищает такого подонка, как я, на что он ответил: «Ну что вы хотите, ведь это же по Брему известно, что родители защищают своих детенышей». Для учителей это было, наверное, большим откровением.

Вообще же отношения мои с родителями, особенно когда я подрос, были довольно замечательными, даже при всех этих неприятных воспитательных обстоятельствах. Отец был замечательный рассказчик, я помню много его интереснейших историй. Кстати, между прочим, он был первый человек, который дал мне понять, кто такой Сталин. Когда умер Иосиф Виссарионович (я помню этот прекрасный день), наша классная руководительница Лидия Васильевна Лисицына поставила всю школу на колени в актовом зале...

— *На колени?!*

— Да, она стала что-то говорить, потом прервалась, закричала: «На колени, на колени!» Словом, началась полная истерика. Она, кстати, была замечательная дама. Она была секретарем парторганизации школы и имела орден Ленина, выданный ей лично товарищем Ждановым. Понятно, что за птица. Так вот, нас в этот день довольно быстро распустили по домам. Вся наша большая коммунальная квартира ревела в кухне. Даже мать плакала, а отец — то ли он не был в этот день на работе, то ли только что вернулся, — лежал на кровати и так, знаешь, ухмылялся и вроде даже как бы подмигнул мне, дескать, ничего страшного не произошло...

И еще, к слову, об Иосифе Виссарионовиче... У отца была масса приятелей среди фотографов, и был такой приятель Андрей Макарович Петров, по-моему, правительственный фотограф. Он снимал постоянно членов Полит-

бюро и т. д. И у нас на стене висел подаренный им отцу портрет Сталина — очень хорошая фотография, без ретуши. Она у меня над кроватью висела. И помню, я как-то пролил чернила на эту фотографию. Это преисполнило всех нас страхом, ужасом. Понятно, коммунальная квартира... соседи заходят, выходят... они знают, что чернила пролиты, ну и т. д. И лишь отец был каким-то достаточно отрезвляющим элементом в этой истории...

— Ты думаешь, что как-то его ментальность, его биография, его вкусы вошли в твои стихи?

— Это безусловно так. Но я считаю, что это естественно. Я даже написал об этом в эссе «Полторы комнаты», там про папу довольно много сказано. Но в принципе я думаю, что на самом деле все гораздо интересней, потому что не то чтобы он на меня влиял, а просто я был частью его, по сути, я — это он.

Отец был человеком принципа «или — или», как, впрочем, и все их поколение. Мы же себя очень уважаем за то, что мы люди нюансов. Нам кажется, что мы больше понимаем, больше знаем, что мы лучше чувствуем, и т. д. В то время как, если уж говорить совершенно серьезно, то вот эти их «или — или» включали в себя всю ту амплитуду, которую мы артикулируем очень подробно и детально, но это и приводит нас к такому, как бы сказать, состоянию полной импотенции по отношению к действительности. А те люди при всем том могли совершать какие-то выборы.

— Мне кажется, что здесь ты и он — действительно одно целое.

— Да, пожалуй. Отец, например, был членом партии, всего этого добра он не терпел, просто не выносил. И еще он был человеком весьма ироничным, во всяком случае, он был ироничен по отношению к государству, к власти, к родственникам, особенно к тем, которые более или менее преуспели в системе. Он все время над ними посмеивался, всегда норовил вступить в спор, и я вижу то же самое сейчас в себе, то есть эту тенденцию к возражению. Думаю, что это у меня в значительной степени от него, так сказать, генетический момент, кровный. У Баратынского есть совершенно феноменальное стихотворение, ты знаешь, «Запустение», где он говорит об отце:

Он не был мыслию, он не был сердцем хладен,
Тот, безыменной неги жаден,
Их своенравный бег тропам сим указал,
Кто, преклоняя слух к мечтательному шуму
Сих кленов, сих дубов, в душе своей питал
Ему сочувственную думу.
Давно кругом меня о нем умолкнул слух,
Приняла прах его далекая могила,
Мне память образа его не сохранила,
Но здесь еще живет его доступный дух;
Здесь, друг мечтанья и природы,
Я познаю его вполне:
Он вдохновением волнуется во мне,
Он славить мне велит леса, долины, воды;
Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьев,
Я тень священную мне встречу.

— *Великие строки, поразительно, что ты помнишь их наизусть.*

— Я действительно думаю, что «он» — это я. Ведь пока они живы, мы думаем, что мы — другие, что мы — это что-то самостоятельное, а мы на самом деле — часть той же самой ткани, та же самая ниточка...

— *Да. А вот скажи, та атмосфера детства, послевоенный Ленинград — это сохраняется в тебе достаточно трогательно или, так сказать, отошло?*

— Наоборот — это единственная реальность.

Вообще, я должен тебе сказать, что жизнь в семье — это сохраняется навсегда... Молодой человек, он все время хочет жить по-своему, он хочет сам быть, создать свой мир, отделиться от всего остального... И когда родители умирают, ты вдруг понимаешь, что это-то и была жизнь. То, что вот ты живешь — это не жизнь, это дело твоих рук, и ты знаешь, что именно т в о и х рук. И ты знаешь себя, и для тебя все это уже достаточно скомпрометировано. А тогда была жизнь, созданная ими. Ведь ты прекрасно знаешь, как нам бывает интересно входить в чужие квартиры, как это все для нас соблазнительно. Это происходит оттого, что нам интересно входить в чужую жизнь. И то же самое

можно сказать о родителях: мы вошли в некотором роде в их квартиру, эта жизнь была создана ими, мы все в ней знаем наизусть и до поры до времени не осознаем, что мы — тоже их рукоделие. И нам ничего не стоит это перевернуть, сбежать отсюда. Но наша жизнь — это плоды наших трудов, и они, эти плоды, не так убедительны...

— *...И нам остается «дышать прошедшим понемногу»...*

— Вот именно. Что же касается послевоенного Ленинграда, то прежде всего это был совершенно замечательный мир, и мир нынешний мне совершенно не нравится. Кстати, мне вчера сказали: «Вы, Иосиф, всегда видите добро только в прошлом и отказываетесь видеть что-то в настоящем». Я ответил: «Вы знаете, я не то чтобы отказываюсь видеть что-то позитивное в настоящем, я просто не вижу в настоящем того типа красоты, даже чисто физиономической». И это правда. Пусть это будет смесь красоты и подавленности — я не знаю, но должна быть какая-то возвышенность. Разумеется, и в настоящем есть красивые лица, но в лучшем случае та красота, которая сейчас есть в лицах, — это сладкая красивость, проходной стандарт, а это все неинтересно.

Наши были другие. Это была смесь чего угодно: отчаянности, недоеденности, но тем не менее та степень одушевленности, которую в нынешнем мире просто не видишь в лицах. Иногда это в Европе еще можно встретить, то есть пока сохраняется какая-то драма в облике, в глазах, но как только это существо открывает рот, из него вываливается такое...

— *Наверное, в поисках той красоты надо вернуться на родину.*

— Для меня то время и есть родина.

— *Немного фактологии. Ты сначала жил на проспекте Гаага?*

— Дед мой был из кантонистов, он отслужил двадцать пять лет в армии, и у него была своя маленькая типография. Отец родился в Петербурге. На углу Гаага и Обводного канала был огромный шестиэтажный дом (я полагаю, он до сих пор стоит), и у отца там на шестом этаже была квартира, оставшаяся от родителей. Но в процессе уплотнения ему остались две комнаты. Потом во время войны в этот дом попала бомба, и поскольку комнатки были под

самой крышей, то все и пошло прахом. Погиб огромный фотографический архив отца, чему он после отчасти даже и рад был, поскольку не осталось фотографий нежелательных лиц — репрессированных. После войны все это отремонтировалось, и отец как бы жил в этих двух комнатах. Мы с матерью жили на улице Рылеева, в доме, выходящем на площадь перед Спасо-Преображенским собором. У нас была шестнадцатиметровая комната на третьем этаже. Потом, если не ошибаюсь, в пятьдесят втором году мы съехались, и тогда получилось то, что ты помнишь на Пестеля. Мы получили эти полторы комнаты в доме Мурузи.

— *И твоя сознательная жизнь протекала именно в этих стенах?*

— В общем, более или менее, да. Хотя, наверное, сознательная жизнь начинается несколько раньше, лет в двенадцать.

— *Но первый свой сознательный поступок ты совершил лет в четырнадцать? Я имею в виду уход из школы.*

— Когда в седьмом классе я остался на второй год, то я перешел из той школы, в которой я был, в школу на Обводном канале, номер 276, если не ошибаюсь.

— *А до этого ты учился где-то на Литейном?*

— Да, я учился в Петер-шулле, рядом со «Спартаком» — первые три года, потом нас перевели на Моховую. А Петер-шулле чем замечателен: в ней учился — угадай кто? — Альфред Нобель! Смешно, да? Но там никаких следов его не было, там всего лишь висел портрет Грибоедова — очень хороший портрет. Я помню, что, когда были выборы, я стоял около него в почетном карауле. Потом меня перевели на Моховую в 181-ю школу, потом в 192-ю.

В общем, я учился в семи или шести школах до восьмого класса, из которого я просто сбежал, во-первых, потому что мне все это уже осточертело, а во-вторых, в семье не очень благополучно было с деньгами, даже крайне неблагополучно: мать работала, отец работал, и этого едва хватало. И я пошел на завод, когда мне было пятнадцать лет, и стал работать фрезеровщиком. Сначала был три месяца учеником, потом получил разряд и работал около года. После этого начались другие пассажи: я поступил работать в морг, потому что у меня была такая амбиция — стать нейрохирургом. После начал ездить в геологические

экспедиции, чтобы попутешествовать. Несколько лет так прошло, а после этого, я уже не помню, работал фотографом, кочегаром, матросом...

— *Смотрителем маяка был?*

— Смотрителем маяка, конечно, был. Не помню, какой это год, может быть, пятьдесят восьмой. Это был маяк на выходе из Ленинградского порта. Кончилось это весьма плачевно: там кочегар обожал морской порядочек, и мы с ним не поладили.

— *А в каких краях ты был по геологической части?*

— Началось это, если не ошибаюсь, в пятьдесят седьмом году, на Белом море, потом я добрался до Дальнего Востока, потом — в Якутию, там был Алданский щит, потом я был в Средней Азии — в общем было всего четыре или пять полевых сезонов.

— *А что тебя подтолкнуло к стихам?*

— Году в пятьдесят девятом я прилетел в Якутск и прокантовался там две недели, потому что не было погоды. Там же, в Якутске, я помню, гуляя по этому страшному городу, зашел в книжный магазин и в нем я надыбал Баратынского — издание «Библиотеки поэта». Читать мне было нечего, и когда я нашел эту книжку и прочел ее, тут-то я все понял: чем надо заниматься. По крайней мере, я очень завелся, так что Евгений Абрамыч как бы во всем виноват.

— *А помнишь, ты говорил, что посещал какие-то лекции в университете...*

— Да, было дело. При том, что школу мне не удалось закончить и школьная премудрость оказалась выше моих сил, я еще пытался некоторое время сдать экзамены на аттестат экстерном, но из этого номера тоже ничего не получилось, потому что я очень сильно погорел на химии и на физике. Никогда ничего в этом не понимал и до сих пор не знаю, что такое валентность. Тем не менее у меня произошла некая фиксация на университете.

Я ходил туда вольнослушателем на разные лекции, но это тоже недолго продолжалось. Помню, пошел на лекцию такого человека по фамилии Деркач, который преподавал советскую литературу, и категории, которые он там употреблял — типа «упадочная литература» и т. п., — вывели меня из себя, и я перестал там появляться. Но тем не менее я познакомился с массой людей... Но это было недолго, продолжалось примерно с полгода. И вообще, мне боль-

ше всего нравился исторический факультет, там очень замечательная галерея...

Впрочем, я думаю, что у меня была некая аллергия, потому что, когда видел какие-то обязательные дисциплины — марксизм-ленинизм, так это кажется, называется, — как-то пропадало желание приобщаться... Но все-таки помню, как я ходил по другому берегу реки, смотрел алчным взглядом на университет и очень сокрушался, что меня там не было. Надолго у меня сохранился этот комплекс...

— *Скажи, а когда ты с литературной жизнью Ленинграда познакомился? Кстати, это было еще до нашего знакомства?*

— Это было до нашего знакомства, но это было почти одновременно... Ты ведь помнишь свое обсуждение в Промке?*

— *Да, это замечательно смешная история. Я только потом сообразил, что это был ты.*

— Ну конечно... Мне тогда было лет шестнадцать или семнадцать...

---

* О самой первой встрече с Иосифом Бродским Евгений Рейн вспоминает: «Середина пятидесятых годов. Какие-то диковинные литературные кружки в Ленинграде. Ходят слухи о новом поэте. Я не слышал ни одного выступления Иосифа в ту пору. Кажется, он читал «Еврейское кладбище в Ленинграде» и тотчас угодил в какую-то газетную травлю. Но произошло одно забавное происшествие. Был мой первый вечер поэзии «городского масштаба». Проходил он в знаменитой Промке — Доме культуры Промкооперации на Петроградской стороне. Я прочитал стишки — друзья похвалили. Вдруг слово попросил юноша из публики. Выпустили его на трибуну неохотно. Председатель вечера Лев Мочалов славился осторожностью.

Юноша в зеленой штормовке поднял руки к кумачовым плакатам, облепившим зал. Это было время кампании за химизацию. «Химия, — было написано на плакате, — это...» — и далее шло перечисление всяческих незамедлительных благ, что принесет с собой химия. Юноша патетично прочел лозунг. «Вот, — сказал он, — вот чем дышит время, а о чем пишет Рейн?» Далее он некой ловкой параболой сравнил мои стихи с лозунгами, уже отброшенными. Все это походило на иронический розыгрыш.

Мочалов задумался и лишил оратора слова. Затем на трибуну поднялся очередной мой приятель.

Только три или четыре года спустя я сообразил, что это был Бродский».

— Это пятьдесят девятый год...

— Значит, девятнадцать лет. Я не знаю, как это все случилось. Помню только, что кончилось это все таким образом: ты пришел в газету «Смена», и кто-то меня подтолкнул, чтобы и я пошел в газету «Смена» тоже. Там было литературное объединение, руководили им некие Игорь Ринк и Валентин Верховский, два человека. Я им прочел какие-то стихи, они меня страшно разругали, но вместо подавленности это вызвало во мне ярость... И там же я познакомился с двумя-тремя людьми, один из них — это Яша Гордин. Это и было место, где завязывались всякие разнообразные отношения. Так это и началось: сначала одно литобъединение, потом другое, происходили всякие поэтические турниры. Ты помнишь, на одном у меня произошла свара с Глебом Семеновым.

— *Но ведь и у тебя уже было тогда какое-то представление о партийности, компанейщине ленинградской жизни, какое-то чувство выбора?*

— Представления такого не было, просто реальность этого была.

Я всю жизнь действую по физиогномическому принципу, как собака. Если мне нравилась физиономия человека, я готов был поверить в его великое искусство. Я познакомился с какими-то людьми, а с Яковом мы подружились. В нем была, как я теперь понимаю, посттихоновская бру-тальность.

Но вообще-то все началось раньше. Я помню первое, что меня толкнуло: у меня был небольшой роман с пионервожатой, которая была на девять лет меня старше, когда мне было шестнадцать лет, по-моему... И она мне показала в «Литературной газете» стихи Бориса Слуцкого с предисловием Эренбурга. И я на этом очень «завис». По тем временам я уже знал какие-то стихи, но не русскую поэзию. Я читал Роберта Бернса в переводах Маршака, что мне чрезвычайно нравилось и что я до сих пор знаю наизусть. (Мне вообще свойственно помнить куски неизвестно чего.) И я думаю, что это сочетание, с одной стороны, Бернса с его балладами и иронией и, с другой стороны, Бориса Абрамовича, единственного поэта, у которого было ощущение трагедии, как мне тогда казалось, — это каким-то образом в моем сознании смешалось. И сейчас, зад-

ним числом, мне представляется, что, может быть, это как раз и было ответственным за всю последующую идиоматику...

— *А Серебряный век? Ахматова, Мандельштам, Пастернак — когда они для тебя возникли?*

— Я не мог тогда, в возрасте семнадцати—восемнадцати лет, читать Пастернака — я ничего не понимал. Не понимал Пастернака до двадцати четырех лет. Понимать Бориса Леонидовича я начал со «Спекторского». А так, я помню, специально брал «Поверх барьеров», «Сестра моя — жизнь» — ни черта не понимал, мне это казалось если не абракадаброй, то чем-то в этом роде. То же самое и с Анной Андреевной. Я знал совсем мало ее стихотворений, и, когда ты меня к ней повез, я вообще-то и не представлял, к кому я еду. Мандельштама я опять-таки не читал до двадцати двух или двадцати трех лет. Кто на меня сразу же произвел впечатление, и в общем-то это раз и навсегда и осталось, — это Цветаева.

— *Я помню тот вечер, кажется, у Понизовского, когда впервые принесли «Крысолова», помнишь «Поэму конца»...*

— Да. И никакие такие подмены на меня никакого впечатления не производили. Я помню, в начале шестидесятых работал в Институте кристаллографии при Ленинградском университете, куда благодаря старым геологическим связям я проник. Находился он в самой главной коллегии, там был длинный коридор, в конце которого была библиотека, и, как сотрудник этого института, я обладал правом брать книги, которые не выдавались студентам. И в этой библиотеке я получил «Камень» и «Избранные стихотворения» Мандельштама...

— *Двадцать девятого года книга...*

— Да-да. И тут, конечно, все стало ясно. Я помню, мы с Виноградовым гуляли — он, человек иронический и ничего не знавший, острил, — и я его пытался убедить, какой замечательный поэт Мандельштам. Но... я нигде подолгу не задерживался, и все это тоже скоро кончилось. Хотя за те полгода я прочел довольно много.

— *Скажи, а какой городской, так сказать пейзажный, ряд является «твоим»? Физиономия «места» — это ведь не только Литейный, Пестеля?..*

— Нет, конечно. Во-первых, это Артиллерийский музей за Петропавловской крепостью — это было замеча-

тельное место, такое кладбище пушек; во-вторых, это Военно-морской музей. Вообще Васильевский остров играл какую-то сверхъестественную роль в моем сознании. Потом, обязательно форты, туда я особенно часто ездил с отцом. Потом, был такой остров Вольный, на котором был яхт-клуб и там канонерская лодка стояла, по которой я лазил... И потом, Красная горка...

— *Я там никогда, кстати, не был...*

— И потом, еще пригороды. Разумеется, Петергоф и даже, пожалуй, прежде всего Ораниенбаум. У меня вообще была такая идея, — когда мне было лет шестнадцать—семнадцать, — поступить во Второе Балтийское училище подводного плавания. Поверишь ли, я сдал все экзамены, но... пятый пункт, пятый пункт... И меня не взяли, сказали, что у меня плохо со зрением, хотя как раз тогда у меня со зрением все было в порядке, а астигматизм развился уже потом... И мои фантазии на том и кончились. Но это важные вещи, мне так кажется, это важнее всего остального... Что еще? Разумеется, Обводный канал, Нарвская застава — там вообще какой-то полный индустриальный потусторонний мир, это совершенно не «Обводный канал» Заболоцкого.

— *Нева за Смольным где-нибудь...*

— Да-да, совершенно верно. В общем, окраинность такая, хотя, конечно, центр со всей своей лепниной, кариатидами тоже как-то присутствовал... Но, например, я всю жизнь обожал район Новой Голландии... В немалой степени роману с Мариной* способствовали декорации, не соответствующие общепринятой «табели о рангах». Новая Голландия существует вроде как на отшибе, она как бы никому не известна... Это не центр города в известном смысле... Вот эта помесь индустриальности и культуры мне кажется довольно замечательной — завод Марти, Пряжка, набережная Красного флота... Ну что я тебе буду все это рассказывать?

— *Да, тут у нас масса общего...*

— Самое главное — ходить, вся та жизнь прошла пешком...

— *Скажи, а вот предшествующие событиям процесса два-три года были у тебя уже как бы литературно осознанными?*

---

* Марина Павловна Басманова — подруга Бродского в шестидесятые годы, адресат его любовной лирики.

— В общем, более или менее, да. Я помню, в шестьдесят втором году, лежа в той комнатке на Воинова, которую я снимал, я читал одновременно Данте и Библию. Уже тогда я сочинил «Большую элегию», которая Анне Андреевне понравилась, сочинил «Исаака и Авраама», вообще много всякой всячины... Стишки были все-таки, наверное, никуда, — сегодня, перечитывая «Исаака» и «Донна», я чувствую себя неловко. Но тем не менее я уже понимал, что я занимаюсь стишками чаще, чем каким бы то ни было другим делом.

Я тебе скажу одну вещь: был однажды момент открытия, когда я стоял на набережной напротив дома Цехновицера* — я этот момент очень хорошо помню, если вообще у меня были какие-то откровения в жизни, то это было одно из них. Я стоял, положив руки на парапет, они так слегка свешивались над водой... День серенький... И водичка течет... Я ни в коем случае не думал тогда, что вот я поэт или не поэт... Этого вообще никогда у меня не было и до сих пор в известной степени нет... Но я помню, что вот я стою, и руки уже как бы над водичкой, народ вокруг ловит рыбку, гуляет, ну и все остальное... Дворцовый мост справа... Я смотрю: водичка так движется в сторону залива и между водой и руками некоторое пространство... И я подумал, что воздух сейчас проходит между водой и руками в том же направлении... И тут же подумал, что в этот момент никому на набережной такая мысль в голову не приходит... И тут я понял, что что-то уже произошло... И вот это впервые пришедшее сознание того, что с головой происходит что-то специфическое, возникло в тот момент, а так вообще этого никогда не было...

— *Да, это ощущение непереводимо в слова, но чисто интуитивно мне вполне понятно и близко...*

— Да и вообще, ты помнишь, вся наша жизнь, когда входишь к Цеху, надеваешь шляпу, кругом книги, девушки... Жалко, что «Полторы комнаты» нет по-русски... Разумеется, гений места довлел... У меня такое впечатление, что с нами повторилось спустя столетие примерно то же

---

* Юрий Орестович Цехновицер (далее Цех) — художник, фотограф и архитектор. В его знаменитой квартире на Адмиралтейской набережной часто собирались поэты, художники — друзья Бродского. Умер в 1994 году.

самое, что и в первой четверти девятнадцатого века, и с этим у меня было больше внутреннего сходства, чем даже с Серебряным веком; Такая, как бы сказать, архетипическая ситуация. Потому что начало нашего века было все-таки не совсем тем, это было как-то труднее понять. А пушкинскую пору было понять все-таки легче, с этим легче идентифицироваться... В Серебряном веке было больше примесей Европы, которую мы не знали, а то было чисто русское явление...

— Ну, и ты считаешь, что, скажем, с отъездом из Ленинграда такое вот влияние гения места на слово — оно прекратилось? Или, наоборот, ты оказался восприимчивым к другим городским культурам, другим физиономиям? Или ты остался поэтом одного пейзажа в известной степени, а остальное — туризм?

— Остальное не совсем туризм. Я помню, мы с Лоркой Степановой гуляли в Летнем саду незадолго до исчезновения из этих мест, и я ей говорил что-то в следующем роде: чего бы я хотел на этом свете, так это работать где-нибудь в торговом флоте, вовсе даже не обязательно в советском. Приезжать куда-нибудь, приходить в какой-нибудь город, остановиться в гостинице на неделю, написать две или три элегии, потом наняться на другое судно... Разумеется, все это в сильнейшей степени определено конечно же гением места, вот т о г о места...

Я думаю, что не туризм все-таки, просто потому что постепенно начинаешь смотреть на любой пейзаж, на любое место с интересом внутреннего несоответствия себя этому месту.

Я всегда стараюсь, когда я куда-нибудь попадаю, как бы жить там, а не осматривать достопримечательности. В музей я иду в последнюю очередь... С другой стороны, у меня нет особой претензии показать со стороны, что я местный, но желание переварить все это — присутствует. Или надеваешь маску, чтобы слиться с пейзажем этого места... Но есть два или три места на свете, где я чувствую себя абсолютно как дома. Например, в сильной степени я чувствую себя таким образом в Италии.

Я помню, когда я приехал в первый раз в Италию в семьдесят третьем году, после полугода пребывания в Штатах, то, гуляя по Риму, совершенно не понимал, в

чем дело. Языка я не знал, и тем не менее я чувствовал себя куда в большей степени дома (это было зимой), нежели в Лондоне или в тех же самых Штатах, все-таки в некоторой степени зная язык. И какое-то время меня это донимало, пока мне не пришло в голову, что обстоятельствами, вызывающими это чувство, являются фасады, статуи, лепнина и т. д. Просто вот все это и был язык. И этот язык всегда к тебе обращается на понятном наречии, чего совершенно не происходит, например, во Франции, не происходит это в Германии... Там, правда, есть какие-то «узнаваемые» улицы в Гамбурге...

Я думаю, что становишься не человеком пейзажа, одного пейзажа, когда твоя внутренняя душевная лояльность отдана исключительно тому пейзажу, которого, как ты понимаешь, уже больше нет или его функция изменилась. Нет, но что-то делается с тобой, и ты становишься не столько человеком пейзажа, сколько тем, что этот пейзаж в тебе создает, и уже это ты в себе несешь до конца дней — некоторую сардоничность, сдержанность и вместе с тем идею порядка и отрешения. Я, например, совершенно не мог бы жить в Москве (я пытался!). При всех ее сквозняках, при всем ее разнообразии, при всех невероятных слоях истории, при всех этих парадоксах — прежде всего это место клаустрофобическое. Потому что — в глубине континента, там хоть три года скачи — ни до какого моря не доскачешь. И вот это для меня очень важно — край земли. По той же самой причине я не смог жить в Мичигане...

Вообще, все непонятно, ведь это не столько ты сам пытаешься законсервировать пейзаж, эту идиоматику, сколько она тебя. И может быть, чем меньше ее видишь, тем больше она превращается в такой твердый иероглиф... Иногда мне очень нравится в Нью-Йорке, иногда мне очень нравится в Бостоне — там такое ощущение, что ближе океан, но в принципе ты живешь не в конкретном пейзаже, а в своем воображении, версии мира...

— А вот скажи, еще в те времена, какой-нибудь шестьдесят второй — шестьдесят третий год, чему это ни приписывай — наивности, чистоте, — был у тебя хоть какой-нибудь момент веры в то, что литературные дела улягутся, не будет ни неприятностей, ни скандалов?

— Нет, этого не было совершенно. У меня было другое: не то чтобы я принимал все это как должное, но как нечто совершенно естественное и потому не заслуживающее внимания. Я помню, когда меня арестовывали, сажали, когда я сидел в клетке, я каким-то образом на это внимания не обращал, это все было не важно. Но мне, правда, повезло. Ты помнишь, на те времена пришелся «бенц» с Мариной, и о Марине я больше думал, чем о том, где нахожусь и что со мной происходит. Два лучших момента моей жизни, т о й жизни, это когда один раз она появилась в том отделении милиции, где я сидел неделю или дней десять. Там был такой внутренний дворик, и вдруг я услышал мяуканье — она во дворик проникла и стала мяукать за решеткой. А второй раз, когда я сидел в сумасшедшем доме и меня вели колоть чем-то через двор в малахае с завязанными рукавами, — я увидел только, что она стоит во дворе... И это для меня тогда было важнее и интересней, чем все остальное. И это меня до известной степени и спасло, что у меня был вот этот «бенц», а не что-то другое. Я говорю это совершенно серьезно. Всегда на самом деле что-то важнее, чем то, что происходит. Нет, ощущения, что все уляжется, у меня не было. Я полагал, что это как раз есть некая форма покоя.

— *Но попытки издаваться все-таки были?*

— Мне хотелось, конечно, напечататься. Я, помню, два или три раза приносил стихи в журнал «Звезда» — там был такой человек, Бернович Михаил, который вышел ко мне с бутербродом красной икры и сказал: «Стихи ничего, но взять мы их не можем». Двадцать один год мне был — какие это были стихи? Потом, уже после того как я освободился, мне что-то предлагали — все эти евтуховые дела...* Потом мне «Гран Мэзон»** предлагал: если я буду «стучать», они меня издадут на финской бумаге. Я тебе рассказывал тогда, пятичасовой разговор...

---

* Речь идет о попытке Е.А.Евтушенко опубликовать в журнале «Юность» подборку стихов Бродского сразу после возвращения последнего из ссылки.

** «Гран Мэзон» («Большой дом») — так в Ленинграде в разговорном обиходе называли КГБ, располагающееся по сей день в огромном доме в конце Литейного проспекта.

— *Скажи, а вот теперь, когда все случилось, ты задумывался над своей судьбой как над частью русского литературного процесса?*

— Ты знаешь, в общем нет все-таки. Разумеется, я часть русского литературного процесса, но задумываться над этим я просто совершенно не в состоянии. Я абсолютно не в состоянии каким-то образом это сфокусировать. Я думаю, что в лучшем случае что-то прибавилось на букву «б». Ты знаешь, что интересно — это, правда, несколько общее рассуждение, отвлеченное, но я думаю, что с нами нечто произошло, что нас спасает и до известной степени даже возвышает и делает людьми. Мы не литераторы, потому что, когда ты начинаешь определять себя в рамках литературы, в рамках любой структуры, — это конец. И поэтому, с одной стороны, стишки — это самое главное, а с другой стороны, — психологический побочный шок, потому что невозможно себя квалифицировать. Роберт Фрост говорит: «Сказать о себе, что ты поэт, так же нескромно, как если сказать о себе, что ты хороший человек». И уже хотя бы поэтому, но и без Фроста это ясно, — ты просто проживаешь свою жизнь. И совершенно нет у меня представления о том, что я — литератор, русский литератор, американский литератор, китайский или японский... Этого совершенно нет, я вообще не знаю, что я такое. В лучшем случае я знаю, что я, ну, скажем, трусоватый, но любопытный человек. Ну, может быть, уже не любопытный — надоело.

Во всяком случае, все эти наши с тобой разговоры — они колоссально важны в одном отношении. Потому что, когда я говорю сейчас, я себя чувствую самим собой, поскольку во всех остальных случаях — никому ничего не объяснишь. Кому это можно объяснить? Кто это поймет?

Самое замечательное в том, что случилось — я имею в виду не Нобелевку, а отъезд, перемены и т. д., — это то, что меня абсолютно вырвало из контекста. И тут уж ты себе врать ничего не станешь, ничего не станешь воображать. Ты понимаешь, что, в общем, «из всех детей ничтожных света ты всех ничтожней»... Примерно это. Это и всегда было так ясно. И при всем том ты оригинальная фигура, запятая в какой-то огромной книге... То есть — никто...

— *Человек в плаще, да?..*

— Человек в плаще, да...

— Значит, как говорила Ахматова, частная жизнь важнее всего?

— Конечно. То есть не в том смысле, что частная жизнь — это личная жизнь, а просто: повезет — напишется стихотворение. Доживаешь, до всего доживаешь — до морщин, до седых волос... — и доживаешь не за счет изящной словесности, а просто доживаешь. Продукт времени — то, что ты делаешь, то, что время с тобой делает. Оно тебя все время каким-то образом то ли обтесывает, то ли режет, доводит тебя до кикладской фигуры — без черт и лица.

— И ты хотел бы продолжать вот такого рода жизнь и, если удастся, писать стихи?

— Да. Все. Знаешь, у меня, правда, еще были такие фантазии: вернуться в Ленинград и так же жить. Но понятно, что так же жить нельзя. Там начнется полный балаган. Это замечательно — жить на отшибе.

— Да, я это очень хорошо понимаю. Мы как-то уже то ли утомились, то ли уже что-то сделали — и хватит общей каши.

— Да... Как бы абсолютно ничего не изменилось. Одно ясно, что это отчасти профессиональное, а отчасти обществом вынужденное и навязанное ощущение. Во-первых, никаких амбиций никогда не было, а с другой стороны — ничто тебя не делает таким демократом, как поэзия. Поэт — он вообще по природе демократ куда в большей степени, чем прозаик. Как птица, которой совершенно не важно, на какой ветке она окажется: она чирикает, если ей чирикается, и очень часто она принимает шум листвы за аплодисменты.

— Тебя события в англоязычной литературе волнуют больше, чем в русскоязычной?

— Ты знаешь, нет. Просто никаких событий не происходит, а так — иногда читаешь стихи и... завидуешь, завидуешь вот этой естественности отношения к вещам. У меня же это еще зависть к языку. Я, например, сочинил двадцать стихотворений по-английски, довольно, как мне кажется, хороших. И сочинил я их не из амбиции стать англоязычным литератором (у них своих хватает, и бессмысленно в это встревать) — их сочиняешь, потому что это как бы такая терапия. Потому что, когда ты живешь в какой-то среде, твои приятели пишут по-английски и их

мнение о тебе основано на том, что ты опубликовал, — а публикуешь ты переводы, причем старые переводы, и получается, что они тебя держат не за того, кто ты на самом деле есть. И поэтому, чтобы продемонстрировать им, кто ты есть, ты пишешь по-английски.

Разумеется, все эти разговоры: Джозеф, пиши по-русски, не изменяй русской культуре — меня преследуют. Как будто культуре можно изменить. Но давление тем не менее возникает, кроме того, имеет значение англоязычная среда — кто-то пишет стихотворение, отправляет его в журнал, а ты... с переводиком... И хочется просто естественности, когда ты сам положил бы стихотворение в конверт и отправил... И это давление — это как бы такой соблазн, искушение, но если долго не поддаваться искушению, то это может кончиться неврозом. И поэтому я считаю, что лучше время от времени искушению поддаться, тогда, по крайней мере, оно к тебе вернется не скоро...

К сожалению, много времени ушло и уходит на переводы. Естественней, наверное, просто писать стихи по-английски, но мне это совершенно неохота, желание такое возникает лишь иногда... не часто...

— А вот множественность твоей работы — предисловия, очерки, какие-то эссе — эта необходимость какого рода? Просто участие в литературной жизни, случайность?..

— Это случайность, это диктовалось скорее материальными соображениями. Ну, и иногда это было просто интересно.

Например, журнал предлагает тебе написать статью, предисловие, рецензию или что угодно, и, разумеется, можно это написать по-русски, а потом переводить... Но всегда, когда тебе предлагают что-то, это обычно предлагается сделать к какому-либо сроку, и, скажем, писать это по-русски, а потом еще заниматься переводом — это займет гораздо больше времени, это не метод поспевать к сроку. И поэтому я просто начал писать по-английски.

В ряде случаев мне это было чрезвычайно интересно, например, статьи о Кавафисе, Монтале, Одене, предисловие к Ахматовой, статью о Цветаевой. А иногда просто у тебя есть какие-то собственные идеи и хотелось бы их изложить. Но чаще это диктуется заказом. Сам я, по своей собственной воле, написал только две или три статьи. Как

правило, все это повисает на тебе, все время думаешь, что это надо сделать. Вот и сейчас как раз на мне повисло штук пять или шесть статей, которые надо писать, а мне этого совершенно неохота делать. Единственное, чего хочется, — это сочинять стишки... И сейчас это я как бы могу себе позволить, но, с другой стороны, это тоже можно рассматривать как некоторое хамство — в том смысле, что теперь, мол, когда все обошлось более или менее благополучно, ты будешь только стихи писать... Это тоже все-таки моветон... Поэтому лучше идти все-таки более или менее честным или не очень честным литературным путем.

Кроме того, статьи — это все-таки попытка как-то повлиять на умы. Вот сколько есть у тебя читателей, может, у них что-то после и изменится. Раньше я этого совершенно не хотел делать. Два раза, я помню, — вышел сборник Мандельштама и сборник Ахматовой, — мне предложили написать рецензии, и я говорил, что совершенно не желаю этим заниматься. А мне было сказано, если ты этого не сделаешь, то это отдадут какому-нибудь идиоту. И это, возможно, самый главный двигатель. Не то чтобы ты считаешь себя самым умным, но опасность того, что этим будет заниматься идиот, как-то заставляет тебя все это делать...

— *А когда ты уехал, был у тебя страх потери языковых корней, ощущение какого-то барьера?*

— У меня никаких страхов не было, но у меня было что-то вроде невроза — мне начинало казаться, что я не могу вспомнить какого-то слова и тому подобное.

— *В том-то и дело, видимо, что когда русская культура, все родное, как некий остров, отплывает, то это имеет и какую-то благодатную сторону...*

— Да, но не только в этом дело. Дело в том, что вся русская культура в том виде, в каком она возникла в родном городе, она и была как бы на острове, на отшибе от всей империи. И это положение нисколько не изменилось. Другое дело, что ты не занимаешься уже делами нации непосредственно. Ты занимаешься своими собственными делами, тем, что ты такое есть.

Беда или вредный аспект, я думаю, существования в недрах в том, что ты заворожен своей реальностью, ты не можешь от нее отстраниться и взглянуть на нее как на нечто архетипическое, как на нечто присущее виду. И ты

начинаешь себя ощущать по отношению ко всем этим, в конечном счете ограниченным, явлениям. Я не помню, кто-то меня спросил: кем вы себя ощущаете — русским поэтом, американским поэтом? Начать с того, что я себя ни тем, ни другим не ощущаю. Человек должен ощущать себя иначе: трус он или не трус, спокойный он или неспокойный, и только потом уже эти категории национáльности, крови, веры... Если я русский, то я веду себя одним образом, если я христианин — другим, если еврей — третьим? Смешно!

— *Ты не предполагаешь, что со временем эссеистика будет отнимать все больше сил и как-то отводить тебя от стихов?*

— Ну, если это так, то это можно будет как-то пресечь... Я-то смотрю на это неким диковатым образом. Я думаю, что если что-то тебя может отвлечь, то вот тебе и красная цена... Ты знаешь, что мне Милош сказал — это была как бы одна из самых главных ремарок, — я только что приехал в Штаты, жил в Анн-Арборе, а он узнал, что я его переводить собирался. И он мне присылает письмо, где пишет следующее: «Дорогой Бродский, я слышал, что вы меня переводите. Я знаю, что вы переводили Галчинского, и хочу вам сказать, что я не Галчинский... И еще одно я хочу вам сказать: я прекрасно понимаю, что вы, оказавшись вне стен отечества, обуреваемы всякими страхами, что вы будете не в состоянии продолжать писать стихи. И если это произойдет, то ничего страшного — я видел, что здесь с людьми происходит... И если вы не сможете, то это ваша красная цена, это означает, что вы можете работать только у себя дома, но это то, чего вы стоите...»

— *Что ж... Весьма толково и ясно.*

Я ПОЗВОЛЯЛ СЕБЕ ВСЕ, КРОМЕ ЖАЛОБ

Ларс Клеберг и Сванте Вейлер

Сборник «Divertimento sztokholmskie...», Warszawa, 1998 год

— Предлагаю, чтобы мы поговорили о литературе, о вашей биографии, о людях и местах, сыгравших важную роль в вашем творчестве. Думается, для вас ключевое значение имеет память — память отличается тем, что она пространственна. В вашей жизни и в ваших текстах особую роль играют некоторые места, места памятные и даже магические. Не могли бы вы назвать наиболее важные из них?

— Что ж, места... Наиболее бесспорное место, конечно, это мой родной город и несколько деревень на севере России. Как рассказать об этом, находясь здесь, в Швеции? Приезжая сюда, я в каком-то смысле возвращаюсь на хорошо знакомую мне географическую территорию. Поэтому здесь я испытываю особый спад напряжения, не имеющий ничего общего с Нобелевской премией или... Это та же самая географическая широта, тот самый воздух...

Но поскольку я должен говорить о местах — меня всегда это интересовало... Нет, не интересовало, это не совсем интерес, скорее что-то вроде почти идиосинкразии к замкнутому пространству, к геометрии комнаты, в которой находишься. Думаю, пространство оказывает большое влияние на образ мыслей.

— Скорее, небольшое пространство, чем топография или геоґрафия...

— Да. Скорее интерьер, чем что-либо другое. Интерьер, в котором человек находится, может свести его с ума или вызвать необыкновенно приятные ощущения. Предположительно, это связано с чем-то отчасти первобытным или, по крайней мере в данном случае, с чем-то глубоко подсознательным, может быть, даже не столько подсознатель-

ным, сколько с пренатальным состоянием, с пребыванием в лоне матери и так далее и так далее.

Однажды — раз мы об этом заговорили — я наблюдал в своей нью-йоркской квартире за спящим котом, свернувшимся на кресле в позе, несколько напоминающей креветку, и меня поразило, что это поза плода. Я рассказал об этом приятелю, который ответил, что видел фильм о стадиях человеческого сна и что во сне каждый сворачивается, принимая почти что позу плода. На что я сказал: «Представь, что ты женат. Как ты тогда это сделаешь?» И думаю, что именно отсюда идет большинство супружеских недоразумений. Я веду к тому, что кровать, или интерьер, или комната должны быть достаточно большими, чтобы человек мог принимать в них естественные для тела позы.

Я могу говорить об этом бесконечно. Меня всегда интересовали художники, подчеркивающие некий вид пространства, некий вид фона. Живопись Кирико необычайно интересна с этой точки зрения из-за особого рода размеров, слишком больших или малых, из-за особого рода замкнутого пространства. Я об этом никогда не говорил, поскольку меня об этом никогда не спрашивали. Это самое важное — пространство, в котором находишься. Помню, когда мне было года двадцать три, меня насильно засадили в психиатрическую больницу, и само «лечение», все эти уколы и всякие довольно неприятные вещи, лекарства, которые мне давали и т.д., не производили на меня такого тягостного впечатления, как комната, в которой я находился. Это здание было построено в девятнадцатом веке, и размеры окон были несколько... Отношение величины окон к величине самой комнаты было довольно странным, несколько непропорциональным, то есть окна были, думается, на какую-нибудь восьмую меньше, чем должны были быть по отношению к размерам комнаты. И именно это доводило меня до неистовства, почти до помешательства.

— *Читателю вашей поэзии бросается в глаза характерное явление, а именно, факт, что вы любите выбирать места, откуда открывается хороший вид. В «Колыбельной трескового мыса», например, вы находитесь там, откуда открывается особенно широкая панорама. Вы это делаете сознательно?*

— Дело здесь не в виде... У этого стихотворения своя история. Не помню точно, в каком это было году, во вся-

ком случае, это была двухсотая годовщина независимости Соединенных Штатов...

— *1976-й.*

— ...и я подумал, отчего не написать стихотворение на двухсотлетие — поскольку в этом году все было «двухсотлетнее». И, как помнится, мне доставляло удовольствие, когда я писал это стихотворение, то, что это была типично американская ситуация: лето, отдых на веранде и все с этим связанное. Вид, который я пытался описать, не производил особого впечатления, — вечер в городишке Новой Англии, неподалеку от океана. Внизу подо мной была главная городская площадь, там стоял памятник солдату-федералу, видно было также фрагмент колоннады здания Американского легиона, банки и так далее. Это просто была попытка отразить в стихотворении, что такое Америка.

— *Вы вспоминали о самом главным, как я думаю, для вас городе — Ленинграде. Когда я читал ваши автобиографические эссе о Ленинграде «Полторы комнаты» и «Меньше единицы», меня поразило, что, в отличие от многих людей, родившихся в Советском Союзе и странах Восточной Европы, у вас, кажется, отсутствует момент разрыва связи с системой. Я не заметил никаких следов какой-то изначальной лояльности по отношению к системе. Когда я читал эти эссе, у меня создалось впечатление, что вы родились как будто за пределами советского общества, что от рождения вы были вне его. Скажите, это впечатление — впечатление какой-то особой невинности, верно? Вы никогда не были преданы этой системе.*

— Я воспринимаю ваши слова как комплимент. В самом деле, не знаю... Просто ребенком, учеником средней школы, я выбрал это, быть может не осознавая, решил не обращать внимания на то, что было вездесуще. Ведь то, что вездесуще, — излишне. Интересно то, что уникально, а не то, что производится массово. Мне попросту было на все это чихать. Дело в том, что в Советском Союзе человек родится с очень ограниченными возможностями выбора позиции. Либо он раб этой системы, либо ее враг — а я считал, что это достаточно ограниченный выбор, поскольку с таким же успехом можно делать что-то другое, то есть игнорировать эту систему. Но когда игнорируешь эту систему, она решительно начинает считать тебя врагом. И так

с тобой обходится. Все дело, как я считал, в том, чтобы не быть ни просоветским, ни антисоветским — но асоветским. И думаю, что именно это приводило их в бешенство. Отсюда все то более позднее обращение со мной, лечение, которому меня подвергали... Я в самом деле не чувствовал обиды на них, поскольку считал только естественным то, что они делают, а поскольку за ними стоял закон, они обладали властью, что ж... Я более или менее представлял, что они могут сделать, хотя в целом мой опыт был довольно ограничен. Я тогда был молод и мог выдержать. Поэтому не обращал на это большого внимания.

— *Вы говорите: «ни просоветский, ни антисоветский, просто асоветский». В этом, как и во всем, что вами написано, меня поражает необыкновенно холодное отношение к российской культуре. Вы, как известно, русского и еврейского происхождения, но для русского писателя вы располагаете особенно широкой перспективой, охватываете особенно широкую сферу, знакомы с различными литературами. Сначала, насколько мне известно, вы столкнулись с польской литературой — или, быть может, с английской?*

— С польской.

— *Не могли бы вы рассказать о своих связях с Польшей?*

— В тот период, в конце пятидесятых и начале шестидесятых, для людей моего поколения единственной возможностью узнать о том, что происходит в мировой культуре, то есть на Западе, было... ну, по крайней мере, в моем случае это произошло при помощи... Попробую начать по-другому. Переводы произведений западных литератур на русский, вообще вся информация была разнообразно ограниченна. Единственным источником, из которого можно было что-то узнать, был журнал «Иностранная литература», где, впрочем, можно было найти очень немногое, притом в невероятно урезанном виде. Что ж, это был советский способ обращения со всем, что происходило на Западе. Поэтому нужно было найти другой способ узнавать о том, что происходит. Радио было недостаточно, к тому же его глушили. Иностранные языки... Я не знал языков. В то же время мы видели, что польские журналы, доходившие до нас разными путями, сообщали обо всем этом. Поэтому я счел, что лучше всего выучить польский. Это было легко, поскольку польский, как мне кажется, так же близок рус-

скому, как, может быть, датский к шведскому. Таким образом, я немного поучил польский и начал все это читать. Думаю, что процентов восемьдесят современной европейской литературы я тогда прочитал сначала по-польски.

В Польше появлялось много публикаций, из которых мы могли узнавать, хотя бы поверхностно, что творится на Западе, — и это было очень важно. Русским, вероятно, лучше всех знакомо чувство, которое Мандельштам когда-то назвал тоской по мировой культуре. Это движущая сила, которую можно объяснить нашим особым географическим положением, — и потому даже такая ненадежная информация годилась. Может быть, это прозвучит абсурдно, но такая неполная информация обладает своими достоинствами, поскольку обогащает воображение, интуицию, у человека в воображении создаются представления о вещах, какими они могли бы быть. И иногда плоды воображения могут оказаться выше реальности. Здание, построенное в воображении, может быть великолепнее, чем в действительности. И это в каком-то смысле причина, по которой я верю в силу ограниченной информации. Это причина, по которой я верю, например, в плохие переводы, ибо хороший перевод иногда сам по себе достижение, в то время как плохой перевод побуждает интуицию, человек начинает задумываться и воображать, что там могло быть первоначально. Таким образом, он начинает придавать вещам формы в соответствии с возможностями собственного воображения.

— *Если перевод не настолько плох, что приходится читать между строк...*

— Да, верно. Это не чтение между строк в точном смысле. Просто ты ощущаешь, что этот стих недостаточен, несовершенен и что, возможно, это неточный перевод — и тогда начинаешь задумываться, как мог бы выглядеть точный перевод, начинаешь его воображать. А воображение — мощный инструмент.

— *Побудить воображение может также какой-то фрагмент, обрывок газеты, даже обрывок страницы...*

— Конечно. В каком-то смысле это похоже на труд археолога, когда находишь кусочек какой-то вазы и пробуешь представить себе ее целой.

— *Вы бы рискнули утверждать, что плохие переводы в какой-то мере повлияли на вас, молодого поэта в Советском*

Союзе? Что плохие переводы доходившей до вас с Запада литературы побуждали ваше воображение к созданию цельной картины?

— Да. Человек создает эту картину в соответствии со своими возможностями, вкладывая в нее, возможно, больше, чем содержит подлинная вещь, которую он пробует наколдовать. В каком-то смысле это весьма творческое занятие. Я помню, например, что когда я был на Севере, в деревеньке, в которую был сослан, мне прислали антологию современной английской и американской поэзии. Мое знакомство с английским в то время было ничтожным. Что я делал? Переводил с помощью словаря первые три строчки стихотворения, скажем, Йейтса, потом последние три-четыре, а потом пытался представить себе то, что могло быть в середине. Это было своеобразное упражнение, которое много давало и было необычайно захватывающим.

— *Я хотел расспросить вас об этой деревеньке в Сибири...*

— Это была не Сибирь. Это было недалеко от Полярного круга в европейской части...

— *Недалеко от Архангельска.*

— Да, это была Архангельская область.

— *Вы не могли бы описать эту деревню и ваши условия жизни? Вы сказали, что там было четырнадцать жителей...*

— ...четырнадцать дворов. Там стояло тридцать шесть или сорок изб, но жили только в четырнадцати. Главным образом старики и маленькие дети, остальные жители, вся молодежь, обладающая хоть какой-то жизнеспособностью и энергией, покидала это место, поскольку оно было страшно бедным, совершенно безнадежным. Там не было электричества, — а это был 1964 год, — а вы знаете, что Ленин сказал о коммунизме, что это советская власть плюс электрификация. Однако электрификация еще не добралась до тех мест.

— *Советская власть добралась...*

— Да, советская власть добралась, а электрификация нет. И не думаю, что она добралась туда сейчас.

— *В каких условиях вы там жили? Кто из этих людей вас караулил?*

— Среди этих людей не было охранников. В сорока километрах оттуда был небольшой городок Коноша, где находилось отделение милиции и милиционеры, задачей ко-

торых было присматривать за мной. Поэтому время от времени они садились на мотоцикл и приезжали в деревню, обыскивали избу, в которой я жил, беседовали со мной. Но, несмотря на это, они были, пожалуй, неплохие люди. Это были провинциальные милиционеры, они много пили, в сущности, они были алкоголиками. Они, разумеется, не имели понятия, что осматривают, не понимали, с какими книгами имеют дело и что в этих книгах содержится, — они были, в сущности, полуграмотными. Я оставлял их, чтобы они все осмотрели, а сам шел в магазин, покупал бутылку водки, и, когда обыск заканчивался, мы распивали ее вместе. Это было такое мужское и в то же время простое человеческое дело.

Я гораздо больше предпочитаю провинциальную милицию милиции большого города, где у нее существуют всякие привилегии, а также осознание цели. В этой деревне, в этом районе — очень бедном районе, — что ж... их работа не так сильно отличалась от работы нашего крестьянина. К тому же это были крестьянские дети. В каком-то смысле это было во многих отношениях прекрасное время, у него были свои хорошие стороны. Я работал в коллективизированном сельском хозяйстве, выполняя всю физическую работу, которую обычно называют «черной». При этом я воображал себя героем одного из стихотворений Роберта Фроста — и это мне нравилось.

А если говорить всерьез — я был тогда городским парнем и, если бы не эта деревенька, им бы и остался. Возможно, я был бы интеллектуалом, читающим книги — Кафку, Ницше и других. Эта деревня дала мне нечто, за что я всегда буду благодарен КГБ, поскольку, когда в шесть утра идешь по полю на работу, и встает солнце, и на дворе зима, осень или весна, начинаешь понимать, что в то же самое время половина жителей страны, половина народа делает то же самое. И это дает прекрасное ощущение связи с народом. За это я был безумно благодарен — скорее судьбе, чем милиции и службе безопасности. Для меня это был огромный опыт, который в каком-то смысле спас меня от судьбы городского парня.

— *В это время, в Советском Союзе, вы не писали эссе?*

— Конечно нет.

— *Почему «конечно»? Разве эссе не было российским жанром?*

— Нет, собственно говоря, нет. Существует жанр, называемый «очерком», который в принципе можно сравнить с эссе, но это не одно и то же. Следует начать с того, что русская литература достаточно молода, ей в лучшем случае триста лет, а может и меньше, если стараться быть точным. Поэтому этот жанр еще не развился. Это одно. А кроме того, я никогда не любил писать прозу и начал писать эссе по-английски по необходимости. Меня просили написать критические очерки, предисловия и послесловия для разных книг, и все эти эссе выросли именно из таких текстов. Эссе — во многих отношениях очень привлекательный жанр; замечательно то, что тема задана и в то же время развязаны руки.

— *Необходимость писать для заработка — особенно в случае поэта, живущего за границей, — это, конечно, одно. Но есть и другое. Создается впечатление, что для русских писателей эссеистика связана с изгнанием. Марина Цветаева, Ходасевич и многие другие русские писатели начали писать эссе на чужбине. В России пишут очерки или статьи, в то время как возможность выражения наиболее личного отношения к теме дает эссе.*

— Это такие свободные рассуждения... Термин, как вы знаете, в принципе идет от Монтеня — он положил этому начало. Для Марины во многих отношениях проза была просто очень подходящим средством выражения. Кроме того, она писала свою прозу по-русски — это другое дело. Я написал все эти вещи по-английски, а обычно человек — в особенности если он прежде всего поэт — должен избегать ситуаций, в которых непосредственно излагает свое *credo*. При использовании английского языка, в высокой степени рационального и аналитического, такая возможность создается. И поэтому в моем случае это несколько иная история. Я вообще не люблю писать прозу. Не знаю почему.

— *Даже эссе?*

— Даже эссе. Я написал их по необходимости — за исключением двух: «Меньше единицы» и «Полторы комнаты». Эти я написал по собственной воле, мне просто хотелось их написать. Другие были написаны на заказ, к определенному сроку. Я думал о том, чтобы написать их сначала по-русски, затем перевести на английский, но это трудно, когда оговорен жесткий срок. Поэтому я решился пи-

сать их сразу по-английски. В принципе если ты поэт, то проза пишется... Не хочу утверждать, что я поэт. Роберт Фрост сказал когда-то, что назвать себя поэтом так же неприлично, как сказать о себе, что ты хороший человек. Если ты поэт, то проза пишется как бы только по необходимости.

— Ограничимся тематикой ваших эссе и сравнением, какое в некотором смысле вы проводите между Мариной Цветаевой и Анной Ахматовой. Анну Ахматову вы очень хорошо знали, в то же время поэзией и прозой Марины Цветаевой очень основательно занимались. Если бы вы захотели их сравнить — кто вам ближе как поэтесса? Кто оказал на вас большее влияние?

— Цветаева. Но подчеркиваю, мы говорим здесь о сравнении. А не утверждаем, кто лучше и кто хуже. На таких высотах уже нет иерархии. Цветаева, ее восприимчивость, во многих отношениях мне гораздо ближе. В русской культуре двадцатого века есть два человека, которые мне неимоверно близки, — это, в сущности, та же восприимчивость, выраженная разными средствами. Один из них — это Марина Цветаева, другой — Лев Шестов, философ. Оба занимались чем-то в некотором смысле до тех пор чуждым российской культуре. Ведь основная идея русской культуры, русской литературы, русской восприимчивости — это идея утешения, оправдания экзистенциального порядка на некоем, возможно высшем, уровне. Цветаева и Шестов были в каком-то смысле очень кальвинистскими писателями, а пользуясь более обиходной формулировкой — выдвигали на первый план идею принципиальной болезненности существования, отвергали мир.

Шестова я люблю, в частности, потому, что он был эссеистом и не столько философом, сколько мыслителем. Бердяев сказал о нем (правда, Бердяев последний человек, который должен высказываться по поводу Шестова, поскольку он, по моему убеждению, был гораздо худшим мыслителем, чем Шестов, хотя более известным, делающим себе *publicity*), так Бердяев сказал, что Шестов «узкий» мыслитель. Но в узком ручье, в узком русле вода течет с большей силой — и в некотором смысле действительно напряженность написанного им огромна. Шестов довольно много писал о Достоевском, о Ницше и привлек

мое внимание сначала как критик, а в сущности, не столько как критик, сколько как автор статей о Достоевском. По-моему, Достоевский как писатель не оставил продолжателей, не имел, если речь идет о стиле, продолжения в русской литературе. Шестов был единственным, чей стиль кажется мне продолжением языка Достоевского. Это тот же самый тип очень иронической вычурности высказывания. Кроме того, всегда, когда говоришь о писателе, хорошо представить себе его лицо, выражение лица, с которым он пишет. А выражение лица Шестова мне очень нравится. Разумеется, это же относится и к Цветаевой.

Существует три вида познания — рациональное, интуитивное и — как у библейских пророков — посредством откровения. Шестов в большой степени библейский мыслитель или, может быть, движется в сфере библейских проблем. Его основная мысль звучит так: в какой-то момент разум подводит, и тогда человек либо совершенно побежден, либо — если в нем есть нечто, что позволяет ему выдержать, — может достичь некоторого рода откровенной истины. В каком-то смысле нечто подобное происходило в случае с Цветаевой. Это длинная история, мне не хотелось бы утомлять вас этими вещами, но чтобы ответить на ваш вопрос — для меня в принципе существовали два писателя: Цветаева и Шестов.

— *Но, будучи молодым поэтом, вы были весьма близки с Ахматовой, очень хорошо ее знали.*

— Да. Очень хорошо... Что ж, я не хотел бы преувеличивать этого. Мы были страшно близкими друзьями. Я очень любил ее и думаю, что она меня, по-своему, тоже. Мы очень мало говорили о практических делах; говорили о жизни, о литературе и т.д. Мы не обсуждали стихов. Мне нелегко о ней говорить, все это так близко... Это почти то же самое, что говорить о самом себе или о части себя, правда, не знаю... о духовной сестре или...

— *Ефим Эткинд недавно в интервью для одного из швед-ских журналов о вашей поэзии сказал, что это «поэзия в третьем лице». То же самое можно сказать и о поэзии Ахматовой, но не Цветаевой. Марина Цветаева не писала стихов в третьем лице, а именно такая поэзия выражает дистанцию между поэтом и...*

— Мне не хотелось бы полемизировать с Эткиндом, но поэзия Цветаевой... Когда я был молодым и начинал пи-

сать стихи, то пробовал... что ж, в человеке всегда живет некий дух соперничества, заставляющий его пытаться овладеть методами письма каких-то авторов, и пробуешь написать пастернаковское стихотворение, ахматовское стихотворение, стихотворение в стиле Заболоцкого и так далее. В своей суетности я думал, что все это могу. Единственным поэтом, которого, как я знал, мне «не разгрызть», была Цветаева. Она была по самой сути писательницей библейской — в том смысле, что была женским воплощением Иова. Позиция Иова, человека, который утратил все, но стоит на своем, очень близка мне — при том, разумеется, что я мужчина и должен проявлять большую сдержанность. Возможно, именно эту сдержанность имел в виду Эткинд, соединяя мою скромную особу с Ахматовой, поскольку она была страшно сдержанна. Ее позиция — это позиция человека, который смотрит на мир с огромной дистанции, позиция кого-то, кто не позволяет себе кричать от боли — хотя у нее были к этому более чем достаточные причины.

— *Не относится ли то же самое и к вам? Вы ведь тоже не позволяете себе жаловаться?*

— Нет, я позволяю себе все, кроме жалоб. Частично это результат общения с английской поэзией, тон которой, возможно, не совсем равнодушен, но сдержан.

— *Вашу поэзию часто определяют как очень традиционную, использующую рифмы и метрические формы. Когда читаешь ее в шведских или английских переводах, очень много этих традиционных элементов, традиционных форм теряется. Это особенно заметно, когда сначала слушаешь ваше чтение по-русски, затем чье-либо чтение переводов. Как вы думаете, те, кто не может читать вашу поэзию в оригинале, могут составить о ней истинное представление?*

— Не знаю. У меня нет возможности оценить шведские переводы.

— *Скажем, они на том же уровне, что и английские.*

— Похоже на то, что, когда мое поколение появилось на сцене, то есть в конце пятидесятых и начале шестидесятых, мы оказались в каком-то смысле на опустошенной литературной почве. Мы знали, что что-то было до нас, во втором десятилетии этого века, в его первой половине, только все это было совершенно вымарано. Мы знали об

этом, могли постепенно реконструировать разные вещи. Книги были для нас недоступны: чтобы достать стихи Мандельштама, требовалось немалое искусство. Цветаеву впервые я прочел в машинописи, такие вещи доставали тайно. Формы или, так сказать, традиционные подходы были для нас очень важны — я собираюсь говорить об этом в нобелевской лекции — в принципе тем, что мы пытались воссоздать, была культура, не меньше. Разумеется, мы могли бы писать все эти современные стихи. Поляки, англичане, кто угодно, французы — все вокруг занимались дальнейшей деформацией поэзии. Мы, не столько рационально, сколько интуитивно, решили пытаться противодействовать этому искусственному разрыву традиции, пробовали ее воссоздать, сложить воедино это рассыпающееся здание, поддержать культуру.

— *Из этой малой частицы, которая...*

— Изо всего, что было доступно. И мы хорошо выполнили эту работу. Не очень представляю себе, как это объяснить. Формы, размер, образцы строф — это не только литературные формы, это прекрасные сосуды, которые мы нашли разбитыми и пытались сложить их снова. И наполнили их собственным, современным содержанием. Если что-то остается в переводе, то, пожалуй, именно содержание. При переводе стихотворения, скажем, на шведский язык сохраняется воображение и ход мысли. Этого может хватить шведскому читателю. Читателю русскому этого не хватает, поскольку форма, традиционная форма понимается нами как воплощение человеческого достоинства, достоинства человека цивилизованного. Мы были просто обязаны сохранить культуру ненарушенной — только и всего.

Перевод Валентины Кулагиной-Ярцевой

Я ПРИНАДЛЕЖУ РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ...

Душан Величкович

Газета «Собеседник», № 42, октябрь 1989 года

— Жизнь в изгнании... Какими невзгодами она сопровождается и есть ли в ней какие-нибудь преимущества? Как новая среда влияет на воззрения и творчество? Как вы сами своей жизнью и творчеством влияете на свое новое отечество?

— Если говорить обобщенно, писатель, особенно если он поэт, — фигура маргинальная в любом обществе. Это кажется естественным и логичным, это известно каждому человеку пера. Изгнание же есть не что иное, как расширение этой маргинальности. Итак, речь идет лишь о степени данного состояния. Ведь после круглосуточной работы человек и среди соотечественников чувствует себя чужим ничуть не меньше. Но, быть может, для творческого настроения такую отчужденность здоровее чувствовать находясь в действительности среди чужих, чем у себя дома?

Есть что-то общее между гастарбайтером, политическим эмигрантом и писателем в изгнании. И в том, и в другом случае это бег из худшего в лучшее. Вполне естественно, из тирании человек может быть изгнан только в демократию. Никто не покидает цивилизованного Рима из-за примитивной Сарматии... Как правило, это переход из политической и экономической тины в развитое индустриальное общество.

Если жизнь поэта в изгнании сопоставить с каким-нибудь литературным жанром, то это была бы трагикомедия. Благодаря предварительному опыту он в состоянии гораздо серьезнее оценивать материальные преимущества демократии, чем тот, кто в таких условиях родился. Однако по той же причине он начинает осознавать, что не может играть сколько-нибудь значимую роль в своей новой среде.

Демократия, в которой он оказался, дает ему физическую безопасность, но в общественном смысле делает его ничего не значащим.

— *Не выявляется ли в написанных в изгнании шедеврах двадцатого века особое изменение духа времени, в котором мы живем?*

— По правде говоря, мне кажется, что понятие «дух времени» слишком расплывчатое, чтобы о нем можно было так рассуждать. С другой же стороны, ваш вопрос предполагает, что искусство играет второстепенную роль по отношению к жизни. Такое предположение, на мой взгляд, несостоятельно. В сущности, жизнь писателя в определенном смысле становится продуктом его произведения. Произведение начинает определять характер жизни. То, что кого-то хвалят, выдворяют или игнорируют, связано с его произведением, а не с тем, что этому произведению предшествует.

— *Накануне выезда в 1972 году Бродский написал письмо Леониду Брежневу, тогдашнему Генеральному секретарю ЦК КПСС, в котором читаем, помимо прочего, следующее:* «Дорогой Леонид Ильич, покидая Россию не по своей воле (о чем Вы несомненно осведомлены), позволяю себе обратиться к Вам с просьбой, на что, как я считаю, у меня есть право, поскольку я убежден в том, что все, что я сделал в своем литературном творчестве за 15 прошедших лет, служит и будет служить русской культуре. Я хочу попросить Вас дать мне возможность остаться в русском литературном мире хоть переводчиком, кем был я до сих пор. Я принадлежу русской культуре, чувствую себя ее частицей, и никакая перемена места пребывания не может повлиять на конечный исход всего этого. Язык — явление более старое и более неизбежное, чем государство. А если речь идет о государстве, то, на мой взгляд, мера любви писателя к родине — не клятва с какой-то высоты. Это то, что он пишет на языке детей, среди которых он живет. Покидая Россию, испытываю горькое чувство. Здесь я родился и воспитывался, здесь я жил и благодарен России за все, что у меня есть на этом свете. Все пережитое мною Зло преодолено Добром, и никогда у меня не было такого чувства, что Родина обидела меня. Его нет и теперь. Несмотря на то, что я теряю советское подданство, я не перестаю быть русским писателем. Я верю, что вернусь, ведь писатели всегда возвращаются — если не лично, то на бумаге. Хочу верить, что возможно и то, и другое. Наде-

юсь, что Вы меня правильно понимаете. Прошу Вас дать мне возможность и впредь жить в русской литературе и на русской земле. Не верю в свою вину перед родиной. Наоборот, верю, что во многих отношениях я прав... и если мой народ не нуждается в моей плоти, то, быть может, моя душа ему пригодится».

Письмо привожу по газете «Ди Прессе», опубликовавшей его текст 4 июня 1972 года. Почему вы написали это письмо и ожидали ли на него ответа?

— Письмо я написал в ночь накануне самого отъезда. Прежде чем сесть на самолет, попросил одного из моих друзей опустить его в почтовый ящик, что он и сделал... Никаких других соображений, кроме приведенных в письме, у меня не было. В сущности, я просто хотел остаться частью литературного течения, несмотря на то, что покидаю родину. Естественно, ответа я не получил, хотя, должен признаться, на какой-то ответ все-таки надеялся. Тем не менее в каком-то смысле я получил его шестнадцать лет спустя: меня стали печатать в Советском Союзе.

— По-видимому, по всем этим причинам присуждение Нобелевской премии писателю Иосифу Бродскому вызвало многочисленные комментарии, напоминавшие скорее злободневные политические анализы, чем размышления о литературном творчестве лауреата. Мне и самому пришлось комментировать решение о присуждении Иосифу Бродскому Нобелевской премии. В белградском еженедельнике «НИН», где я работаю, я написал, что литературные критерии были вполне достаточны, чтобы без малейших дилемм эта крупная литературная премия была присуждена И.Бродскому. Но, судя по политизированному резонансу в мире, эта награда имеет еще и определенное политическое значение. Я оценил его как поддержку процессу демократизации в стране, из которой был изгнан Иосиф Бродский в период, когда политическая ситуация была совсем иной. Однако многие комментаторы, даже в странах, где творчество Иосифа Бродского хорошо известно, усматривали в решении Нобелевского комитета только и исключительно политические соображения. Что о таких комментариях думает сам Бродский?

— Ту же ерунду писали и о Милоше, Солженицыне, Сайферте или, допустим, Д. Кише. Это означает лишь то, что некоторым людям легче говорить о политике, чем о литературе. Опасаюсь и того, что отдельным людям легче

писать, чем читать. Для меня раздумья над подобного рода комментариями, в которых говорят о политике, вместо того чтобы говорить о литературе, — простая потеря времени.

Вполне понятно, что в такой атмосфере Иосиф Бродский уже на первой пресс-конференции после присуждения ему Нобелевской премии был засыпан множеством политизированных вопросов. Помню, что он проявил крайнюю сдержанность в своих оценках актуальных событий в Советском Союзе с характерным для него выводом: «Меня не интересует, что официальные функционеры думают о моем творчестве, так как они не компетентны это делать, подобно тому, как и им безразлично, что я думаю об их работе, и мы квиты». *Появление в Советском Союзе книг некогда вынужденных молчать писателей Бродский расценил* «процессом исключительно важным; суть же его в том, что народу возвращают литературу и культуру, которую у него на протяжении многих лет похищали». *Однако, добавил он,* «нет никакой причины быть благодарным за то, что кто-то возвращает некогда бесправно отнятое».

В одном из своих эссе, с характерным заголовком «Катастрофы в воздухе», Бродский писал, что «русская проза в данный момент может предложить очень мало». Имел ли он в виду то, что называют «сталинским опустошением» русской литературы?.. Именно Бродского многие считают поэтом, который, продолжая начатое Анной Ахматовой и Осипом Мандельштамом, пытается преодолеть «опустошение», установить преемственность.

— Литература есть литература, она не зависит полностью от политической обстановки в данной стране. Писание есть нечто гораздо более старое и неизбежное, чем любая политическая или общественная организация, чем любое государство. В России огромное количество людей включено в литературное творчество. Среди них есть исключительно одаренные писатели. Это отчасти следствие индивидуального таланта, отчасти и самого языка. Никакой Сталин это уничтожить не может. Писателя могут убить, могут засадить или изгнать, но литература останется, ибо ее творит язык.

Несомненно, Бродский принадлежит к числу людей, которые давно научились быть теми, кем они есть в действительности. После первого же стихотворения, которое Бродский прочитал в Югославском драматическом театре — «Так мало греков теперь в Ленинграде» (о том, как

снесли греческую церковь, чтобы на пустом месте соорудить концертный зал), воцарилась та обстановка, в которой даже в поздние часы нет и следа усталости. Читая свои стихотворения необыкновенным способом, литургийно, Бродский с первых слов установил контакт с публикой, и стало ясно, что этот вечер не будет похож на обычные литературные вечера. Последовали вопросы. Ответы на них были мгновенными.

О поэзии и прозе:

— Поэзия по сравнению с прозой то же, что и воздушный флот по сравнению с пехотой в армии.

О политике:

— Мне кажется, бесполезно спорить, какая система лучше — восточная или западная. Это нас ни к чему не приведет. Вот в Югославии я только двое суток и уже заметил, что лучшие автомобили в руках государственных органов. Насколько я заметил, это главным образом «мерседесы». Мы можем поспорить о демократии, социализме, капитализме, однако, думается, лучше, если бы люди говорили: «Хочу «мерседес», хочу холодильник, хочу тостер, дайте мне их». Это реальные, осязаемые вещи, а в дискуссиях о системе и политике людей часто можно и перехитрить, провести их. Им всегда приходилось плохо.

О русском романе:

— Думаю, что в двадцатом веке поистине большого романа нет, если не считать того, что написал Андрей Платонов. Факт, что в девятнадцатом веке существовал большой русский роман, отнюдь не значит, что такое положение продолжается и в наше время. Надо тем не менее пояснить, что я подразумеваю под «большим романом». Конечно же не толстые книги. «Большой» для меня тот роман, который дает качественно духовную информацию. Достоевский, допустим, своим романом сказал, что индивид не делает выбор между добром и злом. Он наподобие маятника колеблется от добра ко злу и обратно. Возьмите Германа Мелвилла, который сказал, что в поединке добра и зла победителя нет, но, быть может, у человека есть возможность подняться выше добра и зла. В этом смысле в русском романе двадцатого века нет ничего подобного. Впрочем, до конца века осталось одиннадцать лет. Быть может, что-нибудь произойдет.

ЛИТЕРАТУРЕ ВСЕ ПО СИЛАМ

Фриц Раддаль
Журнал «Il Giornale dell'Arte», декабрь 1989 года

— Разрешите начать наш разговор с цитаты, хотя и с не дословной цитаты. В одном из своих эссе вы утверждаете, что существуют «два типа людей и, следовательно, два типа писателей»: одни описывают реальность, анализируя ее как бы под лупой в мельчайших деталях: чем набита мягкая мебель, как, по-особому, пахнет в комнате, — и, конечно, сразу же на ум приходят страницы Пруста...

— ...но еще более — страницы Толстого...

— ...другие же, которых, с вашей точки зрения, меньше, избегают внешних описаний, а описывают скорей собственное состояние души. Вы, видимо, принадлежите к этому меньшинству?

— Нет, конечно нет. Я бы очень хотел, чтобы именно таков был мой автопортрет, но это, к сожалению, «всего лишь» портрет Достоевского; а я преклоняюсь перед Достоевским, потому что он очень близок моему образу мыслей и чувств.

— Тем не менее... не укрывает ли гигантская тень Достоевского писателя Бродского?..

— Наш диалог с самого начала обещает быть нелегким. Вам хотелось бы дать мне удачное определение, я же не могу дать определение самому себе. Конечно, я мог бы это сделать на бумаге... но я решительно не в состоянии сделать это устно. К тому же с самого начала следует подчеркнуть одну важную вещь: моя попытка выделить две категории писателей, о которых вы упоминали, относится только к тем, кто пишет прозой. Я же не прозаик. Следовательно, я в любом случае мог бы ответить, что не отношу себя ни к одной из этих категорий.

— А не это ли стало причиной некоего несоответствия, некоего разлома, который можно выявить, исследуя ваше

творчество в целом? Я не говорю о различиях в поэтическом произведении, с одной стороны, и прозаическом эссе — с другой; скорее я говорю о мятежном духе, с одной стороны, и о безропотной покорности — с другой.

— Ваши слова меня встревожили и заинтриговали. Естественно, у меня есть какие-то убеждения, предпочтения, антипатии, но почему это должно восприниматься как своего рода разлом? Я пристегиваю ремень безопасности, и вперед!

— В прозе ваш мятежный дух граничит с безжалостностью. Например, когда вы судите о политиках, к какому бы лагерю они ни принадлежали. Единственная подлинная вещь, которую вы в них признаете, — это «полнейшее отсутствие воображения». Вы обвиняете их в жажде власти, в коррупции, в панибратском отношении с толпами людей, которых предварительно расчетливо оболванили. Мне кажется, что я разговариваю с человеком, который стремится изменить положение вещей. С другой стороны, сокровенная система координат поэзии Иосифа Бродского построена на неподвижности, на тщете окружающего мира, на неизменности личности. Не случайно поэт Бродский постоянно возвращается в своем творчестве к теме смерти.

— Первое возражение. Это не «моя» тема, это тема общечеловеческая.

— Встречное возражение. Есть авторы, отдающие себе отчет в том, что умереть все равно придется, но для них это не основание для того, чтобы превращать собственную убежденность в неотвратимости события в ключевую проблему творчества. Не так давно я брал интервью у французского драматурга Жан-Мари Кольтеса и спросил его: «Вы думаете о смерти?» А он мне ответил: «Совершенно не думаю. По-моему, это было бы ужасающе банально». Вы же не только даете определение смерти, но и рассматриваете ее как составной элемент своего творчества: «Тотчас же, едва возникнув, художественное произведение движется к своему финалу».

— Вы меня удивляете. Это написано в моем очерке о Мандельштаме, где я также утверждаю, что «писать стихи — это как бы упражняться в смерти». Впрочем, произведение искусства всегда создается для того, чтобы пережить своего творца. Именно в этом, если хотите, я могу, пожалуй,

признать вашу правоту; это — моя тема, но лишь потому, что это тема общая для всех нас.

— Я имел в виду совершенно иное... Попробую еще раз: в вашей поэзии — неподвижность, покорность, в прозе царит мятежный дух. Многие ваши стихи напоминают мне Готфрида Бенна...

— То, что вы обнаруживаете в чем-то мое родство с Бенном, для меня комплимент. Бенн — мой кумир.

— Мысль Бенна вращается вокруг идеи о неизменности человека, о неразумности существования, об отсутствии ясного пути для истории, которая не может развиваться. Раз вы соглашаетесь с тем, что он оказал на вас влияние...

— Погодите. Мне кажется, что вы немного драматизируете ситуацию. Я полагаю, что каждый человек — самостоятельная сущность, прикоснуться к этой сущности и постичь ее можно лишь поверхностно. Нет ничего, что было бы абсолютно бесполезным. Однако я отрицаю возможность вмешательства по существу, возможность глубоких изменений.

— Но вы ее вовсе не отрицаете. В этом и состоит мой вопрос. Ведь вы постоянно говорите о том, что литература обладает большим потенциалом воздействия. В одном месте вы назвали ее «наиболее значимой наставницей человеческого рассудка», в другом месте вы утверждаете, что есть очень мало вещей, которые могут дать нам надежду на лучшее, и, учитывая, что все прочее, по той или иной причине, не действует, мы не должны забывать, что литература представляет собой единственную форму морального роста, какой располагает общество; что литература — это всегда действенное противоядие в противовес принципу «все против всех», что она убедительно доказывает порочность любого массового подхода, особенно если справедливо то, что человеческое разнообразие воплощает в себе единство, всеобщность и, более того, смысл существования литературы.

— Да, я в это верю. Для меня очевидно, что только литература, а никак не философия, не религия и тем более не политика, может воспитать человека как с точки зрения политической, так и с нравственной и духовной точек зрения. Литература есть наилучшая система формирования человеческого духа. Общество, которое пытается ограничить воздействие литературы, действует в ущерб самому себе, подвергая опасности свои собственные структуры.

— Эти слова могли бы принадлежать Брехту, о котором вы сказали: «Брехт не был великим поэтом». Почему не был?

— Я не люблю Брехта, мне не нравятся его двусмысленное поведение, его политические воззрения, его эстетика на уровне учебника для старших классов.

— Но все то, что вы мне только что сказали, также весьма напоминает учебник. Вы всерьез полагаете, что наше общество, как западное — высокотехнологичное, так и восточное — слаборазвитое, можно просветить с помощью литературы. Особенно тогда, когда власть в руках таких людей, как Рейган, Коль, Ярузельский? Вы описали этих пожилых политических деятелей, столько лет стоящих у власти, просто безжалостно: «В шестьдесят лет жизнь уже не поменяешь, и если уж кто схватил поводья власти, то отпустит их только в минуту смерти. Такой человек знает, что у него осталось мало времени и что он способен радоваться лишь гастрономическим изыскам или комфорту: вкусно есть, курить иностранные сигареты, сидеть за рулем дорогого автомобиля». И этих людей вы хотели бы образовать с помощью искусства или даже поэзии?

— Да, это мое глубокое убеждение. Литературе такое по силам. Не сразу, не вдруг, не везде и не всегда. На этом пути, конечно, встретятся препятствия, перерывы, неизбежны проявления насилия. Однако, как я уже сказал однажды, только поэзия может дать нам возможность выдержать тяжкий груз существования. Победит литература, а не какой-нибудь канцлер, президент или партийный секретарь.

— Ваше утверждение исполнено надежды.

— А что в нем ошибочного?

— Я не сказал, что оно неверно, я сказал, что в нем заложена надежда. Меня поражает то, что вы сказали в речи, произнесенной на церемонии вручения вам Нобелевской премии: «Всякая новая эстетическая реальность усиливает в человеке его нравственное сознание в целом. Ибо эстетика — мать этики... Человек, наделенный чувством вкуса, особенно в том, что касается стиля, менее восприимчив к тем примитивным повторам, к тем ритмическим формулам заклинаний, что свойственны определенному типу политической демагогии...» Это сравнение эстетики и этики мне кажется чрезвычайно спорным.

— Нет, это справедливо и верно. Ошибочно как раз обратное, а это как раз верно.

— *Но были же и образованные диктаторы.*

— Приведите, пожалуйста, пример.

— *Муссолини.*

— Муссолини не был эстетом.

— *Но он не был и невеждой, он знал Петрарку, Данте, Д'Аннунцио, ценил Караваджо и де Кирико. Он вовсе не был малограмотен.*

— Для меня — был.

— *Может, моя аргументация слишком банальна и звучит слишком по-немецки; однако многие нацисты любили Вагнера или Бетховена, читали Гельдерлина или Гёте, играли на фортепьяно. Они были убийцы, но убийцы достаточно культурные в эстетическом смысле.*

— Тогда я должен прояснить свою точку зрения. Я не говорю о диктаторах и о том, что они читали, не говорю о Сталине, который любил Горького, или о Гитлере в Байрейте. Я не говорю о потребителях культуры. Я скорее имею в виду тех, кто, будучи просвещен искусством, затем сам становится творцом. Я думаю о Рильке, написавшем: «Ты должен изменить свое существование». И позвольте добавить, что такое под силу только поэзии. Поэзия заставляет читателя соучаствовать, благодаря ей возникает чувство сообщности, не известное никаким другим формам искусства. Живопись, скульптура, балет, опера — это праздники чувств. Но в них есть что-то пассивное. Только поэзия делает нас участниками творческого процесса. Вы оказываетесь не вне, а внутри него.

— *Даже если бы я принял ваши аргументы о нравственно просвещенных творцах художественной культуры, оставив в стороне Сталина, читающего Горького, мне пришлось бы спросить себя — себя, а не вас, — насколько это справедливо. Разве нет следов варварства и в лоне просвещенного искусства? А Селин, Гамсун, Эзра Паунд? Пикассо написал портрет Сталина, а Арагон воспел его.*

— На этот вопрос каждый должен найти свой собственный ответ, основываясь на личных предпочтениях и предрассудках, на полученном эстетическом воспитании. Вы могли бы с полным основанием добавить и имя Бенна. Для меня важны Паскаль и Пруст, а не Томас Манн, крайне неприятный тип, чья деятельность лежит вне пределов искусства, изготовитель романов...

— *В том числе и как политическая фигура?*

— Оставим эту тему... лозунги вместо искусства! Именно поэтому у меня вызвало раздражение появление Гюнтера Грасса в Нью-Йорке на конгрессе Пен-клуба. Нам здесь не нужны немцы, которые являются, чтобы рассказать нам о ситуации в Америке.

— *Вы несправедливы. Томас Манн, равно как и Гюнтер Грасс — так же, впрочем, как Бюхнер или Гейне, — высказывались в основном о проблемах Германии. То же, в сущности, делали и многие ваши коллеги в СССР и, слава Богу, они продолжают это делать.*

— К этому мы, может быть, вернемся потом. Я же хотел подчеркнуть, что любой писатель — продукт творчества многих писателей. Я, например, испытал влияние Ахматовой, Одена, Бодлера и Рильке; меня привлекали даже такие дарования, как Бахман, Гюнтер Эйх или Хухель, в которых я ценил необычайно острый ум. Можно добавить и Селина — он был великолепным стилистом.

— *Я говорил не столько о Селине-стилисте, сколько о Селине-фашисте.*

— В сущности, здесь нет противоречия. Во все века существовали великие художники-творцы, которые были очень сложными личностями, но они в конце концов выработали для себя упрощенческий подход к истории. Может, потому, что история была недостаточно сложна в противовес структуре их личности.

— *А вы согласны признать право на такую ошибку также и за Сартром?*

— Нет, за ним — нет, учитывая то, что его считают одним из самых выдающихся интеллектуалов нашего времени. С моей же точки зрения, его нельзя причислить к интеллектуалам, он всего лишь улавливает ход реальности исключительно через действие.

— *Вы отвергаете публичные выступления и манифесты как вещи, лежащие за пределами литературы. Но тогда вы отвергаете и прозу в той форме, в которой вы ее представляете?..*

— Я не отвергал прозу. Просто мне не хочется писать прозой, поскольку это не доставляет мне никакого удовольствия. Поэзия настолько более концентрирована, она точнее, нетерпеливей, в ней больше мучительного напря-

жения, как в ночи любви. Я могу назвать себя «one-night-stand», ведь порой память об этой единственной ночи остается навсегда. А потом рождается любовь, и это же происходит с поэзией. И вовсе не моим решением продиктовано то, что я уже давно пишу и публикуюсь по-английски; со стихами такое случается крайне редко, я их почти всегда пишу по-русски.

— *Вам хотелось бы оказывать влияние на развитие событий в Советском Союзе? Является ли Иосиф Бродский одной из составляющих современной советской культуры?*

— Гораздо проще задать такой вопрос, чем ответить на него. В 1972 году, в ночь накануне отъезда, я написал письмо Брежневу, которое завершалось одной-единственной просьбой: позволить мне принимать участие в литературной жизни страны. Лично я присутствовать не мог, такое решение было уже принято. Я не противился, но мне хотелось бы остаться частью моей родины, пребывая в роли автора и переводчика. Ответа я жду уже семнадцать лет.

— *Это злая метафора?*

— Вовсе не злая и совсем не метафора. Ответ заключается в том, что мои стихи теперь снова печатаются. Правда, лишь отдельные стихотворения, а не целые циклы. И если я поэтому имею какое-то влияние...

— *Не так давно я наткнулся на замечание одного американского писателя, утверждавшего, что Сьюзен Зонтаг не имеет практически никакого влияния на тех, кто живет в Арканзасе; а вы имеет влияние на ленинградцев?*

— Какая чушь! Сьюзен Зонтаг — это писательница, к мнению которой в США, даже в Арканзасе, внимательно прислушиваются. В моем случае все обстоит сложней. Если вы согласны со мной, что в Советском Союзе разворачиваются вполне определенные исторические и общественные процессы, тогда мне хотелось бы, чтобы вы согласились и с тем, что именно мы, интеллектуалы, люди искусства, поэты, и никто другой, привели эти процессы в движение. Конечно, я знаю, что напряженная экономическая ситуация оказывает давление на тех, кто стоит у власти в Кремле. Однако само по себе это давление не может вызвать изменения; ни кредиты, ни совместные предприятия, ни экспорт, ни импорт не являются причиной изменений. Банкиры и политики уж точно не изменяют обще-

ство, хотя им и удается управлять самими происходящими сдвигами; но все зависит только от нас. Не случайно почти повсюду политики, оказавшись у власти, ищут нашей поддержки. Поддержки таких людей, как мы, — художников, режиссеров, журналистов, писателей. Мы подготовили, мы выразили общественное недовольство, и именно мы всегда вызываем взрыв в обществе. Так было в Венгрии в 1956 году, в Польше, в Праге, а теперь и у нас.

— *Вы живете в Нью-Йорке, в Гринвич-Виллидж, а говорите: «мы», «у нас»... И кто же это «мы»? Может, разумом вы здесь, в Нью-Йорке, а сердце ваше в Ленинграде? Сердцем вы в России?*

— Да, именно так.

— *Извините, если мой вопрос покажется вам бестактным... Когда полтора года назад в Вашингтоне я спросил вас, может ли вам прийти в голову мысль о возвращении в Советский Союз, вы ответили мне «да». Теперь я спрашиваю вас о том же еще раз. Публикация вашего собрания стихов могла бы стать весомым поводом для вашего возвращения.*

— Может быть.

— *А вы могли бы подумать о том, чтобы вернуться жить в Советский Союз?*

— Нет. Не могу представить, как бы я там жил. Я не могу эмигрировать еще раз. Нет, я больше не смог бы жить в моей стране. Теперь я живу и пишу здесь.

— *А совершить путешествие в Россию вы хотели бы?*

— Нет. Я не представляю себя туристом в стране, где вырос и прожил тридцать два года. В России похоронено мое сердце, но в те места, где ты пережил любовь, не возвращаются.

Перевод с итальянского Ирины Челышевой

ЭСТЕТИКА — МАТЬ ЭТИКИ

Грегорз Музиаль
Журнал «NaGlos», № 2, 1990 год

— Я работаю в журнале «Республика» — когда-то это было нелегальное ежемесячное издание, но с 1986 года журнал стал выходить официально. «Республика» — журнал, который определяет настроения нового поколения независимой польской интеллигенции. Каждый выпуск посвящен определенной теме. Этот — Пражской весне и Вене. Вена — символ заката Европы, символ декаданса рубежа веков. Не случилось ли так, что и в конце нашего столетия мы вновь оказались свидетелями распада культуры? Собственно, речь идет о наших духовных приоритетах и моральных ценностях. Мне нет нужды повторять то, что вы прекрасно знаете и без меня, — я хотел бы лишь заострить проблему: для ненасильственной польской революции вопрос о духовности — жизненно важен, ибо именно Крест она избрала своим центральным символом — символом готовности к прощению, готовности свидетельствовать перед временем, символом жертвенности и страдания. И мне хотелось бы спросить вас, великого поэта....

— А можно без эпитетов?

— Да, конечно...

— Просто — о чем вы хотели спросить...

— Каково ваше отношение к религии? Полчаса назад в университете вам задали тот же вопрос — и тогда вы отказались на него отвечать. Отказались, сказав: «Это один из вопросов, которые не принято задавать, равно как и отвечать на них».

— Я не думаю... Во-первых, я не думаю, что религия — сугубо церковное дело, скорее, это дело сугубо личное, даже не личное, а интимное, — и о самом сокровенном не говорят на публике. Начать хотя бы с этого. И во-вторых: говоря о подобных вещах публично, слишком часто кон-

чают попыткой обратить в свою собственную веру; искус тут слишком велик. Может, обществу это даже идет на пользу, но для индивидуума неизменно оборачивается злом, — пусть вы и сообщаете своим слушателям несомненную истину или то, что вы таковой считаете, пусть вы и убеждены, что печетесь об их же благе. Я вообще не уверен, что в веру следует обращать. Людей следует оставить разбираться во всем самим. К вере приходят — приходят, а не получают готовой. Жизнь зарождает ее в людях и растит, и этих усилий жизни ничем не заменишь. Это действительно работа, и пусть ее делает время — потому что время справляется с ней много лучше. Отчасти моя осторожность в этих вопросах — следствие проживания в стране, где сосуществуют несколько вероисповеданий. Или сама эта страна существует благодаря им...

В отличие от Польши, она очень разнородна по своим верованиям, и если в Америке поднять крест, это может вызвать и неприязнь, напомнив кому-то о Ку-Клукс-Клане. Во-вторых, те, кто исповедуют иные верования, могут счесть это и оскорблением. Америка чем-то весьма напоминает Александрию второго-третьего века до Рождества Христова, это торжище религий. В каком-то смысле католицизм или неокатолицизм поляков — их преимущество. Только оно хорошо до тех пор, покуда вы остаетесь внутри замкнутого сообщества. А стоит выйти за его пределы, как оказывается, что существует множество иных проблем, множество конфликтов, и история человечества учит, что наиболее кровавыми были именно религиозные войны, — все это необходимо учитывать.

Сейчас мы вернемся к теме религии, но прежде, пока я не забыл, мне хотелось бы ответить на ваш первый вопрос — о распаде культуры. Культура умирает только для какого-то конкретного человека. Говорить о смерти культуры — значит быть солипсистом, для которого существует только реальность его сознания. Точно так же развратник будет говорить о смерти этики. И если вы развратник, этика для вас мертва. А если вы всего лишь сосед, живущий с ним рядом, ваша этика — в полном расцвете. И мне думается, во всех этих разговорах о декадансе культуры и прочем, — особенно о новом декадансе — есть что-то суетливое и мелодраматическое. Я бы говорил об этом с крайней осторожностью.

Действительно, то, что происходит сейчас в культуре, не совсем обычно, но ведь культура вовсе не какая-то отдельная ото всего прочего область существования. Я абсолютно убежден: мы все становимся жертвами новой демографической ситуации в мире. Налицо огромный прирост населения. А структура воспитания не изменилась. Старые структуры воспитания, созданные обществом, покуда не приспособились к новым демографическим реальностям. И вот огромное количество вновь приходящих в мир сталкивается с очень старыми догмами. Так, если говорить о культуре, то за последние двадцать—тридцать лет в литературе не появилось почти ничего качественно нового. При том, что население земного шара за те же двадцать лет увеличилось вдвое, и в результате приходящие в этот мир новые поколения ищут ответа на свои вопросы в произведениях, с их точки зрения, устаревших. Сами эти поколения не породили ничего качественно нового. А значит, они живут за счет старой культуры, за счет созданных ею связей. И конечно, отсюда — либо жажда чего-то иного, либо отрицание культуры как таковой.

На Западе это еще упирается в проблему распределения, потому что существует огромное количество превосходных текстов, написанных совсем недавно, но они не дошли до потребителя. В капиталистической стране толчком к действию являются соображения прибыли, а ищущий прибыли обычно имеет крайне ограниченное видение рынка. Он играет не на удачу, а наверняка, и в этом — его ограниченность. Он не может допустить даже мысли об убытках, а тем более о том, что убытки могут быть оправданны. На Востоке... на Востоке, в силу разных причин, почиталось выгодным и разумным придерживаться старых ценностей. Это весьма похвально и для интеллектуалов часто оборачивается благом, да и для общества культура служит своего рода клеем — только я не думаю, что этот клей столь уж надежен... Проблема — как бы это сказать — заключается в том, что по зрелом размышлении все упирается в этику, а этика сама по себе не способствует единству общества. Для этого нужно что-то помимо нее, и, думаю, этика часто отдает фальшью. Нет ничего проще, чем делать вид, что тобой движут исключительно высокие принципы. По-моему, чтобы сделать общество действительно жизнеспособным, надо предложить ему эстетику, ибо эс-

тетика противится подделке. Иначе говоря: прежде всего человек должен стать эстетическим существом. В моем понимании, эстетика — мать этики. И как бы хорошо христианство не справлялось с проблемами этики, само по себе оно не может породить искусство. Во всяком случае, искусство трактует проблемы веры намного интереснее, чем это делает церковь. Например, версия жизни после смерти, предложенная Данте в «Божественной комедии», значительно интереснее, чем та, которую вам дает Новый Завет, не говоря уже о Блаженном Августине и других Отцах Церкви.

— *Я думаю, что нормы поведения, которые Церковь пытается оживить в Польше, куда больше связаны с моралью, чем с...*

— И вот в конце концов кто-то выдвигает на первый план мораль... Но где ее основа? Хорошо, в основе ее, очевидно, лежит идея Бога. Но мы живем в мире, который занят отрицанием высшего существа. Тем самым люди вынуждены принимать мораль или этические принципы на веру. Верить в принципы — прекрасно, но ведь эти принципы можно запросто оспорить. Я уже говорил: по-моему, мать этики — эстетика, этические принципы — следствие эстетических предпочтений, а эстетика — нечто осязаемое, она в некотором смысле реальнее, ближе, чем предмет вашей веры.

— *Догадываюсь, что сейчас последуют ссылки на моральное учение древних — на дохристианских философов вроде Марка Аврелия и ему подобных...*

— Давайте обойдемся без имен... То, что я пытаюсь сказать: человек в своем выборе исходит прежде всего не из этики, а из эстетики. Взять годовалого ребенка, который еще не умеет говорить, — его знакомство с миром равно нулю. Мать держит ребенка на руках, и вот одному прохожему он улыбается, а при виде другого плачет. Иначе говоря: один прохожий ему нравится, а другой — нет. Так ребенок учится эстетическому выбору. Он судит, доверяясь эстетике, а не этике, понимаете? Значит, эстетика по сравнению с этикой первична, именно это я пытаюсь сказать. По-моему, эстетика — более надежная основа для общества — для гражданского общества, если хотите, — потому что, в конце концов, когда дело доходит до морального выбора — если в основу его положены установления Церкви, вера или религия, — приходится искать опору в зако-

нодательстве, тогда как эстетика заставляет поступать порядочно, без всякой оглядки на законы.

— *А как же метафизический опыт, духовный опыт одиночки, куда вы денете знание, которое приходит с этим опытом?*

— Такой опыт я ставлю выше Церкви. Церковь или религия — лишь одна из множества проявлений наших метафизических возможностей. Я говорю так потому, что... Боюсь, тут я должен сделать некое личное отступление, чтобы объяснить... Это не займет слишком много времени или места... Просто вышло так — так сложилась моя жизнь, — что «Бхагаватгиту» и «Махабхарату» я прочел раньше, чем Ветхий и Новый Завет. Для моего поколения в России Библия была почти недоступна, я прочел ее, лишь когда мне исполнилось двадцать два или двадцать три года. Так вот, я прочел эти книги, и они открыли мне необъятные метафизические горизонты — именно горизонты. От знакомства с индуизмом возникает чувство, будто вам предстали, скажем так, настоящие духовные Гималаи: за одним горным кряжем открывается другой и т.д. И все же я чувствовал: это не для меня. Как бы это определить... Просто не мое на каком-то биологическом уровне. Я занимался всеми этими практиками, занимался самоотрицанием — не самоотрешением даже, а именно самоотрицанием, — просто ради самосохранения, самозащиты, потому что когда вас арестовывают, избивают и т.д. — устраивают настоящий ад, — они не могут вам ничего сделать, если вы думаете, что ваше тело — это вовсе не вы. Но в конце концов, я почувствовал, что это не для меня, и когда я прочел Ветхий и Новый Завет, а читал я их один за другим, для меня они были одной книгой — это здесь или в Польше между ними проводят границу...

— *Нет, теперь не так, это разрушает единство...*

— Я сразу почувствовал, что с точки зрения метафизики Ветхий Завет, не говоря уже о Новом Завете, — это лишь небольшая область внутри метафизических пространств, предлагаемых индуизмом. И поэтому всякий раз, когда со мной начинают говорить о какой-либо конкретной церкви, я испытываю неловкость: по моему убеждению, метафизический потенциал человека редко (повторяю, это мое личное убеждение), — этот потенциал крайне редко в полной мере реализуется в рамках той или иной церкви...

Но меня куда больше интересует сам принцип. Писатель часто оказывается повязан своего рода двойными узами. С одной стороны, он имеет дело с писанием, редактурой, правкой, соотнесением того, что он говорит, с реалиями общества и т.д. — иначе говоря, он пытается повлиять на общество, — и тут он принадлежит западной традиции, традиции контроля воли, то есть традиции личного лиризма. Это личное отношение к миру он пытается обществу навязать: такова сама природа его профессии. С другой стороны, он не менее тесно связан с традицией восточной, ибо он как бы поставлен перед необходимостью отказа от самого себя. Так или иначе, писатель оказывается распят между этими двумя мирами, и ценность литературы, в особенности ценность поэзии для читателя, для человечества в целом, состоит в том, что литература есть соединение, сплав самоотрицания и воли. Вот почему литература, особенно поэзия, столь для нас притягательна.

— *Андрэ Мальро сказал, что следующее столетие либо будет столетием духовности, либо его не будет вообще.*

— Может быть... Мальро много чего наговорил. Французы слишком любят разглагольствовать, это пошло со времен Ларошфуко, а может, началось еще раньше, не знаю. Милош полагает, что мы — весь мир — подошли к порогу всеобщего отрицания. Я в этом не так уверен, хотя, если судить по тому, с чем приходится сталкиваться, реальность не очень-то стремится соответствовать этическим стандартам. Наш мир становится вполне языческим. И я задумываюсь, а не приведет ли это язычество к столкновению — я страшно этого опасаюсь, — к крайне жесткому религиозному столкновению — пусть слово «религиозное» здесь и не совсем точно — между исламским миром и миром, у которого о христианстве остались лишь смутные воспоминания. Христианский мир не сможет себя защитить, а исламский будет давить на него всерьез. Объясняется это простым соотношением численности населения, чисто демографически. И для меня такое столкновение видится вполне реальным. Я не святой, не пророк — и я не возьму на себя смелость говорить, чем окажется грядущее столетие. Собственно, меня это даже не интересует. Я не собираюсь жить в двадцать первом веке, так что у меня нет оснований для беспокойства... Мальро было еще легче: было ясно, что его уже не будет в живых, и можно было дать волю фантазии... Будущее, ка-

ким его можно предвидеть, каким могу предвидеть его я, — опять же, тут можно ошибиться, — это будущее, раздираемое конфликтом духа терпимости с духом нетерпимости, и этот конфликт пытаются разрешить все теми же средствами, которые мы видим и сейчас. Прагматики утверждают, что разница между двумя мирами не столь уж велика. Я же в это ни секунды не верю. И полагаю, что исламское понимание мироустройства — с ним надо кончать. В конце концов, наш мир на шесть веков старше ислама. Поэтому, полагаю, у нас есть право судить, что хорошо, а что плохо.

— *Это чисто личное впечатление, но вчера, слушая, как вы читали стихи, я был поражен вашей манерой чтения. Это казалось очень похожим на рыдание, на плач...*

— Это не рыдание, не плач — просто такова просодическая природа русского языка.

— *Я понимаю, но вы читали совершенно особым образом...*

— Может быть...

— *Ритмически...*

— Я читал, подчеркивая метр, просодию стиха, того или иного конкретного стихотворения. Вся литература, существующая в лоне христианства, — а русская литература особенно, — вся эта литература родилась из литургии, литургической практики, из гимнов, если хотите. Она лишь перенесла все это на иной уровень. Поэзия есть искусство величания, а не искусство самоуничижения. Что до разницы между английской манерой чтения стихов и русской — это всего лишь разница культур: в английской традиции чрезмерная настойчивость считается моветоном. Эта тенденция зародилась лет сто назад. Хорошим тоном считается самоуничижение. Но мне это кажется несколько странным, потому что поэзия не искусство самозабвения. Если вы хотите отринуть себя, то вы должны сделать следующий логический шаг и просто замолчать..

— *У меня возник вопрос, связанный с русской религиозной философией конца девятнадцатого — начала двадцатого веков — с Шестовым, Соловьевым, Бердяевым, полагавшими, что мы стоим на пороге нового Средневековья, которое они ассоциировали с наступлением коммунистической эры. Но век подходит к концу — и монолитность коммунизма перестала существовать. Каково ваше к этому отношение?*

— Знаете... довольно забавно... в некотором смысле они были правы, потому что... Ну, Шестов вообще-то ничего

подобного не говорил, это идея Бердяева... В известном смысле они были правы, но лишь потому, что, заглядывая в будущее, не видели ничего, кроме тьмы... Сейчас, по прошествии семидесяти лет, я не думаю, что нас ждет средневековье. Я не хочу быть столь уж оптимистичным, но коммунизму, как любому идеологическому обществу, пришел конец, во всяком случае, в Восточной Европе. На Востоке и, возможно, в Латинской Америке или на Дальнем Востоке — там есть шансы возникновения обществ, основанных на идеологии. Но в Европе с этим покончено, и я полагаю, общества будут теперь развиваться, придерживаясь более прагматичного курса. Чему тоже не следует слишком радоваться. Но у прагматизма есть одно положительное свойство: он рассматривает и взвешивает все возможные варианты, а значит, не станет исключать религиозный или метафизический выбор, во всяком случае, не будет ограничивать его какими-либо законами. Не следует говорить, будто верующий лучше атеиста, хотя, возможно, в глубине души мы исходим из этого, и жизнь верующего гораздо интереснее. Но я думаю, корень всякого зла — утверждение: «Я лучше других».

— *Вы упомянули, что Милош сыграл в вашей жизни важную роль, оказав на вас влияние. Не расскажете ли вы об этом подробнее? Полагаю, это тоже сродни тому духовному опыту, о котором мы сейчас говорили.*

— Милош, его присутствие в моей жизни потрясающе важно. Мне повезло, что я с ним знаком. Во-первых, я переводил его стихи. Во-вторых, он бесконечно мне помог. Он написал мне письмо — очень короткое письмо, когда я только приехал в США, — и оно разом избавило меня от неуверенности, которую я в то время тщательно загонял внутрь. В письме среди прочего — там было о переводах и тому подобное и так далее — он говорил: я понимаю, что сейчас вас мучает, сможете ли вы писать в чужой стране и так далее. Он говорил: если вы бросите литературу, если вы потерпите поражение — в этом нет ничего зазорного. Такое не раз случалось с людьми. Это по-человечески понятно и так далее. И это в порядке вещей, что человек способен нормально писать лишь тогда, когда ему помогают родные стены, когда он погружен в родной контекст. И если с вами это случится, это лишь покажет вашу истинную цену, покажет, что с вами все в порядке, лишь поку-

да вы на родной почве... И за это я страшно благодарен ему. Но кроме того, я ему завидую — ужасно завидую, — что он прожил столь долгую жизнь. Мне хотелось бы жить в двадцатые и тридцатые годы в тех местах, где жил он. Мне хотелось бы пережить то же самое. Но в конечном итоге я просто восхищаюсь его умом. Он склонен к манихейству. По тем или иным поводам у нас возникают настоящие сражения — но нет ничего лучше, чем спор с Милошем, это бесконечно обогащает. Дело не только в разнице культур или в культурном багаже, которым он обладает, важна сама методология его мышления. Говорить с ним об эстетике, например о литературе абсурда, — удовольствие, ни с чем не сравнимое, и это куда интереснее, чем беседовать с ним об этике, — тут его дискурс утрачивает свою свежесть.

— *Доводилось ли вам обнаружить такую же глубину у других польских авторов?*

— У Норвида.

— *А у современных авторов — например, у Гомбровича, который оказал очень серьезное влияние на молодую польскую интеллигенцию...*

— Это понятно, но для меня Гомбрович — при том, что я люблю «Фердыдурку» и... как называется та, другая? Забыл...

— *«Космос, порнография».*

— Хотя мне это нравится, все же, на мой взгляд, у Гомбровича — в силу обстоятельств, скорее даже вопреки этим обстоятельствам, — у него очень много выжатого из себя. Он был очень литературным человеком, это определенный темперамент, в чем-то он мне противоположен — я не пишу так много. Я вовсе не горжусь этим, скорее, я отношусь к себе как к такому господину, который на досуге сочиняет стихи или пьесу. А Гомбрович, мне кажется, для него литература и была жизнью, и он воспринимал себя и свои несчастья слишком всерьез. Но это ничуть не умаляет Гомбровича. Просто это мой взгляд на вещи.

О других польских авторах... Думаю, что вообще одним из самых сильных моих впечатлений был Норвид. Я перевел Норвида на русский. Не так много, шесть-семь стихотворений, правда довольно больших. И наверное, я не знаю ни на одном языке стихотворения более великого, чем его «Скорбный рапорт, памяти генерала Бема». Я помню это стихотворение наизусть — но только это стихотворение. Просто его голос — он намечает вектор трагедии. Для меня

он более значительный поэт, чем Бодлер, принадлежащий тому же периоду. Найти в человеке прошлого века подобный строй чувств — нечто совершенно ошеломляющее. В Риме на виа Систина бок о бок стоят дома, и на них — мемориальные таблички. На одной написано: здесь с такого-то по такой-то год, при этом годы одни и те же или, может, есть разница в год-два, они почти пересеклись, — здесь жил Норвид, а рядом — рядом жил Николай Гоголь.

— *А что вы думаете о поэзии Херберта?*

— Я переводил Херберта. Я бесконечно люблю Збигнева, и вам в Польше необычайно повезло, что в одном веке, даже в еще более коротком промежутке, у вас были поэты такой величины, как Милош и Херберт. Я бы еще прибавил для полноты картины Шимборску, хотя у нее не все одинаково хорошо, но есть потрясающие стихи. Хотел бы я, чтобы мне предложили сделать подборку из нее. Говоря о Херберте и Милоше, я не могу сказать, что кто-то из них лучше другого и т.д., — на этих высотах уже не существует иерархии. Я бы сказал, что для меня Милош куда большее метафизическое явление, чем Херберт, хотя мне не хотелось бы жить с поэзией одного Милоша, без Херберта. То есть на самом деле я больше ценю Милоша, а присутствие Милоша заставляет меня больше ценить Херберта. И в конечном итоге Збигнев — великий эстет. Он как раз тот человек, чьи предпочтения, выбор определяются вкусом, а не моралью. Он сам где-то говорил об этом.

— *Он написал стихотворение — знаменитое — «Власть вкуса».*

— Да, «Власть вкуса». Я не очень слежу за польской поэзией сейчас, и поэтому... Когда-то я следил за ней, но за последние десять—пятнадцать лет как-то так вышло, что это проходит мимо меня... И я не знаю на самом деле, кто есть что. Скажем так: я не знаю, кто следует Милошу. Но по крайней мере, я знаю, кто следует Херберту. Загаевски, мне кажется, во многом развивает ту же идиому, что и Херберт. Он очень узнаваемый поэт, и для меня он — самое интересное открытие в польской поэзии за последние десять или пятнадцать лет. По сути, мы с Адамом друзья — и это одна из лучших дружб, которую я знал за свою жизнь. Вот и все.

— *Спасибо.*

Печатается с некоторыми сокращениями.

ЖИЗНЬ — ПРОЦЕСС НЕОБРАТИМЫЙ

Виталий Амурский

Газета «Русская мысль», 19 января 1990 года

Ни один из современных русских поэтов, живет ли он в метрополии или в изгнании, не имеет в Париже такого огромного числа почитателей, как Иосиф Бродский. Каждый приезд его сюда — в последние годы, как правило, зимой — становится событием.

В этом отношении вечер поэзии нобелевского лауреата, организованный 11 января в парижской Ecole Normale Superieure профессором Н.А.Струве, не явился исключением. В зале, рассчитанном человек на четыреста, набралось столько желающих послушать Бродского, что «яблоку упасть было негде». Те, кто пришел до восьми часов вечера, то есть до начала, смогли занять удобные места. Опоздавшие же довольствовались стульями, случайно найденными в соседних аудиториях, либо сидели на полу, а то и просто стояли у стен. Но общая атмосфера этого вечера была такова, что никто не чувствовал скованности. Разве что «киношникам» из Ленинграда, которые оказались здесь же со своими камерами и мощными лампами, немного досталось за то, что их аппаратура шумела, а свет резал глаза.

Иосиф Бродский читал и старые, уже довольно известные свои стихи, и стихи совсем новые. Начал он при этом с подборки произведений, написанных в разные годы к Рождеству, в том числе и к нынешнему. Как известно, такие стихи он пишет с ревностной последовательностью.

Читал Бродский много и, как всегда, прекрасно. В той завораживающей манере, которую кто-то однажды сравнил с чтением священных текстов.

До того, как вечер закончился, поэт любезно согласился ответить на разнообразные вопросы.

— *Скажите, вы поедете в Ленинград?*

— Понятия не имею. Думаю, что если я вообще туда поеду, то только, когда в Советском Союзе выйдет книжка. То есть, когда я, допустим, там буду, как бы сказать, в качестве автора, а не пугала.

— *А есть обещания?*

— Обещания — да. Существует, более того, даже издательский договор между издательством «Художественная литература» и... [*небольшая пауза*] мною.

— *Что вы думаете о будущем России?*

— Ну, будущее — это будущее, и в будущем масса вариантов. По крайней мере, оно будет лучше, чем прошлое. Это несомненно.

— *Вы оптимист?*

— Понятия не имею. Полагаю, что скорее всего я человек трезвый... Я думаю, что впервые, по крайней мере в моей жизни, возникла ситуация, когда мне моей страны не стыдно. То есть не то что есть особые основания гордиться, но стыдиться уже нечего. Думаю, на сегодняшний день Россия оказалась в положении многих стран и ведет себя соответственно — не истерически, что приятно. По крайней мере, если страну можно представить как некое одушевленное существо — страна выбирает. Это для России ситуация новая. Всякий раз, когда возникал выбор, ее чрезвычайно быстро толкали в ту или иную, как правило, не в лучшую сторону.

— *У вас есть ностальгия?*

— В общем нет... Короткий ответ, как и вопрос.

— *Но в стихах есть!..*

— Я не думаю, что это так. То есть Божьей милостью (я не знаю, удается мне это или нет, но в стихах я пытаюсь более или менее демонстрировать некоторую трезвость), если я говорю о некоторых обстоятельствах, о местностях мне дорогих, то отчего же избегать сантимента, если я его по отношению к этим местам или обстоятельствам испытываю? Но это ни в коем случае не ностальгия. Это сознание того, что жизнь — процесс необратимый. И когда вы это осознаете, феномен именно ностальгии — как бы сказать — ну, улетучивается, если угодно. Я не думаю, что знаю о жизни больше, чем остальные, но, по крайней мере, про себя я знаю. По-моему, это мотивы не ностальгические, а скорее элегические.

— Как вы относитесь к смерти Андрея Дмитриевича Сахарова?

— Это колоссальная утрата для страны, особенно на нынешнем этапе, на нынешнем ее историческом отрезке. Я думаю, что судьба и жизнь этого человека такова, что, будь я на месте Русской Православной Церкви, я бы попробовал его канонизировать. Я думаю, то, что он создал, то, что он породил, то, что из его души вышло в мир (по крайней мере, если говорить в пределах отечества), будет иметь далеко идущие последствия для страны и для национального сознания.

— Почему вы не поехали в Ленинград на юбилей Ахматовой?

— Потому что меня пригласила организация, членом которой я не состою, не состоял и, надеюсь, никогда состоять не буду, — это Союз писателей. Кроме того, это был ахматовский юбилей, а не мой...

— Ваши любимые поэты, живущие ныне в Советском Союзе?

— Любимые? Их несколько. Это далеко не значит, что, объективно говоря, они, может быть, самые лучшие. Но это уже, я полагаю, окрашено личной привязанностью. Наиболее мне дорог — именно как поэт — Евгений Рейн, это друг моей юности... Я теперь могу уже говорить о юности, да?

Также мне очень дорог как поэт (мне повезло в юности чрезвычайно) Владимир Уфлянд.

Ну, есть масса других замечательных, новых, талантливых, одаренных и т.д. Но у меня существуют привязанности... Человек может быть лоялен только по отношению к своему поколению, и я по отношению к своему поколению лоялен. Может быть, в ущерб объективным оценкам и т.д.

— К какому из литературных критиков в Советском Союзе вы серьезно относитесь?

— Я не очень слежу за тем, что происходит, и, право же, не знаю, каков выбор. То есть, если вы мне назовете имена, я, может быть, сумею отозваться... В общем к этому роду деятельности отношусь достаточно сдержанно. Кого вы имеете в виду?

— Например, Урбана...

— Адольфа Урбана? Царство ему Небесное! Как к критику я к нему никогда всерьез не относился. Это был хороший человек, я его знал лично. Но как критика никогда не воспринимал — скорее как собутыльника...

— *Когда-нибудь будет издана по-русски ваша книга прозы?*

—Думаю, что не скоро. По крайней мере, все, что от меня зависит, я постараюсь сделать, чтобы этого не произошло. Потому что я не знаю, из чего можно было бы совершить выбор... То есть это статьи, проза, ориентированные исключительно на англоязычную аудиторию, для русского читателя могут представлять интерес только «зоологический». Мне не представляется это необходимым.

— *Можно ли писать на английском языке так же хорошо, как по-русски?*

— Отвечу на этот вопрос следующим образом: я думаю, что на всяком языке можно писать очень хорошо, это зависит только от меры таланта и т.д., и т.д. Но, по крайней мере, у английского языка на протяжении его истории было больше возможности — просто в этой культуре — выражать правду...

— *Как это можно понять?*

— Это очень простой язык. В нем очень простая конструкция: объект — глагол — субъект. То есть, как бы сказать...

— *То есть дело в порядке слов?*

— Дело в порядке слов, да.

— *Как получилось, что вы выбрали местом жительства Америку?*

— В 1972 году, четвертого июня, когда я оказался в Вене, меня встретил мой приятель, преподаватель Мичиганского университета, покойный ныне Карл Проффер. Он меня спросил: «Иосиф, куда ты собираешься?» Я понятия не имел и сказал: «Понятия не имею». Он спросил: «Как насчет того, чтобы поехать в Соединенные Штаты, в Мичиганский университет, преподавать там?» Я сказал: «Прекрасно!» То есть это меня избавило до известной степени от выбора. С другой стороны, я осознавал, что происходит значительная перемена в моей жизни, и решил, что раз перемена происходит, почему не сделать ее стопроцентной? В ту пору, как бы сказать, атмосфера на Европейском континенте была довольно неприятной во многих отношениях, в политическом прежде всего. Впоследствии мне поступили предложения из Англии, из Франции. Но есть английское выражение, смысл которого примерно таков: кто приходит первый, тот и получает то, что нужно. Кроме того, я привык жить в большой стране.

— Из ваших стихов явствует, что вы — человек верующий. Это вам дано от рождения, как совесть или порядочность, или вера пришла с годами от пережитого, от страданий?

— Во-первых, я рад, что мои стихи могут породить такую реакцию, такое впечатление. Но я бы не сказал, что я такой уж верующий человек... Вообще об этих делах говорить не следует, это дело всегда сугубо личное. Но поскольку такой вопрос задается, то на него надо попытаться ответить.

Что касается совести или порядочности, то, я думаю, до известной степени эта вещь приходит с детства, то есть это — родители. Они вас этому научают... Кроме того, я думаю, это еще и следствие чисто врожденной брезгливости.

Что касается веры, не следует думать, что она — продукт пережитого страдания и т.д. Я думаю, что человека сделать верующим может также и счастливый опыт. Это вполне возможно. Я с этим сталкивался. Что касается меня самого, я думаю, это скорее склад характера...

Думаю, по складу своего характера, я — кальвинист. То есть человек, которому присуща склонность судить себя наиболее серьезным образом, который не перекладывает этот суд, который не доверяет ничьему иному, в том числе суду Высшего Существа... Прошу прощения за эти замечания, но так обстоят дела.

Тот же Карл Проффер, когда его кто-то спросил в моем присутствии: «Верующий ли вы?» — сказал: «Еще нет».

— Почему вы были против того, чтобы Ефим Эткинд напечатал интереснейший документ — «Процесс Иосифа Бродского»? Где-то промелькнуло, что вы не со слишком большим энтузиазмом отнеслись к этой публикации?

— Подобное литературоведение унижает литературу. Снижает ее до уровня политической полемики...

Я считаю, что вообще на зле концентрироваться не следует. Это самое простое, что может сделать человек, то есть концентрироваться на тех обидах, которые ему были нанесены, и т.д., и т.д. Зло побеждает, помимо всего прочего, тем, что оно как бы вас гипнотизирует. О зле, о дурных поступках людей, не говоря о поступках государства, легко думать — это поглощает.

И это как раз и есть дьявольский замысел!

— Могли бы вы сказать несколько слов о своих личных впечатлениях в восприятии Набокова?

— Я — о Набокове?! [*После некоторой паузы.*] Это замечательный писатель, на мой взгляд. Мне сорок девять лет, и читать его на сегодняшний день я почти уже не в состоянии. Но когда мне было тридцать лет (я далек от того, чтобы утверждать, что человек в тридцать лет глупее, — просто он другой человек, чем в сорок девять, и т.д.)...

Думаю, что я знаю, в чем было дело с Набоковым, ибо его главное внутреннее стремление было стать (или быть) поэтом. Он оказался первым человеком, который осознал, что поэта из него не получилось. Тем не менее, когда вы читаете его романы (я заметил довольно интересную вещь — все они как бы о двойнике, о втором варианте, о зеркальном отражении, то есть об альтернативе существования), центральный образ всегда двоится. И мне пришло в голову, что, может быть, совершенно подсознательно в Набокове срабатывает принцип рифмы. Вот и все.

СУДЬБА СТРАНЫ МНЕ ДАЛЕКО НЕ БЕЗРАЗЛИЧНА

Юрий Ковалеико
Газета «Неделя», № 9, 1990 год

— Выступая в Высшей Нормальной Школе, вы сказали, что сейчас впервые в жизни вам своей страны не стыдно. Что вы имели в виду?

— Сегодня страна, если вообще страну можно представить как некое одушевленное существо, выбирает. Это для нее ситуация новая. Ее всегда толкали, всякий раз, когда возникал выбор, в ту или иную, и, как правило, не в лучшую сторону... Последних два-три года она ведет себя как внутри, так и во внешнеполитическом отношении вполне пристойным образом, никуда не вмешивается и скорее выводит войска, чем вводит.

— Как я понимаю, судьба страны вам не безразлична?

— Далеко не безразлична... На расстоянии все представляется в значительной степени хаосом, большой разногласицей. То, что сейчас происходит в Советском Союзе, Андре Мальро в свое время назвал «человеческим состоянием» — когда никто не знает, что делать. На самом деле в этой жизни мы не знаем, что делать, как вести себя, какой следующий шаг совершить. Все политические системы — суть приближение, упрощение проблемы. Мне очень нравится, что сейчас Советское правительство либо по собственной воле, либо в силу обстоятельств ничего для себя не упрощает, а скорее усложняет. Это больше похоже на правду человеческого существования.

— В нынешнем году в издательстве «Художественная литература» выходит ваш сборник стихов объемом в пятнадцать листов, первый на родине...

— Он должен был выйти в прошлом году, но по каким-то причинам не вышел. Я не знаю, в чем дело, но не думаю, что это чья-то дурная воля, скорее всего возникли сложности из-за общения на расстоянии. Подборку сти-

хов составил Эдуард Безносов, я что-то добавил, что-то выкинул. Это нормальный процесс.

— *По случаю публикации книги вы не собираетесь поехать в Москву или в Ленинград?*

— Издаваться она будет в Москве. На данный момент у меня нет никаких планов. Трудно что-либо намечать при столь неопределенной ситуации. Думаю, что если туда вообще поеду, то тогда, когда в Советском Союзе выйдет книжка.

— *Мне кажется, что вопрос, который вам постоянно задают о поездке в Советский Союз, вам немного неприятен?*

— В общем, да, потому что это мое личное дело — куда мне ехать, а куда — нет.

— *Судьба и жизнь Андрея Дмитриевича Сахарова, сказали вы, такова, что на месте Русской Православной Церкви вы бы попытались канонизировать великого ученого и мыслителя. Но, по-моему, мы только и делаем, что канонизируем наших мертвых — Высоцкого, Тарковского.*

— Я говорю не о нас, а о Русской Церкви. Я думаю, что она могла бы это сделать, хотя, возможно, и существуют формально какие-то препятствия. Я повторяю: смерть Сахарова — колоссальная утрата для страны, особенно на нынешнем ее этапе, историческом отрезке, с учетом обстоятельств, сложившихся сегодня в Советском Союзе. То, что он создал, что он породил, что из его души вышло в мир — по крайней мере из пределов отечества, — будет иметь далеко идущие последствия для страны, для национального сознания.

— *Два наших нобелевских лауреата в области литературы живут сегодня в Соединенных Штатах. У вас есть какие-то контакты с Солженицыным?*

— Чрезвычайно незначительные. Как человека я его совершенно не знаю, мои суждения зиждутся лишь на том, что мне довелось прочитать.

— *И как вы относитесь к его творчеству?*

— Для меня Александр Исаевич — это совершенно замечательный писатель, чьи книги должны прочесть все триста миллионов людей, проживающих в Советском Союзе. Отвечая таким образом, я повторяю то, что двадцать лет назад сказала Анна Ахматова: «Что значит «нравится — не нравится». Эту книгу (речь шла об «Одном дне Ивана Денисовича») должны прочесть двести миллионов». С тех пор население увеличилось.

— Сейчас готовится семитомное собрание его сочинений, кажется, миллионным тиражом.

— Я чрезвычайно этому рад. Но миллионным — мало.

— «Бродский — ученик Ахматовой» — есть такая расхожая фраза. Какую роль сыграла Анна Андреевна в вашей судьбе — поэтической и человеческой?

— Я хочу ответить по возможности емко, но, пожалуй, мне не удастся, потому что, однажды попытавшись ответить на этот вопрос, я написал двести или триста страниц. Думаю, что более всего я обязан Ахматовой в чисто человеческом отношении. Мне повезло: два-три раза в жизни я сталкивался с душами, значительно более совершенными, чем вашего покорного слуги. Анна Андреевна была для меня прежде всего примером духовным, примером нравственным, а потом уже чисто профессиональным. Ей я обязан девяносто процентами взглядов на жизнь (лишь десять — мои собственные), умением прощать. Может быть, это единственное, чему я как следует научился в нашей жизни.

— Умение прощать... Вы выступили против сборника Ефима Эткинда «Процесс Иосифа Бродского», рассказывающего о травле и суде над вами в Ленинграде.

— Подобное литературоведение унижает литературу, снижает ее до уровня политической полемики. На зле концентрироваться не следует. Зло завораживает, побеждает, помимо всего прочего, еще и тем, что оно как бы вас гипнотизирует. О зле, о дурных поступках людей, не говоря уже о поступках государства, легко думать, это поглощает. И в этом как раз и есть дьявольский замысел.

— Волнуют ли вас как поэта и человека глобальные проблемы, стоящие перед нами, возможная экологическая катастрофа, угроза войны, голод, нищета?

— Разумеется, некоторые из них меня очень волнуют. В целом я стремлюсь смотреть на будущее человечества не оптимистически или пессимистически, а более или менее трезво, пытаясь представить себе развитие человечества, но ни в коем случае не позволяя себе выступать с речами пророческими. Я опасаюсь некоторых тенденций, например, того, что население планеты растет чуть ли не в геометрической прогрессии, а правительства, как правило, ничего не делают, чтобы этот процесс остановить, и оказываются захваченными врасплох.

— Играет ли искусство какую-то социальную роль?

— Безусловно. Но я считаю, что формулировать эту роль никто не вправе. Искусство и социальные процессы, на мой взгляд, — это явления параллельные, не взаимосвязанные. У искусства — собственная динамика, генеалогия, свое будущее. С этой динамикой и будущим жизнь либо более или менее совпадает, либо нет. Ну, а искусство — это безотказный процесс, и поэтому оно зачастую оказывается впереди общества.

— *Поэт всегда пророк?*

— Это побочный результат.

— *Правильно ли считать вашу поэзию элегической?*

— Именно так я ее называю сам, и больше этого термина никто не употребляет. Она не всегда элегическая, хотя элегический тон, я полагаю, мне всегда присущ... Я не в состоянии говорить о себе всерьез и подвергать свое сочинительство анализу. Это все равно что кошке ловить собственный хвост. Я могу быть необъективен.

— *Один из ваших сборников вы назвали «Урания» — именем музы, покровительницы астрономии. Что она для вас значит?*

— Она значит для меня довольно много, но если вы хотите узнать точно, то посмотрите... кажется, это двадцать третья песнь в «Чистилище» Данте. Там на сей счет все сказано.

— *Однажды вы написали, что «одиночество — это человек в квадрате». Поэт — это человек-одиночка?*

— Одиночка в кубе или уж не знаю, в какой степени. Это именно так, и я в известной мере благодарен обстоятельствам, которые в моем случае это физически подтвердили.

— *И сегодня вы остаетесь человеком более или менее одиноким?*

— Не более-менее, а абсолютно.

— *Наверное, это тягостное чувство?*

— Нет, я бы не сказал. На определенном этапе это, конечно, чувство некомфортабельное, до тех пор пока вы не осознаете, в чем дело... Человек — существо автономное, и на протяжении всей жизни ваша автономность все более увеличивается. Это можно уподобить космическому аппарату: поначалу на него в известной степени действует сила притяжения — к дому, к базе, к вашему, естественно, Байконуру, но, по мере того как человек удаляется в пространство, он начинает подчиняться другим внешним законам гравитации.

— *Кроме Ахматовой, кто из поэтов вам наиболее близок?*

— Державин, Кантемир, Баратынский, Цветаева, Мандельштам, Ходасевич, Пастернак. Я бы еще добавил, как это ни странно, Багрицкого.

— *Вы следите за нашей литературной жизнью? Есть ли, с вашей точки зрения, интересные имена на горизонте?*

— Я даже не знаю, за чем я слежу. В общем, есть довольно замечательное поколение новых поэтов. Мне трудно выделить какие-то имена, но я бы назвал Парщикова, Еременко, Жданова. Я лоялен по отношению к собственному поколению.

— *Что самое важное для вас в жизни?*

— Способность человека прожить именно своей жизнью, а не чьей-либо еще, иными словами, выработать собственные ценности, а не руководствоваться тем, что ему навязывают, сколь бы привлекательными они ему ни представлялись. В первую очередь каждый должен знать, что он собой представляет в чисто человеческих категориях, а потом уже в национальных, политических, религиозных.

— *Что вы цените выше всего в человеке?*

— Умение прощать, умение жалеть. Наиболее частое ощущение, которое у меня возникает по отношению к людям — и это может показаться обыденным, — это жалость. Наверное, потому, что мы все конечны.

— *«Скоро 13 лет, как соловей из клетки вырвался и улетел» — это ваше стихотворение вы называете своим любимым. Хотелось бы знать: почему?*

— Потому что в этом стихотворении несколько иная поэтика и, кроме того, в нем употреблена другая каденция. И еще потому, что оно нравится двум или трем моим знакомым, одного из которых уже нет в живых.

— *Вы назвали Ленинград «гигантским зеркалом одинокой планеты...».*

— Таким он мне представляется.

— *Для вас творческий процесс радостен, приятен, мучителен?*

— Приятен. Впрочем, иногда испытываю и мучения, но «муками творчества» я бы это не назвал.

— *Какие другие виды искусства вам ближе всего?*

— Музыка. Из композиторов — Гайдн.

— *Чем занимается Иосиф Бродский, «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон»?*

— Читает, выпивает, куда-нибудь ходит, смотрит, как садится солнышко или как оно восходит...

ОТСТРАНЕНИЕ ОТ САМОГО СЕБЯ

Аманда Айзпуриете
Журнал «Родник», № 3, 1990 год

— Как вы относитесь к Ахматовой? Если сравнивать в книге «Less than One» ваше эссе о Мандельштаме, где вы точно оцениваете его место в поэзии, с эссе об Ахматовой, где вы не даете никаких оценок?

— Статья об Анне Андреевне — это предисловие к ее сборнику, который выходил на голландском, там цель — заинтересовать публику. Как я отношусь к ней? Тут дело не в отношении даже, это положение, в котором вы оказываетесь как читатель. Поразительная история с ней. Очень похоже на отношения, которые складываются с Пушкиным. Вот вы его почитываете, в средней школе прочли, потом в зрелом возрасте, нравится вам или не нравится, но всякий раз, когда вы читаете, это становится все более и более стереоскопическим. Она поразительное существо в одном отношении — невероятно скрытное. Вернее — не скрытное, а скрывающееся за своей интонацией. Пока вы не поймете ее интонацию — я вам говорю это как человек, для которого русский язык родной, — вы ее не прочтете. Когда она говорит, слова в общем-то не значат то, что они значат, а как бы указывают на свое значение, а за всем этим — не передаваемый в словах опыт. Когда я думаю об Ахматовой, я не думаю о ее стихах. Вот, например, у Пушкина: «Храни меня, мой талисман». И каждый раз, когда эта строчка возникает в качестве рефрена, вас охватывает ощущение если не ужаса, то очень похожее. Вдруг это искусство становится внесемантическим, когда вы понимаете, что слова нагружаются смыслом, который не относится к ним. Это как одежды, которые мы надеваем на себя, чтобы прикрыть тело, а с телом происходят совершенно чудовищные вещи — там то ли разрыв сердца, то ли

язвы, то ли раны и т.д. Ну вот — одежда, и вы оцениваете эту одежду по степени ее изношенности.

Иногда я начинаю ее читать и стихотворение не вижу — неинтересно, неинтересно, проходит п лет — и вдруг!.. С нею у меня отношения куда более живые, чем с кем бы то ни было. Когда вы читаете Мандельштама, он весь в стихотворении, и это производит на вас впечатление. И вы к этому стихотворению не возвращаетесь, вы прочли все, что там сказано, если вы внимательно прочли. С Анной Андреевной другое — как бы внимательно вы ее ни читали...

Вы знаете, с чего начались наши отношения? Это долго объяснять. Но в один прекрасный день мы сидели у нее в комнате, и она говорит: «Иосиф, я не понимаю, что вы здесь делаете: вам мои стихи нравиться не могут». Я: «О, что вы!» — и т. д. Но она была абсолютно права, что мне ее стихи нравиться не могут. То есть я понимал, что она говорила, хотя эта фраза кажется мне дурацкой. Если употреблять глупый глагол «нравиться» — мне нравятся не стихи, мне нравятся поэты. Не знаю, как это объяснить. На самом деле все это — служение музам и т.д., — это искусство в высшей степени метафизическое. Оно средство к раскрытию — все это слова, да?.. — к раскрытию субстанции. Хороший поэт зачастую не такой хороший поэт, потому что на бумаге все это эффектно, но субстанции, ее так много — вот этой бесконечной субстанции. И бывает, поэт в средствах не столь замечательный, но вы видите, что за этим такое. Вот Ахматова — это такой случай. И какие-то ее фразы вы бубните. Совершенно не понимая, что происходит. Это поэт, с которым вы более-менее можете прожить жизнь.

— Я поняла по вашим эссе, что это попытки западному читателю объяснить, приблизить русских поэтов, исходя из их биографий. А как вы считаете, что необходимо знать из вашей биографии читателю в России, чтобы вас понять? Кроме того, что у всех на виду. Кроме эмиграции, Нобелевской премии?

— Понятия не имею. Никаких биографических фактов и тайн не было. За исключением того, что, когда мне было двадцать два или двадцать три года, у меня появилось ощущение, что в меня вселилось нечто иное. И что меня, собственно, не интересует окружение. Что все это — в лучшем случае трамплин. То место, откуда надо уходить. Все то, что произошло, все эти «бенцы», разрывы с людьми, со страной. Это все, при всей мелодраматичности этих средств — а в жизни других нет, — это всего лишь иллю-

страция такой тенденции ко все большей и большей автономии, которую можно даже сравнить с автономией если и не небесного тела, то, во всяком случае, космического снаряда. На протяжении человеческой жизни на вас действуют две силы, две гравитации — одна, которая вас тянет к земле, к дому, к друзьям, к любви; и другая, которая вас как бы немножечко вовне вытаскивает. И так со мной случилось, а может, и не случилось, может быть, за всем этим есть определенная логика, и я думаю, что даже больше чем логика, что на самом деле меня действительно испытывает страсть к разрывам, даже не страсть к разрывам, а тяга вовне, из дому. Не получалось, не получалось, десять лет ничего не получалось, десять лет я осаждал крепость. Каждый день я уходил из этой квартиры, из этого дома, ну почему не получалось? И вдруг — я помню, спускался по лестнице, и вдруг подумал: а может быть, и не должно было получиться? Этого себе обычно не позволяешь — таких вещей говорить, всегда считаешь себя виновным во всем. Меня в действительности всегда в сильной степени тянуло вовне, не в другое место, не так, скажем, как в другую квартиру, другую кровать, а просто, в некотором роде, в бесконечность. И поскольку я стишки сочиняю, то пытаюсь эту самую бесконечность некоторым образом продемонстрировать.

Рано или поздно наступает момент, когда на вас земное притяжение перестает действовать, когда вы оказываетесь во власти тяготения вовне. И тогда уже вернуться никак невозможно. Можно — только для того, чтобы вместе сфотографироваться. Я, например, вижу всех этих своих корешей, которые теперь валят потоком, и я вижу, как они далеко. Дело не в разнице опыта — вот у них этот опыт, у меня этот, — это не решающее. Дело в том, что я прожил другую жизнь, другую не в смысле пространства или качества витаминов. Я действительно прожил свою, жутковатую с любой человеческой точки зрения, но свою, а не чью-либо жизнь. Они что-то там говорят, излагают свои горести, а я киваю, но я знаю, с каким холодом я киваю. Я себя этим попрекаю, попрекаю, но в общем уже и не попрекаю. Уже в эту атмосферу, не то что там сгореть можно — хотя и это может произойти, — а уже даже к ней не приблизиться.

— *Как вы чувствовали, когда стали знаменитым и многие о вас многое узнали?*

— Я ничего этого не чувствовал и ничего этого не чувствую. Вот видите в окне — там такая гостиница с флагами, в ней как раз все это и происходит [*вручение Нобелевских премий*]. Я ничего этого не чувствую, это все равно как на эту гостиницу смотреть, даже нет этого элегического: «О, когда-то там...» Я не знаю, наверное, Анна Андреевна научила не придавать значения. Нет, и не она, не с нее началось. Это началось гораздо раньше, у меня был приятель — старше меня. Он занимался разными восточными мудростями, когда они еще не вошли в моду. И он меня однажды спросил: «Иосиф, неужели ты думаешь, что ты — это твое тело?» «Конечно нет», — я ответил, и вот с этого все тогда и началось. Началось отстранение от самого себя. Я думаю, у всех есть такая склонность. Разумеется, по тем временам это было, что называется, self-defence, самозащита, когда вас хватают, ведут в камеру и т.д., вы отключаетесь от самого себя. И этот принцип самоотстранения чрезвычайно опасная вещь, потому что очень быстро переходит в состояние инстинкта, вы инстинктивно отключаетесь. Почему они говорят: гуру, гуру, а мы: какие там гуру! Ничего этого не было. Потому что гуру говорили вам, от чего отключаться, от чего не отключаться. А когда вы сами по себе, вы автоматически отключаете себя и от дурного, и от доброго. И вот это опасно. Вы не взвизгиваете, когда вам бо-бо, но и не улыбаетесь, и не радуетесь, когда полная малина наступает. И когда кто-нибудь выворачивает вам кишки, вы смотрите, вы можете еще что-нибудь сделать руками и ногами, но вам уже все равно. Кроме того, еще христианская тенденция прощать, понимать — когда она накладывается на механизм самоотстранения, тогда довольно быстро наступает такая минута, когда вам с людьми не то чтобы нечего делать, но вы на них смотрите не так, как они на вас смотрят. Птичка всегда смотрит одним глазом в одну, другим в другую сторону, вы всегда видите птичку только в профиль, она на вас смотрит только одним глазом.

Вот как все произошло, и, действительно, положение птички — это хорошее сравнение, когда одним глазом смотришь на свою жизнь, на свой собственный опыт — и чирикаешь.

— *Странно, кажется, что такое состояние как раз не для стихов.*

— А это как раз стихи.

— *В ваших стихах очень густая фактура. Откуда у вас такое знание жизни? Или это придуманное?*

— Ничего не придуманное, придумать ничего невозможно. Фактуру, наверное, язык подсказывает, и вы видите все гораздо точнее, когда смотрите одним глазом.

— *Вы знаете о статье Наума Коржавина, где он дает советы Прибалтике? Статья была опубликована в «Литературной газете», там он говорит, что понимает, что вроде бы странно, когда эмигрант, который из этого благополучно выбрался, дает советы. Главная мысль там та, что он нас понимает, но все равно мы поступаем очень нехорошо. Что надо бы всем вместе пойти ко дну, а не пытаться выбраться по отдельности.*

— За всем этим, за всеми умными высказываниями и вообще за всей русской трагедией стоит одна простая вещь — качество Русской Церкви. Ахматова говорила: «Христианство на Руси еще не проповедовано», и была права. На протяжении всей нашей истории Церковь не являлась — ну, это византийская модель, ее винить особенно нельзя, — Церковь никогда не являлась источником духовных идей, никаких энциклик или пасторских посланий, ничего этого не было. Чему она людей научила — это видеть в вещах, особенно в вещах дурных, которых избежать нельзя, в трагедиях и т.д. — руку Провидения. Что нас, значит, Господь воспитывает, а потом нам воздается. Это все замечательно, здесь есть какой-то и метафизический звук во всей этой идее, но не понимаю конкретное выражение этого. Отлично, хорошо, пускай я вижу руку Провидения в том, что мне сейчас отрубят голову, пускай. Но я не понимаю, как человек может позволить себе этот взгляд на вещи, когда происходит нечто подобное рядом с ним, то есть с его соседом. Ну ладно, хорошо, он страдает, может быть, ему от этого даже польза будет потом. И вот этого я не понимаю и не принимаю. И я думаю, что все это действительно исходит от нашей Церкви. Я не имею в виду православие, я не хочу все православие сужать до реальностей Русской Церкви. И когда Коржавин излагает все эти идеи, за этим стоит примерно такое отношение к вещам. То есть пропадай, душа моя, вместе с филистимлянами. Ну, Самсона еще можно понять, но мне все равно филистимлян жалко. У него, по крайней мере, пропадая, было чего вспомнить, Далилу хотя бы.

НИКАКОЙ МЕЛОДРАМЫ

Виталий Амурский

Журнал «Континент», № 62, 1990 год

— Первый вопрос, от которого мне трудно удержаться сейчас, хотя я понимаю, что вы слышите его не в первый раз, связан с вашим жизненным и писательским опытом в эмиграции, в изгнании...

— Действительно, все, что я могу сказать об этом, думаю, я уже сказал на бумаге. Я даже написал специальную работу — «Состояние, которое мы называем изгнанием». Я не говорящий, а пишущий писатель, и поэтому не могу сейчас развернуть эту тему, представлю ее как можно проще.

В этом опыте нет ничего особенного в сравнении с многочисленными перемещенными лицами в мире — с гастарбайтерами, с арабами, ищущими работу во всех странах... Если вспомнить вьетнамцев, сотнями тысяч переезжающих с места на место, если подумать обо всех людях, которые оказались в изгнании, то писателю говорить о его личных условиях в изгнании просто неприлично. Но поскольку именно это является предметом вопроса, то могу сказать: это более или менее нормальные условия. Вообще если вы писатель, то всегда так или иначе находитесь среди незнакомцев, даже в своем родном городе. Если вы пишете, вы поэт и т.д., то писатель в некотором смысле не является активным членом общества, он скорее наблюдатель, и это до известной степени ставит его вне общества. Помимо того, вечером, после рабочего дня, когда вы появляетесь на улице, существуют минимальные ценности, которые связывают вас с людьми вашего родного языка, вашей национальности, вашей расы. Та же ситуация предстает, когда вы идете по улицам чужого города, в чужой стране. Фактически, я бы сказал, это даже легче, более здраво. Писательский процесс остается тем же самым: я просто пользуюсь пером и бумагой, пишущей машинкой

— вот и все. Действительно, нет никакой мелодрамы. Думаю, что не стоит распространяться об изгнании, потому что это просто нормальное состояние. Изгнание — это даже лучше для тела писателя, когда он изгнан с Востока на Запад, то есть приезжает из социалистической страны в капиталистическую. Уровень жизни здесь выше и лучше, то есть уже это ему выгодно.

Писатели наших дней, в отличие от тех, которые были в прошлые столетия, чаще всего имеют какую-нибудь престижную работу. Гораздо хуже, если у вас не было известности до отъезда с родины. Но, как правило, высылают именно тех, у кого было имя, — поэтому, я думаю, мы оказываемся в достаточно неплохой ситуации. Можно сколько угодно страдать по своей стране и говорить, что люди тебя не понимают и т.д., впадать в ностальгию, но, я бы сказал, следует идти навстречу реальности, отдавать себе отчет в ней.

Вот и все, что я могу сказать об изгнании. Я могу сказать больше, но зачем?

— После получения Нобелевской премии изменилось ли что-то в вашем подходе к творческой работе, наметились ли новые темы? Как вам пишется сейчас?

— Нормально. Так же, как всегда писалось. Может быть, я пишу чуть меньше, но длиннее.

Говорить о тематике трудно. Стихотворение — это скорее лингвистическое событие. Все мои стихи более или менее об одной и той же вещи — о Времени. О том, что Время делает с человеком. Каждый год, на Рождество, я стараюсь написать по стихотворению. Это единственный день рождения, к которому я отношусь более или менее всерьез.

— Этому, надо полагать, есть причина?

— Вы знаете... это самоочевидно. Не знаю, как случилось, но действительно я стараюсь каждое Рождество написать по стихотворению, чтобы таким образом поздравить Человека, Который принял смерть за нас.

— Тем не менее, как мне кажется, тема христианства — в традиционном понимании — не обозначена достаточно отчетливо, выпукло, что ли, в вашей поэзии... Или я ошибаюсь?

— Думаю, что вы ошибаетесь...

— Не могли бы вы сказать об этом подробнее?

— Я не буду пересказывать содержание своих стихотворений, их форму, их язык. Не мне об этом судить, не

мне об этом рассуждать. Думаю, она как-то проявляется в системе ценностей, которые в той или иной степени присутствуют в моих произведениях, которые мои произведения отражают...

— *Входящий в число глубоко почитаемых вами поэтов Осип Мандельштам, по утверждению его вдовы Надежды Яковлевны, несмотря на свое еврейское происхождение, глубоко принял православие и был «христианским поэтом». С таким, на мой взгляд, категоричным и несколько суженным представлением о нем сложно согласиться, читая отдельные стихи тридцатых годов, «Четвертую прозу», «Египетскую марку»... А как вы, автор пронизанного глубокой внутренней болью «Еврейского кладбища в Ленинграде», пришли к христианству? Как оно, если позволите так выразиться, осознается вами?*

— Ну, я бы не сказал, что высказывание, которое вы процитировали, справедливо. Все зависит от того, как узко или широко понимать христианство, как узко или широко понимала его Надежда Мандельштам в том или ином контексте. Что касается меня — в возрасте двадцати четырех лет или двадцати трех, уже не помню точно, я впервые прочитал Ветхий и Новый Завет. И это на меня произвело, может быть, самое сильное впечатление в жизни. То есть метафизические горизонты иудаизма и христианства произвели довольно сильное впечатление. Или — не такое уж сильное, по правде сказать, потому что так сложилась моя судьба, если угодно, или обстоятельства: Библию трудно было достать в те годы — я сначала прочитал «Бхагавадгиту», «Махабхарату», и уже после мне попалась в руки Библия. Разумеется, я понял, что метафизические горизонты, предлагаемые христианством, менее значительны, чем те, которые предлагаются индуизмом. Но я совершил свой выбор в сторону идеалов христианства, если угодно... Я бы, надо сказать, почаще употреблял выражение иудео-христианство, потому что одно немыслимо без другого. И в общем-то это примерно та сфера или те параметры, которыми определяется моя если не обязательно интеллектуальная, то, по крайней мере, какая-то душевная деятельность.

— *Ваша литературная работа не ограничивается поэзией. За последние годы вы написали немало статей, эссе, составивших довольно большой том, вышедший в Соединенных*

Штатах под названием «Less than One». Нельзя при этом не обратить внимания на две стороны вашей прозы. Во-первых, большинство вещей написано по-английски. Во-вторых, в ряде из них с особой остротой повествуется об отдельных биографических моментах вашей юности, о родительском доме, о послевоенном быте... Словно душа ваша бежит постоянно в те края, в те годы... Впрочем, схожая ностальгическая нота в вашей поэзии прозвучала довольно давно, в пору создания «Школьной антологии», и потом как-то затихла... Однако в первую очередь хотелось бы понять, чем оказалось вообще вызвано ваше обращение к прозе: чувством ли, что та или иная тема требует особого жанрового подхода, либо желанием углубиться в иную языковую стихию?

— Я постараюсь ответить на это, но думаю, что ответ будет несколько разочаровывающим. Дело в том, что я начал писать прозу исключительно по необходимости. Вообще мною не так много написано, и написано, как правило, по заказу — для англоязычной аудитории. То есть либо надо было написать рецензию на ту или иную книгу, на произведение того или иного автора, либо предисловие (что до известной степени есть скрытая форма рецензии), либо послесловие. При этом, как вы знаете, когда вам заказывает статью газета или журнал, ее нужно написать к определенному сроку. Разумеется, я мог бы сначала писать по-русски, перевести на английский, напечатать в двух местах и таким образом загрести побольше денег. Но все заключается в том, что к сроку таким образом никогда не поспеешь, и поэтому я принялся — примерно года с 1973-го, если не ошибаюсь, а может быть, даже раньше — писать прямо по-английски.

Среди этих статей, видимо, две или три действительно относятся к тому месту и к тому периоду, о котором вы говорите, то есть к послевоенному периоду. Первая статья, которую я написал по своему внутреннему побуждению и которая дала название сборнику, — это «Less than One», и вторая — «A Room and a Half». Я уже не знаю почему, но мне захотелось в английском языке запечатлеть то, что в английском никогда запечатлено не было, да и по-русски не особенно, хотя, впрочем, я думаю, что существует масса литераторов, которые этим периодом занимаются. Мне просто захотелось оставить на бумаге в другой культуре то, что

в ней не должно быть теоретически. Да... Это с одной стороны. С другой стороны, вторая статья, «Полторы комнаты», — это памяти моих родителей, и я ее писать по-русски просто не мог, и я в тексте объясняю причину, по которой не могу и не хочу писать о своих родителях по-русски, учитывая то, что с ними сделала, с одной стороны, политическая система в России; с другой стороны — не просто политическая система... Это свидетельствует о некоем более обширном феномене, явлении... Я хотел, по крайней мере, освободить своих родителей от России таким образом, чтобы просто их существование стало фактом английского языка, если угодно. Может быть, я немного переоценивал, преувеличивал свои возможности. Но тем не менее думаю, мне удалось сделать то, к чему я стремился.

Статьи в сборнике написаны преимущественно по-английски, за исключением, по-моему, статьи о Марине Цветаевой — это комментарий к ее стихотворению «Новогоднее», и это переведено на английский. И еще одна статья, «Путешествие в Стамбул», была написана по-русски, но при переводе на английский я назвал ее «Бегство из Византии», несколько удлинил и, как мне кажется, даже улучшил.

Собственно говоря, никаких границ между прозой и поэзией в моем сознании не существует. Что касается «Школьной антологии» — к сожалению, мне не удалось ее закончить, даже не успел ее по-настоящему начать: там, собственно, только пять или шесть стихотворений. Я предполагал «сделать» целый класс, но это было тогда, там — и сейчас писать, продолжать я просто не в состоянии. Я просто не знаю, что произошло со всеми этими людьми, я не в состоянии уследить или достаточно узнать о них, фантазировать же мне не хочется.

Что касается вообще повествования как такового, то есть рассказа, я могу это делать и в стихах, и в прозе. Иногда... ну, просто устаешь от стихов... Более того, когда вы пишете прозу, то, в общем, возникает ощущение, что день более оправдан. Потому что, когда вы пишете стихи, там, скажем, все очень шатко и очень неуверенно. То есть вы не знаете, что вы сделали за день или чего не сделали. В то время как прозы всегда можно написать две страницы в день.

— *Вы сказали, что не могли и не хотели писать о своих родителях по-русски и сделали их существование фактом*

английского языка. Эссе «Полторы комнаты», в котором такая идея была реализована, датировано 1985 годом. Однако четыре года спустя, в августе 1989 года, у вас родилось стихотворение «Памяти отца: Австралия». Оно написано именно по-русски. Таким образом (пользуясь вашим определением стиха), можно ли считать, что в данном случае произошло не только лингвистическое событие?

— Я думаю, прежде всего не следует эти вещи смешивать, потому что в одном случае речь идет о прозе, а в другом о стихах. Несколько стихотворений о родителях, о членах моей семьи... несуществующей... я писал и до и после. Так что в общем это процессы разнообразные, не надо их принимать как противоречие.

— В начале нашей беседы, говоря о писательском процессе, вы заметили как о само собой разумеющемся, что пользуетесь пером, бумагой, пишущей машинкой. Это, понятно, нормальный набор «инструментов» любого автора. Интереснее и важнее другое: как, каким чудом, где и когда чаще всего приходят к вам строки? За рулем машины, в транспорте, в уличной суете, в тишине ночной квартиры?

— Ночью я, как правило, сплю. А иногда действительно некоторые строчки приходят в голову в транспорте, иногда дома, за столом и т.д. Как я пишу? Я просто не знаю. Я думаю, что стихотворение начинается с некоего шума, гула, если угодно, у которого есть свой психологический оттенок. То есть в нем звучит как бы если не мысль, то, по крайней мере, некоторое отношение к вещам. И когда вы пишете, вы стараетесь на бумаге к этому гулу более или менее приблизиться, в известной степени рациональным образом. Кроме того, я думаю, что не человек пишет стихотворение, а каждое предыдущее стихотворение пишет следующее. Поэтому главная задача, которая, наверное, стоит перед автором, — это не повторяться; для меня каждый раз, когда этот гул начинает звучать, он звучит несколько по-новому...

— Существует, образно говоря, еще «шум литературы», в котором вы, видимо, распознаете близкие вам по духу голоса Одена, Мандельштама, Цветаевой... На сегодняшний день к ним добавились какие-то новые голоса?

— Вообще никаких новых голосов я назвать не могу. Вы перечислили те, которые звучали всегда. Ну, может

быть, я добавил бы кого-то к этому перечню, потому что он в самом деле полнее. Но никаких новых голосов — ни русских, ни английских, ни немецких, ни французских и т.д. — я не зарегистрировал за последние два или три года.

— *Как вы расцениваете тот факт, что в Советском Союзе стали публиковаться ваши стихи? Ваше отношение к такому поэтическому возвращению на родину?*

— Для меня оно не является неожиданностью. Это меня радует приятным образом, естественно. Я предполагал, что так или иначе это произойдет, но не предполагал, что так быстро. Уезжая, покидая отечество, я написал письмо тогдашнему Генеральному секретарю ЦК Леониду Ильичу Брежневу с просьбой позволить мне присутствовать в литературном процессе в своем отечестве, даже находясь вне его стен. На это письмо ответа тогда не последовало — ответ пришел через шестнадцать лет...

— *На сегодняшний день у вас нет никаких официальных приглашений посетить Советский Союз?*

— Официальных нет. Неофициальных — тоже.

— *Этот вопрос я уже задавал вам в Стокгольме, в день получения вами Нобелевской премии, и тогда, помню, вы не ответили на него с достаточной ясностью. Сейчас же мне хочется повторить его: если бы приглашение вы получили, вы бы туда поехали?*

— В этом я, говоря откровенно, сомневаюсь. Потому что я не могу себя представить в положении туриста в стране, в которой я родился и вырос. Других вариантов на сегодняшний день у меня нет и, полагаю, уже никогда не будет. Кроме того, я думаю, что если имеет смысл вернуться на место преступления, потому что там могут быть зарыты деньги — или уж не знаю почему преступник возвращается на место преступления, — то на место любви возвращаться особого смысла нет. Я ни в коей мере не противник абсурда, не противник абсурдизации существования, но не хотел бы, по крайней мере, быть ответственным за это. По своей воле вносить дополнительный элемент абсурда в свое существование особенно не намерен.

— *Все же вы, насколько я знаю, небезразлично относитесь к тем событиям, которые происходят в «Империи» — в Советском Союзе и вообще в странах Восточной Европы. Не случайно же оказалась написана пьеса «Демократия»!..*

— Это правда. Я отношусь к этому с интересом, с любопытством. Некоторые события приводят меня в состояние абсолютного восторга, как, например, перемена государственного порядка в Польше, в Венгрии, то, что происходит на сегодняшний день (когда мы говорим с вами обо всех этих делах) в Германии... Но в общем, одновременно с чрезвычайно активными сантиментами, у меня как бы рождается мысль с... опасениями... Я опасаюсь не того, что, скажем, все переменится — власть в Москве, кто-то пожелает снова ввести войска в Европу и т.д. и т.д. Меня несколько тревожит то, чем все это обернется в случае «торжества справедливости» во всех этих странах, в том числе в России.

Представим себе, что там воцарится демократический строй. Но в конце концов демократический строй выразится в той или иной степени социального неравенства. То есть общество никогда, ни при какой погоде счастливым быть не может — слишком много в нем разных индивидуумов. Но дело не только в этом, не только в их натуральных ресурсах и т.д. Я думаю, что счастливой экономики не существует, или она для данного общества может носить чрезвычайно ограниченный, изолированный характер. Благополучие может испытывать семья, но уже, скажем, не квартал — в квартале всегда возникнут разнообразия. Поэтому я просто боюсь, что в состоянии эйфории те люди, которые предполагали, что они производят поворот на сто восемьдесят градусов, могут довольно скоро обнаружить, что поворота на сто восемьдесят градусов не существует, потому что мы есть человечество. В определенном социальном контексте любой поворот на сто восемьдесят градусов — это, в конце концов, всегда поворот на триста шестьдесят градусов. Вполне возможно, что возникнет к концу века ситуация, которая существовала в начале века, то есть при всех демократических или полудемократических системах (когда даже и в России зачатки прививались) снова появятся оппозиционные партии и т.д., и т.д., но все это будет носить уже количественно несколько иной, видимо более драматический, характер, потому что изменилась демографическая картина мира, изменилась, грубо говоря, к худшему, то есть нас стало больше.

— Вернемся, однако, к камням старой Европы... Вы уже не первый раз в Париже, во Франции. Какие чувства вы испытываете, приезжая сюда?

— Весьма смешанные. Это замечательный город, замечательная страна, но в чисто психологическом плане — это ощущение трудно определить — я постоянно ощущаю свою несовместимость с этим местом. Не знаю, чему это приписать. Может быть, тому, что я не знаю языка, и прежде всего именно этому?.. Вероятно, это и есть самое главное объяснение. Но, думаю, что, и зная язык (хотя, впрочем, я не хотел бы фантазировать подобным образом), я ощущал бы себя здесь если и не абсолютно аналогично, то близко к этому. Не знаю, как сказать, но, если оценивать свое существование, свои склонности рациональным образом, я, видимо, человек, принадлежащий к другой культуре, если угодно. Не знаю, к русской или английской, но это, во всяком случае, не французская культурная традиция.

— Можно сказать, что тени великих французских писателей, мыслителей вас не трогают?

— Это неправда. Но их не так много. Никого не было лучше, чем Паскаль, — это один из главных для меня авторов вообще во всей истории христианского мира или мировой культуры. Но в общем французская поэзия, особенно современная, оставляет меня достаточно холодным. Во многих отношениях, полагаю, я — продукт французской литературы восемнадцатого — девятнадцатого веков. Это неизбежно для любого мыслящего существа.

Французская же культура вообще, хотя это и диковатый взгляд — смотреть на целую национальную культуру, оценивать ее, но поскольку ваш вопрос ставит меня в это положение, — представляется мне скорее декоративной. Это культура, отвечающая не на вопрос: «Во имя чего жить?» — но: «Как жить?»

— Человек во Вселенной представлялся Паскалю как нечто «среднее между всем и ничем» («un milieu entre rien et tout»). Эта мысль, полагаю, не прошла мимо вас?

— Эта мысль не прошла мимо меня действительно... По, так сказать, стандартной церковной (христианской) иерархии человек стоит ближе к Богу, чем ангел, потому что он сам создан по образу и подобию Божьему, чего нельзя

сказать об ангеле. Вот почему, допустим, Джотто живописует ангелов без второй половины тела. У них, как правило, голова, крылья, немножко торса... То есть серафимы, херувимы и т.д. — более ничто, чем человек. Что же касается человека во Вселенной, то сам он ближе к ничто, чем к какой бы то ни было реальной субстанции. Но все это чистый солипсизм, и только человек себя сам представляет, и, что бы он о себе ни сказал, в том числе Паскаль, — это всегда предмет полемики, умозаключения. Поскольку же мы говорим в этих рамках, в рамках умозаключений, то одно умозаключение стоит другого.

Думаю, что всякая оценка более или менее интересна только тогда, когда известен возраст человека, который ее дает. Также я полагаю, что книги, например, надо издавать с указанием не только имени автора, названия романа и т.д., но и с указанием возраста, в котором это написано, чтобы с этим считаться. Читать — и считаться. Или не читать — и не считаться.

— Оставаясь в теме разговора о французских авторах, которая, естественно, дает возможности отклоняться к более широким вопросам, в том числе вопросам творческим, я хотел бы спросить о влиянии на вас Анри де Ренье. В одном из своих интервью вы как-то заметили, что наряду с Бахом (и до известной степени Моцартом) именно у него вы научились конструкции стихотворения...

— Пожалуй, не стихотворения, а вообще принципу конструкции.

Довольно давно (мне было примерно лет двадцать пять) мне в руки попались три его романа, переведенные Михаилом Кузминым. Действие двух, по крайней мере, происходило зимой в Венеции, а в третьем, — кажется, в Виченце или Вероне. Но не в этом дело. Видимо, в то время я находился в стадии весьма восприимчивой. Во всяком случае, на меня произвело впечатление то, как эти книжки были сконструированы: это были типичные произведения европейской литературы, скажем, десятых—двадцатых годов. Книжки были довольно тонкие, и вообще все, что в них происходило, развивалось довольно быстро. Главы — в полторы-две страницы. То есть это было в сильной степени нечто противоположное традициям русской литературы, прежде всего русской прозы — по крайней мере, как мы

ее застали в двадцатом веке. Разумеется, там были Пильняки, Бабели и т.д. и т.д., но это на меня не производило особого впечатления. Тут же все было очень ясно — я понял одну простую вещь: в литературе важно не только, ч т о ты рассказываешь, но, как в жизни, — ч т о з а ч е м следует. То есть очень важно именно чередовать вещи, не давать им затягиваться. Именно этому, думаю, я научился до известной степени у Анри де Ренье. Или по меньшей мере он оказался в тот момент тем, у кого я смог это усвоить.

— *Тот факт. что обращение к Анри де Ренье у вас произошло через Кузмина, позволяет сделать предположение, что к этому мастеру вы обнаружили в те годы особый интерес...*

— Нет... Как поэт Кузмин на меня довольно долго не производил никакого впечатления. По крайней мере, в тот период, о котором мы говорим, то есть между двадцатью и тридцатью, я его довольно мало читал, а то, что читал, мне не представлялось чрезвычайно интересным, вызывало даже некоторое раздражение. Почему, думаю, моя реакция была такова? Просто потому, видимо, что в те времена меня — человека молодого, развивающегося — занимала в большей степени дидактическая сторона искусства, в ущерб чистой эстетике. То есть я думал, что эстетика — это средство дидактики или, по крайней мере, нечто вторичное. Потребовалось некоторое количество лет, пожалуй, целое десятилетие, пока я не дошел, что называется, собственным умом до переоценки Кузмина...

— *Иными словами, он возвысился в ваших глазах?*

— Чрезвычайно! Я считаю, что это замечательный поэт, один из самых замечательных поэтов двадцатого века...

Вообще мы, русские, находимся в довольно шикарной или, скорее, чрезвычайно интересной ситуации. Русская поэзия обеспечила русского читателя невероятным выбором. Выбор — не в том, какие стихи тебе больше нравятся: вот я буду читать этого, а этого читать не буду. Дело в том, как это ни странно, что нация, народ, культура во всякий определенный период не могут себе позволить почему-то иметь более чем одного великого поэта. Я думаю, это происходит потому, что человек все время пытается упростить себе духовную задачу. Ему приятнее иметь одного поэта, признать одного великим, потому что тогда в общем с

него снимаются те обязательства, которые искусство на него накладывает.

В России произошла довольно фантастическая вещь в двадцатом веке: русская литература дала народу, ну, примерно десять равновеликих фигур, выбрать из которых одну-единственную совершенно невозможно. То есть все эти десять, скажем — шесть, скажем — четыре, являются, на мой взгляд, метафорами индивидуального пути человечества в этом мире.

Что такое вообще поэт в жизни общества, где авторитет Церкви, государства, философии и т.д. чрезвычайно низок, если вообще существует? Если поэзия и не играет роль Церкви, то поэт, крупный поэт как бы совмещает или замещает в обществе святого в некотором роде. То есть он — некий духовно-культурный, какой угодно (даже, возможно, в социальном смысле) образец.

В России возникла ситуация, когда вам даны четыре, пять, шесть, десять возможных идиом существования. На этих высотах иерархии не существует. Невозможно, например, сказать, что (то есть я бы сказал, конечно, но это уже в полемическом пылу) Цветаева лучше поэт, чем Мандельштам. Поэтому, например, я не ставлю Кузмина выше других, но не ставлю его и ниже.

— *Примерно представляя круг ваших литературных привязанностей, я хотел бы вас спросить о ваших склонностях в музыке, живописи. В какой степени они присутствуют в вашей жизни, как отражается их влияние?*

— Думаю, я продукт всего этого. Продукт этих влияний. Это даже не влияние — это то, что определяет и формирует.

Но, занимаясь генеалогией и перечислением, кто, что и когда, скажу, что именно на сегодняшний день или, по крайней мере, на протяжении последнего десятилетия мне дороже всего в искусстве.

В музыке это, безусловно, Гайдн. Я считаю его одним из самых выдающихся композиторов. В полемическом пылу или для того, чтобы сагитировать публику относительно Гайдна, я мог бы сказать, что он интереснее, чем Моцарт или, допустим, Бах. Но на самом деле это не так — опять-таки на этих высотах иерархии не существует! Чем Гайдн мне привлекателен? Первое — тем, что это композитор, который оперирует в известной гармонии, — как бы сказать?.. —

гармонии баховско-моцартовской, но тем не менее он все время неожиданен. То есть самое феноменальное в Гайдне — что это абсолютно непредсказуемый композитор. Вы никогда не знаете, что произойдет дальше. Это примерно то, что меня и в литературе интересует и в некотором роде перекликается с тем, что я сказал вам об Анри де Ренье.

Что касается музыки двадцатого века, то у меня нет никаких привязанностей ни к кому. За исключением, пожалуй, «Симфонии псалмов» Стравинского.

В живописи это всегда был (думаю, уже на протяжении лет двадцати) самый замечательный, на мой взгляд, художник — опять-таки мы говорим о старых добрых временах, о Ренессансе в данном случае, — Пьеро делла Франческа. Одно из сильнейших впечатлений — то, что для него задник, архитектура, на фоне которой происходит решающее событие, которое он живописует, важнее, чем само событие или, по крайней мере, столь же интересно. Скажем, фасад, на фоне которого распинают Христа, ничуть не менее интересен, чем сам Христос или процесс распятия.

Если говорить о двадцатом веке, то у меня довольно много привязанностей. Наиболее интересные явления для меня — это Брак и несколько французских художников (в общем, наиболее интересная живопись в этом веке была именно французская): Дюфи, Боннар. И Вюйяр, конечно. Но это — другое дело. Там скорее литографии...

Это, конечно, чисто субъективно. Но это перекликается более или менее с эстетикой той изящной словесности, которая мне интереснее всего на сегодняшний день. То есть совмещение определенной старомодности, общего пространства, фигур и т.д, как, например, у Боннара, с эффектом моментального прозрения, который мы находим у Дюфи — такое нечто буддийское, типа сатори, — и совершенно замечательной реконструкции мира, драматического, но без какого бы то ни было перегиба, нажима, как у Брака.

Вот эти три элемента, которые мне чрезвычайно дороги, и это то, в чем я себя узнаю.

— *Вы много путешествуете, побывали в разных уголках земли. Судя по вашим произведениям, одни из них оказались отмечены неизгладимыми впечатлениями — Венеция, Рим, Северная Англия... Париж, как было замечено, вызывает у вас весьма смешанные чувства, но и тут, очевидно, вы получили*

большой эмоциональный импульс — трудно иначе представить, как бы, например, могли появиться «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»... Но, может быть, все это результат более или менее преходящих ощущений, связанных с тем или иным моментом жизни, внутреннего состояния. Однако меня не покидает чувство, что ваше особое — сентиментальное — отношение остается постоянным именно к Северной Европе («В северной части мира я отыскал приют, в ветреной части, где птицы, слетев со скал, отражаются в рыбах и, падая вниз, клюют с криком поверхность рябых зеркал», «О облака Балтики летом! Лучше вас в мире этом я не видел пока...»).

— В общем, да... Но я бы не преувеличивал. То, что касается Скандинавии, то это просто экологическая ниша. Я чувствую себя там совершенно естественным образом.

Стыдно и неловко об этом говорить, но думаю, что я вообще человек англоязычного мира и не случайно произошло то, что произошло. То есть на это можно смотреть как на нелепый прыжок судьбы, но мне в нем видится некоторая закономерность.

— *Исходя из банальной аксиомы о связи судьбы поэта, художника с его творчеством, я хотел бы сейчас спросить вас еще вот о чем. В своем недавнем стихотворении «Fin de siecle» вы пишете: «Все скоро кончится, но раньше кончусь я...» Тема смерти неоднократно находила место в вашем творчестве, однако, как мне кажется, она еще никогда не обнажалась так остро. Или, по крайней мере, не имела такого конкретного временного выражения...*

— Ну, это совершенно естественно... Это не моя заслуга, а — как бы сказать? — заслуга хронологии. То есть действительно столетие кончится через одиннадцать лет, и я, думаю, этих одиннадцати лет не проживу. Все. Мне сорок девять лет, у меня было три инфаркта, две операции на сердце... Поэтому у меня есть несколько оснований предполагать, что я не проживу еще столько...

— *Тем не менее хочется верить, что вы не отказываетесь строить какие-то планы на будущее?*

— Вот этого как раз я и не делаю. Декарт говорил: «Dum spiro spero» — «Пока дышу — надеюсь». Но на этот счет есть еще другое замечательное выражение у английского философа Фрэнсиса Бэкона: «Надежда — хороший завтрак, но плохой ужин».

НЕЛЬЗЯ ДВАЖДЫ ВОЙТИ В ОДНУ РЕКУ, ДАЖЕ ЕСЛИ ЭТО НЕВА...

Журнал «Экономист», 13 октября 1990 года

— Вот уже много лет вы живете вдали от России. Как вы переносите разлуку с родной языковой средой?

— Значительно спокойнее, чем это было во время моих первых недель пребывания за границей, в Вене. Помню, как однажды я искал и все никак не мог найти рифму — на русском, — и подумал: но ведь не может же быть, чтобы к этому слову рифмы не существовало? Не начинаю ли я забывать свой язык? Есть старая чешская поговорка: «Тот, кто оставляет родину, перестает существовать». Это очень по-чешски, но и в высшей степени по-русски... Впоследствии моя тревога пропала.

Я завидую своим оставшимся дома соотечественникам — и не только по крупному счету, но и просто потому, что они не лишены этого языкового общения, потому, что, например, слышат бытовую, разговорную речь, которую я хоть и не слишком-то жалую, но которая порой очень пригодилась бы мне в работе. С другой стороны, по-моему, всем нам, живущим в нынешнем столетии, привили мысль, что поэт непременно должен питаться языком улицы. Я думаю, все как раз наоборот: не улица формирует язык литературы, а литература создает язык улицы. Впрочем, может быть, во мне говорит книжный человек...

— Вы признавались, что в прошлом поэзия была для вас невыносимым бременем...

— Мысль, что я говорю что-то такое, что, возможно, уже сказано кем-то ранее, всегда угнетала меня больше, чем даже перспектива оторваться от родного языка... Я вырос в стране, где был крайне ограничен доступ к информации о том, что происходит в мире, например, на

Западе. Я завидовал писателям, которые творили за границей, поскольку я вечно испытывал чувство, будто вслепую соревнуюсь не только с какими-то поэтами, но также, к примеру, с теологами. Мне казалось, допустим, что я, возможно, сделал какой-то крохотный прорыв в области теологии, но не было никакой уверенности, что Тиллих не высказывал что-то более глубокое по той же самой теме. Разумеется, мне не дано было это знать.

— *Приверженность России к книге в тридцатых и сороковых годах — это еще одна из ваших тем. Вы говорили, что книги тогда почитались как нечто святое. Не исчезнет ли это отношение, каковым вы так гордитесь, вместе с дальнейшей либерализацией советского общества?*

— Нет, не исчезнет. Русские — и это их (или, правильнее сказать, наша) сильная сторона — испытывают потрясающую тоску по мировой культуре, которую ничто не в силах унять, жажду познать все аспекты цивилизации — теологию, философию и так далее. Эта черта есть следствие географического положения. Русский человек, которому интересно и то, и другое, и третье, всегда полагает, что где-то существует какая-то большая правда, ему недоступная. Я бы не назвал это духовным абсолютизмом, это скорее духовный комплекс неполноценности, который, на мой взгляд, — великолепная вещь на каждом этапе существования. Он был характерной чертой всех людей моего племени, насколько я могу помнить. Что мне сейчас не по душе, так это появление типа русского человека, который ведет себя так, словно он идентичен, ну, скажем, немцу...

— *Трудно представить себе, чтобы англичане в массе относились к поэзии с той нравственной серьезностью и с той нравственной требовательностью, с какими к ней подходите вы...*

— Речь идет не о нравственной серьезности, хотя, впрочем, в конечном счете о ней тоже, и о нравственной требовательности — тоже. Но в основе лежит серьезный подход к эстетике. Эстетическая требовательность — это важнее. Эстетика — мать этики, во всяком случае, для меня... Зло — вульгарно.

— *Вы говорили о силе поэзии, связанной с ее свойством запоминаться...*

— Сам факт, что русским присуще запоминать и помнить много стихов наизусть, в общем-то не дает им ду-

ховной поддержки. Это просто позволяет не быть окончательно сломленным.

— *Возвратитесь ли вы в Россию на постоянное жительство?*

— Сомневаюсь... Я же не бумеранг. И даже не маятник. Всю свою жизнь я старался избегать переездов и мелодрам. Сопротивлялся тому и другому. Кроме того, ни к чему нет возврата. Могу только процитировать вам слова Гераклита о том, что нельзя дважды войти в одну реку. И добавить: даже если эта река зовется Невой...

— *В своем недавно опубликованном манифесте Солженицын, как мне кажется, попытался подготовить почву для своего возвращения в Россию...*

— Я, право, не знаю, что он пытался сделать. Этот текст слаб и абсолютно непригоден.

— *Почему абсолютно непригоден?*

— Я имею в виду идею русского государства. Быть может, справиться со страной, целостной в этническом отношении, и было бы реально... Но такая целостность возможна лишь на ограниченном пространстве и при ограниченном населении... Что касается введения рыночной экономики или даже демократии, то это само по себе не является панацеей. Нет, строить государство на этнической основе — это просто иллюзия. Сейчас все заняты тем, что выдвигают самые разные планы. Но писатель, на мой взгляд, не должен поддаваться соблазну участвовать в этом. Не нужно строить никаких планов. Нужно просто признать, что впереди хаос, и все, что можно сделать, — это проповедовать определенную сдержанность и хотя бы немного благоразумия.

— *Стало быть, раздорам, борьбе нет никакой альтернативы?*

— Такая альтернатива есть. Кто-то должен быть совершенно откровенным в отношении будущего. Кто-то, чей голос несет в себе... ну хотя бы намек на моральный авторитет.

— *Быть может, Солженицын как раз и считает себя таким вот человеком? Или, возможно, такой человек — это вы?*

— Я себя таковым не считаю. Ну и, кроме того, меня никто не будет слушать, поскольку я еврей.

— *Должен ли таким человеком быть поэт?*

— Но тогда ему пришлось бы ради этого писать набатные стихи... Не знаю... Будь у меня сейчас какая-то власть,

я заставил бы все «Правды» и «Известия» печатать Пруста, чтобы его мог прочесть каждый. Пруста, а потом еще Музиля — писателя, гениального в своем умении сомневаться. Это было бы куда лучшим воспитанием чувств для страны, чем бесконечные речи, произносимые моими соотечественниками.

— Не стало ли для вас как для человека, столь склонного к уединению, присуждение Нобелевской премии своего рода проклятьем?

— Вначале это было достаточно неприятно, но потом постепенно я стал более терпимо относиться к своему лауреатству... Хорошо, что я получил награду, когда был относительно молод. В более пожилом возрасте укореняешься в своих взглядах и привычках, а с этим приходит необоснованная самоуверенность. И тогда начинаешь... вещать.

— Каким образом жизнь в Америке сказывается на вашем повседневном стремлении писать стихи?

— Да в общем никаким.

— Не испытывает ли поэт бóльшей потребности писать, когда живет в условиях репрессивного режима?

— Нет. На мой взгляд, человек пишет стихи тогда, когда ему это нравится. Посмотрите, сколько во всем мире графоманов, независимо от того, репрессивны режимы их стран или нет. И на качестве поэзии существующий строй тоже не сказывается. У нас в России были изумительные поэты, и путь их в литературу в большинстве случаев начался задолго до социальных пертурбаций 1917 года. Я имею в виду всех тех, кто пользуется славой на Западе, — Пастернака, Цветаеву, Мандельштама, Ахматову. Все они родились в конце прошлого столетия. В сущности, если учесть все, что случилось с Россией, то можно считать, что родившаяся здесь поэзия вообще на удивление сдержанна на этот счет. Все говорится не впрямую, косвенно.

Что же касается влияния на мое творчество пребывания в Америке, то ведь не дано знать, что бы произошло, останься я в России. Возможно, я написал бы больше, а возможно, прожил бы меньше, учитывая состояние моего здоровья. Ну, а если кто-то хочет утверждать, что Америка — это источник всякого рода отвлекающих моментов, что эта страна предрасполагает к лености... Знаете, я думаю, что человек в своей лености должен винить лишь самого себя.

ЧЕЛОВЕК ВСЕ ВРЕМЯ ОТ ЧЕГО-ТО УХОДИТ

Ядвига Шимак-Рейфер
(Публикуется впервые)

19 октября 1990 года, когда Иосиф Бродский читал свои стихи в Кракове, на встрече со студентами Ягеллонского университета, я задала поэту довольно длинный вопрос.

Вопрос был задан на русском языке, и, естественно, Бродский отвечал по-русски.

— Сегодня вы нам прочитали стихотворение, в котором прозвучала строчка: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной». Мне бы хотелось спросить: какие идеи в этой длинной жизни, какие ценности были для вас преходящими и какие остались неизменными? Что вы оставляли на своем пути, что бросали, чему изменяли и чему остались верны?

— Я думаю, что главными ценностями, как я себе представляю, в моей жизни были ценности эстетического порядка, то есть узнавание того, что было создано культурой до меня. Это единственная постоянная вещь, которая вас не покидает. Это единственное, на что можно рассчитывать. Это книги, это музыка, это до известной степени живопись, архитектура, хотя она как раз больше всех и страдает.

Кому, что я оставлял позади? Практически все. Я оставлял людей, я оставлял страны, иногда по воле обстоятельств, иногда по своей собственной воле. Всякий раз это было сопряжено, естественно, с психологическими травмами, но это та цена, которую платишь за движение, как я понял впоследствии. В тот момент, когда эту цену приходилось платить, тогда я этого не понимал. Жизнь есть процесс для меня более или менее линейный, и человек все время от чего-то уходит. Он уходит из дому,

он уходит от семьи, он уходит от родителей, он уходит из гнезда, он уезжает из своего города, он уезжает из своей страны и т.д.

На первом этапе, в первой половине своей жизни, человек, который движется таким образом, испытывает на себе тяготение, закон тяготения то есть, — его тянет назад и т.д., но чем дальше он отходит или отделяется от естественной для него среды, тем больше и больше, с какого-то момента, он начинает чувствовать, что на него начинают действовать иные законы тяготения. Тяготения вовне. То есть человек становится автономным телом, которое уже не вернуть никак, какую кнопку ни нажми, вернуться уже нельзя. Гераклит сказал, что невозможно вступить дважды в ту же самую реку. Даже если это такая река, как Нева, — медленная, дважды в нее вступить невозможно. И не только это. Просто, того, откуда я уехал, больше нет. Той России, из которой я уехал восемнадцать лет назад, тех людей нет. Можно вернуться в декорацию. Можно оказаться туристом, но оказаться туристом в той стране, где ты прожил тридцать два года, мне не по силам. Я думаю, я на это не пойду. Что еще? Изменял ли я чему-нибудь? Я думаю, что я изменял людям. Я делал это не с умыслом, я надеюсь, то есть не по соображениям, ну, что ли, надеюсь, что не по соображениям низменным. Но это не мне судить. Единственное, что я знаю, что я мог бы сказать с определенной степенью уверенности, — что я никогда не изменял самому себе.

Я помню себя в возрасте четырех лет, сидящим на крыльце дома в сельской местности, в зеленых резиновых сапогах, глядя искоса, глядя несколько вкось длинной, грязной улицы, размытой дождем. И постольку, поскольку мне известно, я все еще на том же самом крыльце, в тех же самых резиновых сапогах. Это не легкий жанр, то, что я говорю, это так оно и есть. Я думаю, что каким я был тогда, я таким и остался. Мне все немножко интересно, но на все это я смотрю немножко издали, то есть немножко так искоса, да? Я не знаю, ответил ли я на ваш вопрос, но я постарался.

Я ПРИНИМАЮ СВОЕ СТРАДАНИЕ, НО НЕ ХОЧУ ВИДЕТЬ СТРАДАНИЕ СОСЕДА

Газета «За рубежом», № 36, 1990 год

— С чего для Иосифа Бродского начинается Восток?

— Если бы мне нужно было провести идеальную линию между Востоком и Западом, между Европой и Азией, я бы ее не провел по Уралу, и даже не по советской границе, а вдоль бассейна реки Эльбы: по ту и другую сторону этой реки возникли во времена средневековья и Возрождения разные типы экономического обмена и политического устройства.

— Когда вы жили в СССР, в Ленинграде, вы чувствовали свою принадлежность к Востоку?

— Конечно. Я считал Азией страну, в которой жил. Место, в котором находится Россия, часто называют Евразией, но правильнее было бы сказать Азиопа: это часть Европы, примыкающая к Азии.

— Что есть общего в различных восточных странах?

— Есть общий знаменатель, состоящий в отношении к индивидууму. Это отчасти объясняет успех внешней советской политики в послевоенные годы. Так же как Британская империя имела успех как колониальная страна, неся в себе семя индивидуализма, то есть принцип саморазрушения, идею парламента, Россия, в свою очередь, экспортировала идею вертикальной авторитарной системы, которая опирается на идею «соборности», если употребить русское слово, то есть ощущение принадлежности к одной Церкви. Последний раз людей на Западе объединила общая религиозная идея, кажется, во времена Реформа-

ции, если не в эпоху крестовых походов. На Западе случилось так, что метафизика, то есть религия, превратилась в этику. На Востоке же, напротив, есть общее блюдо, из которого все питаются, даже когда речь заходит о небесной истине. На Востоке существует своего рода восприятие отрицательной действительности. Там принимают ту реальность, в которой живут, даже если она неприемлема. На Западе, напротив, постоянно стараются что-то изменить. А этом основное отличие. На Западе стремятся к утверждению индивидуума, на Востоке — когда я говорю о Востоке, я имею в виду территорию, простирающуюся от Киева до Китая, — наоборот. Самым ярким и возвышенным примером этого является буддизм.

— *Когда-то говорили «с Востока свет». Западу совсем нечему учиться у Востока?*

— Свет не приходит ни с какой стороны света, он исходит с небес. Но, во всяком случае, Запад должен быть осторожен, перенимая что-либо от Востока, так как Запад прошел уже многие стадии развития. То, что сейчас происходит, я назвал бы «озападниванием» Востока. Однако Запад в этом смысле представляет собой всего лишь носитель высшей формы организации, а ни в коей мере другой, высшей духовности.

— *Различия в восточной и западной духовности, может быть, происходят из-за различия в религии?*

— Различие в вере между разными религиозными кредо имеет отношение к несовпадениям во взглядах на мир, но еще раньше была Вавилонская башня с ее последствиями, потому что неодинаковость учений является плодом перевода одного и того же слова на различные языки. Идея Бога в различных переводах или была обеднена, или же приобрела немыслимое развитие.

— *Все же есть что-то, что привлекает Запад в восточной духовности?*

— Конечно. Понятие необходимости, видение во всем результата божественной деятельности, божественное «провидение» — это то, что в основном и создает восточное мироощущение. Это способность принимать жизнь, и ее достаточно, чтобы согреть сердце, испытать чувство беспредельности мира. Но было бы действительно прекрасно, если бы только я один был «сосудом», если можно

так сказать, несчастий, боли. То, что меня терзало в моей родной стране, так это обязанность распространять этот способ восприятия на соседа. Я принимаю свое страдание, но не хочу видеть страдание соседа, мое же собственное страдание в нем. Мне не нравится этот вариант «божественного провидения», которое превращается в пассивную покорность, в политическое бессилие. Меня лично оскорбляет то, что на Востоке рождается ребенок, который вырастет и не будет обладать никакой властью, никаким контролем за собой, или же видеть, что старики умирают, так никогда и не имев возможности осуществить выбор. А когда пытаешься протестовать, бороться за три условия жизни или за условия жизни твоей семьи, то сосед тебе и говорит: «Но зачем он все это делает, кто его заставляет?» В то же время на Востоке имеется очень сильный и оправданный комплекс неполноценности по отношению к Западу.

— *В чем выражается этот комплекс неполноценности?*

— На Востоке смотрят на Запад с восхищением до тех пор, пока с ним не познакомятся. Нам кажется, что на Западе люди достигли более высокого уровня жизни, более высокого уровня культуры. Но этот комплекс неполноценности имеет свою оборотную сторону, которая обнаруживается, когда восточный житель пересекает западную границу. И тогда он начинает критиковать Запад и замечает, что там не существует такого тесного общения между людьми. Совершенно отсутствует и то, что мы называем «соборностью».

— *А не может ли все это стать хорошим фундаментом для движения к демократии на Востоке?*

— Тоталитарный режим дает своим жертвам ощущение глубокой соборности, некое подобие демократии. На Востоке действительно все равны. Но это равенство опирается не на взаимное уважение, как на Западе, где мы стараемся изолироваться от соседа. Если внимательно присмотреться, то можно сказать, что это действительно нечто вроде равноправия. Но в то время как западная демократия опирается на выражение мнения со стороны отдельного человека, здесь существует «демократия общего знаменателя». Именно в осознании этого факта в эмиг-

ранте с Востока берет начало чувство дискомфорта и тенденция обвинить Запад в черствости и отсутствии сердечности. Впрочем, в этом нет ничего нового, по крайней мере, что касается России, еще Достоевский говорил об этом.

— *Вы с этим согласны?*

— На основании моего опыта могу утверждать, что это не так. И не только потому, что любые обобщения таят опасность. Я выражаю только свое мнение и в данном случае не претендую на объективность. Действительно, на Западе стремятся быстрее изолировать индивидуума. Самое большее, чем может быть человек там — это прихожанином. Думаю, это большая проблема для человека, который остается один на один с вечностью.

— *Значит, идет речь о двух совершенно разных культурах?*

— Конечно. Более того, Запад породил индивидуалистическую культуру, потому что каждое ее завоевание — это личностное завоевание, продукт поиска, а может быть, мук отчаяния или одиночества. Это то, что заставляет сделать усилие и взять более высокую ноту, сделать еще один шаг вперед, к бесконечности. В России и вообще на Востоке это случается реже.

— *Кто возьмет верх в соперничестве Восток — Запад?*

— Трудно сказать. Потому что, с одной стороны, кажется совершенно ясным, что все мы так или иначе вынуждены принимать определенную политическую систему. Восток показал, что все системы, которые он создавал на протяжении своей тысячелетней истории, оказывались несостоятельными, и, следовательно, можно предположить, что он постарается приспособить или удочерить западную модель. Можно предположить, в более или менее недалеком будущем, что, например, в Советском Союзе или в Китае тоже возникнет какая-то форма демократии. Но, с другой стороны, весьма проблематично представить себе применение западной демократической модели на Востоке.

— *В каком смысле?*

— Кто сможет вообразить демократический Китай с парламентом традиционного типа? В Китае миллиард жителей или около того. Какой же колоссальный дворец нужно возвести, какой парламентский зал? Кого будет представлять каждый депутат? Миллионы и миллионы чело-

век? Возможно, будут национальные меньшинства в пятьдесят миллионов человек... Как минимум надо будет изобрести заново представительскую систему. Но, может быть, вы подскажете, как изобрести заново пространство?

— *Пространство?*

— Нужно постоянно учитывать огромную протяженность Евразии и «ограниченный» пейзаж Запада. На Западе географически все более определенно, а посему более структурно. В России, как сказал Гоголь, можно скакать три года, так и не достигнув границы. В Европе, в любом месте, за шесть часов можно доехать до другой страны, где, очень возможно, встретишь другой социальный и географический ландшафт. И все же Запад смотрит на Восток с опаской, с какой мы смотрим на кочевников, которые как бы говорят нам: за горизонтом есть еще кое-что.

— *С какими еще трудностями может столкнуться «оздоровление» Востока в социально-политическом смысле?*

— Можно как угодно представлять себе этот процесс, анализируя самые невероятные варианты, однако совершенно ясно, что социально-политические структуры, существовавшие на Востоке в течение столь протяженного периода, не могут кануть в Лету бесследно. Более того, осмелюсь утверждать, что политические системы — древние или современные, которые доминировали в восточной истории, — иногда кажутся ужасными, но при этом вполне естественными. А может быть, так: они естественны именно потому, что ужасны. Утешимся тем, что по всем признакам Запад выиграл битву, тем более что никакой битвы, собственно, и не было.

— *В контексте отношений Восток — Запад что вы скажете об Исламе?*

— Это поразительная точка сопротивления. Нетрудно представить себе Россию или даже Китай открытыми для структур западного типа. Но исламский мир, управляемый группами борцов, окажется, конечно, менее уступчивым и будет сопротивляться. При этом следует учитывать, что в странах Ислама очень высокая рождаемость.

— *Не существует ли исламской модели, противоположной западной?*

— Действительно, может показаться, что страны Ислама стараются развиваться по традиционным индустри-

альным направлениям, одновременно стараясь воссоздать времена средневековья. Но вряд ли им удастся отбросить нас туда, и не только потому, что нас слишком много и мы стали более сознательными. Есть другая, более основательная причина. Будущее не принадлежит ни вере, ни идее. Если что и способно объединить мир, так это деньги. Именно капиталы ответственны за «антропологическое» слияние, чему мы стали свидетелями. Деньги являются природным грехом, но это также и грех будущего. Деньги — это настоящий правитель мира. Поверьте мне: настанет день, когда люди будут отличаться друг от друга только тем, какую они имеют валюту.

НАГЛАЯ ПРОПОВЕДЬ ИДЕАЛИЗМА

Дэвид Бетеа
Первая полная публикация

— В вашем творчестве очень много христианских — в особенности старозаветных — мотивов. Судя по высказываниям, ваши религиозные взгляды не имеют четкой системы, но по необходимости вы отдаете предпочтение христианскому экзистенциализму в духе Кьеркегора, Шестова или позднего Одена. С другой стороны, вы почти обожествляете поэтическую речь, просодию. Мой вопрос состоит из двух частей: как развивалось ваше мышление в рамках христианского экзистенциализма и в чем заключается различие между Богом как высшей властью и логосом как поэтическим словом?

— То есть это вы и называете «вопросом, состоящим из двух частей»? Ну хорошо. Попытаюсь ответить, исходя из этих обстоятельств. Мое мышление не развивалось (а если и развивалось, то только с хронологической точки зрения), а скорее скатилось к кальвинизму. Главная предпосылка в кальвинизме, как вы, наверное, знаете, — чудовищная удаленность личности от Бога. Поэтому с этой точки зрения я конечно же скатился, в особенности по отношению к Всемогущему. То есть в терминах... Не знаю, не думаю, чтобы Одену это понравилось, не говоря — Шестову (мы к нему еще вернемся) и... кто там еще был у нас?

— *Кьеркегор.*

— Кьеркегор. Я прочитал Кьеркегора, когда мне было... Не помню, в общем, сто лет назад. Это были в основном его дневники, тетради. Я читал их на польском, некоторые даже на английском, если с моим английским что-то можно было оттуда выудить. И вот я вроде бы стал склоняться... Нет, не так... Как бы это сказать? Клюнул? Тоже не то... Просто понял направление, вектор. Для меня все-

гда было важно... Да, но здесь мне придется сказать несколько слов в свою честь. Может быть, я был круглым идиотом или просто схватывал на лету — дело не в этом, а в том, что мой метод был прост: понять вектор, направление. Уловить суть предмета, не вникая в детали, каким бы ни был предмет. И это мне удавалось, хотя в основе могли лежать такие элементарные вещи, как отсутствие первоисточников. Но там же было и недоверие, нормальное такое состояние человеческой души по отношению к идеалу. Так что в общих чертах все выглядело так — тебе надо было уловить суть и взять направление. То же самое, думаю, касается Кьеркегора, Шестова, Блаженного Августина — перечислять не буду.

Я хотел бы сказать еще вот о чем. Давайте вернемся к Шестову — только не самой прямой дорогой. Я много читал Шестова, я прочитал почти все, что он написал, потому что меня в первую очередь привлекал стиль его письма, который казался мне... Я, кажется, уже писал или говорил об этом в интервью, но повторюсь: меня в Шестове интересует в первую очередь писатель-стилист, который целиком вышел из Достоевского. Без Достоевского Шестов... Не помню, какими были мои приоритеты в то время, но сейчас у меня такое впечатление, что я читал Шестова, потому что мне было интересно... меня интересовало не то, о чем он говорит, а как он это пишет. Не думаю, чтобы Достоевский... Как бы это сказать? Мне кажется, что Шестов был первым, кто указал в России на стиль. И он был единственным, кто рассматривал Достоевского со стилистической точки зрения. Так мне кажется. Я могу ошибаться, может быть, кто-нибудь процитирует мне того-то и того-то и так далее, и так далее.

— *А как же Розанов?*

— Ни в коем случае. Совершенно из другой оперы. У меня к нему очень мало снисхождения. Розанов — проповедник безответственности. Когда моя, с позволения сказать, личность, формировалась, я уже тогда ощущал чуженародность Розанова, несмотря на то, что его боготворили те, кто занимал в моем сознании не последнее место — Цветаева, скажем. Дело в том, что мне нечего сказать людям, которые считают: «Я хоть и поросенок, но Бог меня все равно любит». Это не для меня. То есть я могу быть поросенком — даже свиньей (проблема в том, что

поросенку только предстоит стать свиньей), но, будучи свиньей или пусть даже поросенком, с какой стати быть уверенным, что Всевышний меня все равно любит? То есть, может быть, он и любит, но мне такое проявление божественности, например, уважать было бы сложно.

— *Как по-вашему, сыграл ли какую-то роль в вашем восприятии Шестова тот факт, что он был евреем?*

— На тот момент — никакой, абсолютно никакой. Я и не знал, что Шестов еврей. Я обнаружил это потом, когда уже прочитал несколько его книг и решил заглянуть в предисловие (написанное, кажется, Бердяевым), где он был назван Шварцманом и т.д. и т.д. Меня удивило и сблизило с ним... Знаете, я тогда увлекся литературой абсурда. И все, что касалось абсурда, казалось мне достойным внимания и изучения. Не помню, какую книгу Шестова я прочитал первым делом, помню, там была цитата из Тертуллиана: «Credo qui absurdo». Другими словами: «Христос воскрес — Credo qui absurdo. Я верю, ибо это абсурдно». Так что Шестов был тем философом, который в сильной степени повлиял на меня, если... если тот или иной философ вообще может повлиять на меня.

Но я хочу сказать о Шестове вот еще что. Не так давно я прочитал (и это послужит ответом на ваш второй вопрос), так вот, не так давно я получил два тома его биографии, написанной уж не помню кем, должно быть, кем-то из его родственников, может быть дочерью, не помню, так вот, там были ее пометки от руки, не помню уж какие. А Шестов в конце жизни увлекся индуизмом, что меня довольно-таки существенно встряхнуло. Дело в том, что за один год моей жизни — думаю, это был 1963-й или 62-й, такой annis mirabilis, — я одновременно прочитал три книги: «Махабхарату», «Божественную комедию», Ветхий и Новый Завет. Можно представить, какая это была гремучая смесь. До этого я, правда, прочитал конспекты Бертрана Рассела, что-то вроде истории философской мысли, где обо всех этих вещах говорилось простым, доступным языком. Тогда еще в Советском Союзе вышел этот том, примерно... не помню точно, в общем что-то вроде «Истории европейской философской мысли» Бертрана Рассела. Может быть, книга называлась иначе, но это была одна из самых знаменитых работ Рассела. Конечно, я в то время

увлекался позитивизмом: позитивизмом в философии и так далее и так далее. Но если говорить начистоту, то по прочтении этого тома — толстенный такой том в зеленой, как сейчас помню, обложке — у меня сложилось довольно угнетающее впечатление, что все эти ребята одинаково убедительны. Так что за точку отсчета лучше взять «Махабхарату»...

Давайте вернемся немного назад. Мне было семнадцать или восемнадцать лет, когда я познакомился в Ленинграде с людьми, которые увлекались индуизмом или, точнее, йогой. И йога и индуизм в то время были запрещены, но привлекал не запретный плод, а что-то другое. И тогда я просто стал читать все, что попадалось мне на глаза: «Жизнь Рамакришны» Ромена Роллана, что-то вроде истории индийской философии Радхакришны, который одно время был президентом Индии, и все такое. То, что я выудил оттуда (я опять-таки говорю лишь о направлении, даже не о направлении, а об общем впечатлении), было ощущением потрясающего метафизического горизонта, который открывался в индуизме. При мысли об этом перед глазами возникал образ Индии как таких духовных Гималаев, схожих по величию с реальными Гималаями, где за каждой грядой открывается другая гряда, и так до бесконечности. В то время я к тому же увлекался альпинизмом — тогда французы первыми в мире взяли 8000 метров на Анакурме, потом команда Херцога, и La Chinague, и те двое парней, и т.д. Они были моими кумирами тогда. А после я прочитал (пропустим пока «Божественную комедию») Ветхий и Новый Завет. И понял одну вещь... Точнее, моя реакция была такой: сперва я понял, что не смогу добиться успеха в йоге в той степени, в какой добились успеха мои друзья: что не смогу стоять на голове или концентрировать внимание на игольном ушке. Что это ерунда. А может быть, я был просто неважным спортсменом.

— *Но у вас ведь в юности была отменная спортивная форма?*

— Была-то была, но на голове все равно стоять как-то не получалось, это точно. К тому же у меня уже тогда были проблемы с сердцем. Я ведь интересовался не хатха-йогой или раджа-йогой, йогой контроля, управления и силы, а джнани-йогой, йогой познания. Так или иначе, все, что

я вынес из этого, было ощущение потрясающего метафизического горизонта. Меня это привлекало, но одновременно я понимал, что уже не смогу идти дальше в этом направлении.

— *То есть вы чувствовали содержание, но не знали, с какой стороны к нему подобраться?*

— Да я уже подобрался, я уже был там, внутри, просто сидел и наблюдал, мало заботясь о каком-то развитии, которое полагалось. Потом, никто из нас нисколько не походил на гуру — таким, каким я себе его представлял. Тут-то я и прочитал Ветхий и Новый Завет. И понял две вещи: до сих пор помню свои ощущения по этому поводу. Первое. Я понял, что метафизический горизонт иудаизма (оставим пока христианство) гораздо шире горизонта индуизма. Второе — что я должен сделать выбор. И я его сделал — в пользу иудаизма или, скорее, даже христианства. Я понял, что в сравнении с горными вершинами индуизма иудаизм является чем-то вроде сильного воздушного течения в пустыне, у которого нет конца и начала, и что мне предстоит войти в это течение. Что касается христианства, то я воспринимал его с лирической точки зрения, поскольку иудаизм говорит «мы», а христианство — «я». И это весьма любопытно, поскольку здесь есть параллель с Древней Грецией, где до Пелопоннесской войны Перикл тоже говорил «мы, афинский народ», а после войны Сократ говорил «я». То же самое в музыке. Мессы Баха говорят «мы». Моцарт — это «я», которое всегда на границе этики и лирики. Здесь напрашиваются интересные выводы, но это уведет нас в сторону от нашего разговора. Итак, я решил: «Это мой мир». Я сказал себе: «Какой бы высокой ни оказалась материя, мне от нее никуда не деться». Поэтому, написав «Исаака и Авраама», я не совсем понимал, о чем пытаюсь сказать. Мне просто нравилась эта история, она была жутко интересной, и я решил описать ее. Вы знаете, для русского человека (вы должны это понимать лучше других) нет большой разницы между Ветхим и Новым Заветом. Для русского человека это, по сути, одна книга с параллельными местами, которую можно листать вперед-назад. Поэтому, когда я оказался на Западе, я был поражен (вначале, по крайней мере) строгим разграничением на евреев и неевреев. Я думал: «Ерунда! Чушь собачья! Ведь это лишает их перспективы!»

Как убеждение христианство не слишком удовлетворяет меня, оно не очень мне интересно. Только потому, что... Знаете, я открыл принцип, на котором держится эта ментальность. Как в продуктовой лавке — платишь столько-то, получаешь столько-то. Меня же (может быть, тут все дело в существе моего темперамента, но не только в нем одном) куда больше привлекает идея непостижимости божественного.

— То есть когда еврейский Бог побивает плетьми племя Израилево, особого смысла — с точки зрения жертвы — в этом наказании нет? Как по-вашему, жертвоприношение вообще целенаправленно?

— Только не для меня. Все зависит от целостности вашей личности. В этом заключается смысл истории Исаака и Авраама. В ней мне было интересно (если я правильно помню, столько лет прошло), мне было интересно не то, что... Сама по себе идея проверки на вшивость мне была не по душе, она идет вразрез с моими принципами. Если Он всевидящ, к чему проверки? Мне просто нравилась сама история, не ахти какая по смыслу и все-таки великая. Может быть, потому, что в ней было что-то от литературы абсурда.

— Я знаю, Иосиф, вы не любите сравнивать поэтов. И все же. Между моим любимым стихотворением Мандельштама «Сохрани мою речь...» и вашим «Исааком» есть связь, основанная на жертвоприношении. В случае Мандельштама это смола, которую проливает дерево, в вашем случае — это кровь. Вам так не кажется?

— Ну что я могу сказать? Я вас разочарую: когда я писал «Исаака», Мандельштама я еще не читал. Так что сходство если и есть, то случайное.

— Я так понял, что вы прочитали Мандельштама и Цветаеву в конце пятидесятых — начале шестидесятых: в шестьдесят третьем или позже?

— Я написал «Исаака и Авраама» в 1962-м, кажется. Может быть, тогда я уже читал Мандельштама, но это был разве что «Камень» и «Стихотворения»: двадцать — примерно — седьмого и восьмого годов. Ни о каком «Сохрани мою речь навсегда» не могло быть и речи, хотя позже именно с этим стихотворением у меня сложились довольно близкие отношения. Мне кажется, это потрясающее стихотворение — из-за того, что оно содержит. Не

думаю, что его должным образом анализировали. Я могу говорить об этом стихотворении часами, но сейчас я просто хочу честно ответить на ваш вопрос — обо всех этих духовных делах. Если в моем стихотворении и есть христианский подтекст, то лишь потому, что я любил эту историю. Мне, например, по душе девяносто процентов всего того, что я знаю об Иисусе, но десять процентов для меня лишние. Потому что... Не то чтобы я был жутко... Я не могу сказать, что я... Есть несколько вариантов. Иисус — фигура, которая никого не оставляет равнодушным, это характер, с которым запросто можно соотнести всю романтическую традицию. Это тот же Гамлет, если хотите, — и в этом нет ничего плохого. Но когда какой-то местный Яхве говорит мне, что это для меня невозможно, а то недостижимо, и что нельзя по-настоящему возлюбить бога Авраама, и Исаака, и Иакова, но только Иисуса, я отвечаю: «Чушь собачья!» Как будто духовные дела — не моего ума дело! А меня как раз заботит метафизический потенциал человека — это то, в чем я упражнялся и буду упражняться всю мою жизнь. Вот почему я не люблю организованных форм — потому что организация со временем всегда становится важнее (мягко говоря) тех, с кем она работает, не говоря — самого адресата.

— *Почему вам кажется, что вы не смогли довести до метафизического уровня те вещи, которые вам нравились?*

— Просто потому, что... Вы говорили, что вопрос состоит из двух частей. Давайте же... Отчасти это связано с моим ремеслом. Литература — штука довольно забавная... Как бы это объяснить вам? Жизненный путь человека в мире лежит через самосовершенствование. Ты начинаешь писать стихи не для того, чтобы писать стихи, а чтобы писать все лучше и лучше. Но не для того, чтобы быть хорошим стихотворцем, а для того... Ладно, мне придется все-таки сказать это слово: душа. Но в этом направлении гораздо легче преуспеть в стиле. Поэтому в какой-то момент ты понимаешь, что стиль — в отличие от души — ушел далеко вперед. Пользуясь фразой Одена, можно сказать, что они путешествуют на разных направлениях.

— *Не отсюда ли происходит ваша замечательная ирония? Я проследил, что всякий раз, когда вы «выдаете» абсолютно превосходный образ, далее следует рефлексия по этому поводу...*

— Да нет, это просто техника антиклимакса. Но я понял, о чем вы говорите. Отчасти вы правы, но, с другой стороны, это происходит потому, что приходится тратить колоссальные усилия на то, чтобы удержать лезвия ножниц вместе. Не многим это удавалось. Гоголь, например, не смог удержать их, иначе мы говорили бы о нем как о проповеднике.

— *Да, он был снедаем стилем.*

— Именно. Поэтому он и сделал этот последний — самый неимоверный по тяжести в русской литературе — шаг: сжег второй том.

В литературе вообще... поэтому, кстати, литература и зовется «искушение пророчеством», искусство в целом. У меня нет никаких иллюзий на тот счет, что моя душа может общаться с Всевышним, так сказать, vis-a-vis. Но, между нами, я убежден в том, что Ему — если он существует — должно нравиться то, что я делаю, иначе какой Ему смысл в моем существовании? Это один из таких видов страховки. Проблема литературы в том, что, если ты лупишь в одну и ту же точку, результатом будет, с одной стороны, цельность, которой можно только позавидовать. С другой стороны, это будет невыносимо скучно. Так что мастерство всегда плетет заговор против души.

— *Вам не кажется, что здесь кроется традиция схоластического мышления в духе Джона Донна или Данте, метафизического мышления, которое утрачено в наше время и без которого так трудно удержать лезвия ножниц вместе?*

— Я бы не согласился с этим. Что-то мы конечно же потеряли, но что-то и обрели. А обрели мы знание, и здесь я позволю себе процитировать Одена, который сказал как-то в разговоре — а я запомнил, — что Иоганну Себастьяну Баху жутко повезло, поскольку в тот момент, когда он хотел молиться Всевышнему, он просто садился и писал ему прямым текстом. В наше время для этого требуется косвенная речь. Косвенная речь нужна для перевода на язык реальности, но для этого вам все равно нужно держать в голове — и здесь я опять использую это слово — общий вектор, направление. Если ваш вектор смотрит в нужную сторону, успех вам гарантирован. Глупо, конечно, писать еще одну «Божественную комедию», но тут уже ничего не поделаешь. У меня есть твердое убеждение, даже не

убеждение, а... В общем, мне кажется, что моя работа по большому счету есть работа во славу Бога. Я не уверен, что Он обращает на нее внимание... что я Ему любопытен... но моя работа, по крайней мере, направлена не против Него. Не важно, что я там провозглашаю и насколько это Ему по душе. Главное, каким образом ты пытаешься понравиться Всевышнему и как ты рассчитываешь свои возможности. Я думаю, именно это нам зачтется, и пусть меня изжарят на сковороде, но я уверен, что наша работа в наших областях куда больше значит, чем стандартная набожность. Однажды у меня состоялся любопытный разговор с Тони Хектом, это было в Миддлбери. Хотя нет, не в Миддлбери, а в Гриббле. Не важно. Так вот, мы ночевали в одном номере, и он сказал: «Не кажется ли вам, Иосиф, что наш труд — это в конечном итоге элементарное желание толковать Библию?» Вот и все. И я с ним согласен. В конечном итоге так оно и есть.

— *Ну хорошо, Иосиф. Что вас привлекало в Джоне Донне? В русской литературе есть традиция «поэзии мысли», но насколько она близка поэзии «метафизиков» — Герберта или Марвелла? Как соотносятся такие польские поэты, как Збигнев Херберт и Чеслав Милош с этой традицией? Как английский язык Донна повлиял на ваш поэтический язык? Считаете ли вы себя первым русским «метафизическим» поэтом, который противопоставляет себя «поэзии мысли»? Когда вы впервые использовали в стихах слово «душа» и случилось ли это под влиянием Донна? Откуда в вашей поэзии появились образы геометрических фигур?*

— Попробую удержать все ваши вопросы в уме. Первый раз я написал «душа» еще до того, как прочитал Джона Донна. Дело в том, что я прочитал Донна (опять же как в случае с Кьеркегором и еще бог весть с кем) примерно в 1964-м. Благословенная Лидия Корнеевна Чуковская прислала мне его книгу, когда я жил в деревне на Севере. Это было издание его стихотворений из серии «Everyman Library». До этого момента из Донна я знал только одну строчку, которая была эпиграфом к роману «По ком звонит колокол». И я пытался найти в книге эту строчку.

— *Но эта строчка — из цикла «Посланий».*

— Ага-ага, поэтому я искал напрасно.

— *Те стихи, что вы перевели в «Остановке в пустыне», были результатом вашего чтения этой книги в ссылке?*

— Именно так, эту книгу я и читал в Норенской. Сидишь у стола, за окном Норенская, на столе книга Донна, набранная мелким шрифтом на папиросной бумаге... Такой замечательный контраст — если учесть, что вокруг на тысячу километров никого. Я начал с конца. То, что меня привлекало... Но давайте сначала о метафизике. Не знаю, что мне и ответить на ваш вопрос — был ли я первым оригинальным метафизическим поэтом... Я думаю, до меня все-таки были метафизики, и они были гораздо крупнее меня, например, Сковорода, хотя это немного другое.

— *Он не был поэтом.*

— Он был поэтом. Его поэзия была буквальной и довольно сильной. Скажу больше: эти ребята, которых ошибочно называют классицистами — Тредиаковский и Кантемир, — тоже жутко любопытны. Они были такими британцами, наследниками английской метафизики, не всерьез, а по стечению обстоятельств — у них было церковное образование и так далее. Они были... Ну, вы знаете, кем был Тредиаковский. В этом смысле у русской поэзии вполне здоровая духовная наследственность. Они знали, кому принадлежит их ум и сердце. А в Донне меня привлекала в первую очередь строфика. Вы знаете, что русская поэзия в основном писалась четырехсложником и была ориентирована на катрен. Когда ты читаешь Донна, ты видишь (тогда я не замечал, а теперь понял) этот типичный английский феномен — любопытная новаторская строфика. Как-то об этом же мне говорила Ахматова, я это чувствовал, но не мог сформулировать, особенно применительно к ее «Поэме без героя». Так вот, она говорила, что, если ты собираешься написать поэму, тебе сначала надо придумать собственную строфу. Это британская традиция, говорила она. «Онегин» тоже застрахован тем, что Пушкин придумал себе строфу. А вот Блок прошляпил свою поэму «Возмездие», поскольку использовал чужую строфу. Если ты пишешь поэму, необходимо придумать себе новую строфу. И она цитировала из кого-то вроде Спенсера или Байрона и так далее. Это как мотор твоего автомобиля. Вот что меня поразило у Донна. И еще центробежная сила, радиус, который увеличивается. Русские, будь они благословенны, они не способны — или мы не способны — на это. И я подумал... Не то чтобы я ставил перед собой определенную цель. Просто я хотел переплюнуть британцев, метафизиков...

Дело в том, что поэзия — это колоссальный ускоритель мышления. Она ускоряет работу мысли. И вот я подумал: хорошо, Иосиф, тебе надо изложить на бумаге мысль, или образ, или что угодно, и довести их до логического конца, где начинается метафизическое измерение. Так бы я сформулировал свою задачу, если бы умел это делать тогда.

Кстати говоря, мой приятель, он на шесть-семь лет меня старше и живет теперь в Мичигане, сказал мне, когда мне было около двадцати и когда я писал всякую чепуху: «У тебя есть кредо, поэтическое кредо?» И я помню, что ответил ему, я сказал: «Мое кредо — это наглая проповедь идеализма». Мне просто нравилась строфика, я любил ее центробежную силу. Когда Донн пишет: «Человек — как Земля, где океану Бог отводит роль чресел» — тут есть материал для размышления. В России же такого материала практически ни у кого нет, а если и бывает, то довольно случайно. Отчасти из-за того, что в России у тебя просто нет времени, чтобы сесть и написать стихотворение, оно всегда пишется спонтанно, в чем заключается известная оригинальность, основанная на истерике. Даже такие «философские» поэты, как Баратынский... Баратынский уникален, он жутко... Но даже он...

— *Какие стихотворения Баратынского наиболее значимы для вас? «Осень»?*

— Конечно, «Осень», но и «На посев леса», «Дядьке-итальянцу», «Недоносок», «Бокал», ну и так далее.

— *Я много занимался Баратынским и могу сказать, что даже такой поэт парадоксов и высшей иронии, как Баратынский, уступает вам в синтаксисе. Ваш синтаксис сложнее. Иными словами, его поэзия сохраняет баланс в поэтической традиции, которая с тех пор ушла очень далеко.*

— Само собой, само собой... Этот язык давно умер, этот мыслительный пафос тоже мертв, но в случае с Баратынским — взять хотя бы стихотворение «Смерть», где он описывает пределы... Смерть в этом стихотворении играет роль ограничения хаоса: «Ты укрощаешь восстающий... что-то там... ураган, ты на брега свои бегущий вспять обращаешь океан». И он говорит: «Даешь пределы ты растений, чтоб не затмил могучий лес земли губительною тенью, злак не восстал бы до небес». Это метафизика, граничащая с

абсурдом. И это у Баратынского — за век до того, как разыгрался спектакль. То же самое с Пушкиным, например, и Т.С.Элиотом. Элиот в «Любовной песни Пруфрока» сравнивает вечер с пациентом на операционном столе, а у Пушкина в «Медном всаднике» уже есть «Плеская шумною волной в края своей ограды стройной, Нева металась как больной в своей постеле беспокойной». И я думаю, честно, что у Пушкина получилось лучше — не из-за моих патриотических чувств, а потому что у него доступнее.

— *В противоположность Одену Элиот был скрытым пуританином, его эмоции подавлены интеллектом, они не выходят на поверхность.*

— Честно говоря, довольно трудно сравнивать Одена и Элиота, хотя бы по хронологическим соображениям. То есть Одену было необязательно проделывать ту же работу, что и Элиоту. Кроме того, были ведь и другие, был Йейтс, например, да мало ли кто только не был. Но мне кажется, что Оден сделал все-таки лучше. «И гаснущий день, с термометром во рту» — это почище больного на столе, да еще в одну строчку. Да?

— *Любопытно, что поздний Оден убрал из этого стихотворения ваши любимые строки, потому что считал их пафос ложным... Как там сказано о языке?*

— «Время поклоняется языку и...»

— *Да, и он это вычеркнул. Почему, как вы думаете?*

— Он убрал их, потому что строфа начиналась с Киплинга и Клоделя. Это казалось ему тенденциозным.

— *То есть в этих строках был какой-то политический подтекст?*

— Ага, ага. И он не хотел... есть такое точное идиоматическое выражение для тенденциозности — «сводить счеты». Он не хотел быть упрямцем. Я помню его слова.

— *Но «Время слог боготворит» — это строчка, которую вы прочитали в 1965-м и которая потрясла вас.*

— Это величайшее прозрение, открытие, утверждение, одно из самых глубоких и значительных в поэзии. Убрав его из стихотворения, он, я думаю, имел в виду несколько вещей, прежде всего по отношению к себе самому, поскольку там говорится «Время». Он пересмотрел и вычеркнул эти строки только потому, что ему показалось слишком комплиментарным это утверждение о языке. Он уже

не помнил, в какой ситуации писал эти строки. Он часто правил свои прежние стихи. Плюс эта строфа с Киплингом и Клоделем. Он просто не хотел быть в позиции судии. Так что это еще и этический выбор.

— *Не выносить приговор, чего бы это ни стоило.*

— Правильно. Не выносить приговор, тем более когда речь о собратьях по перу. «Не бросай камень в чужой огород» и т.д., и т.д.

— *Если судить по третьей части этого стихотворения, Оден помирился с Йейтсом, этим «сукиным сыном». Как вам кажется?*

— Это в той же части, что и... Он предлагает здесь... Это такое эхо Блэйка... Видите ли, все стихотворение состоит из трех частей. Оден пишет его памяти Йейтса, чем и объясняется его трехчастность, потому что под конец жизни Йейтс писал верлибры, в середине — ямбические пентаметры, а в начале — тетраметры в духе Блэйка. И Оден повторяет эту схему, во-первых, чтобы не скатиться в монотонность, а во-вторых, это реверанс в сторону самого Йейтса. То же самое можно сказать и о стихотворении «Щит Ахилла», потому что там Оден заимствует образ у Гомера, и что же ему остается? Писать гекзаметром: «Смотрит и видит она за плечами его...»? Гекзаметр на английском передается двумя триметрами. Далее — это стихотворение интересно тем, что в нем чередуется гекзаметр и пентаметр, причем гекзаметр играет роль центральной оси, что-то вроде шампура. Смотришь на гекзаметры — все в порядке, ведь это такая элегия всему миру, «Щит Ахилла», а когда смотришь на... И тут меня осенило, не знаю, как это описать. Знаете, что произошло со мной? Меня вдруг осенило, что комбинация строф, написанных гекзаметром и пентаметром, — это же увеличенная версия элегического дистиха, который состоит из строчки гекзаметра и строчки пентаметра. Его, так сказать, king-size. Так на чем мы остановились?

— *Все это очень интригует. Я знаю, вам не слишком удобно много распространяться о себе, но я считаю, что в русской традиции ваша фигура совершенно уникальна, поэтому у меня следующий вопрос: вы написали элегию на смерть Элиота, который умер в январе 1965-го, и в этой элегии вы как бы вступаете в диалог со стихотворением Одена «Памяти У.Б.Йейтса». Что дает фактуре русского языка такая элегия?*

— Я вам объясню. Все началось следующим образом: в дополнение к изданию Джона Донна у меня было два тома «Современной английской и американской поэзии», издательство «Mentor Books», по-моему. Не помню.

— *Под редакцией Унтермейера?*

— Нет, это было другое издание.

— *Миша Мейлах прислал мне, кстати, Унтермейера...*

— Моего? Вот паразит! Разбазаривает мою библиотеку. Это были две книги в мягкой обложке. Я помню, что прочитал это стихотворение, тут еще ко мне приехал Найман... Элегия была напечатана в советском альманахе «День поэзии», в 1965 году, если я не ошибаюсь.

— *В шестьдесят пятом? Это стихотворение?*

— Да... Нет, я же освободился только в шестьдесят шестом. Когда я освободился, у меня появился шанс попасть в истеблишмент, была такая возможность, просто надо было себя активно двигать. Они вроде бы приняли «Новые стансы к Августе», хотя строчку «В болотах, где снята охрана» пропускать не хотели. Мне предложили изменить ее, и я ответил: «Нет, я не буду ничего менять». Тогда они сказали: «Давайте поставим другое стихотворение». Я набрался смелости и предложил им «Памяти Элиота». По крайней мере, у меня его имя было произнесено в позитивном контексте, потому что последний раз об Элиоте писали в печати около десяти лет назад, и это был журнал «Крокодил». Не помню, кто написал, он еще цитировал «Подлых людей», и там была следующая фраза: «Каким же надо быть Элиотом...» Да, по-русски это звучит как «идиотом». «Каким же надо быть Элиотом, чтобы написать...» и так далее. Так что я хотя бы вернул Элиоту его прежний статус.

— *Если учитывать вашу самоиронию, вы скорее ближе к Одену, чем к Элиоту.*

— Это так.

— *Я вдруг подумал вот о чем. Элиот — родом из Сент-Луиса на Миссисипи, а потом он попадает в центр, в Лондон. У вас с ним нет ничего общего за исключением «задач», потому что Америка в литературном смысле была провинцией по сравнению с Европой, а Россия... В России тоже всегда боролись с провинциальностью.*

— Это верно, хотя он умел мимикрировать лучше, чем я.

— *Или маскироваться. Элиот стал самым английским англичанином, самым ярым роялистом из всех роялистов, но в душе он оставался американцем из провинции.*

— Они оба были такими, он и Паунд, Паунд даже хуже, он был таким вечным второгодником-недоучкой. Вот отличная история про Паунда, когда он написал письмо домой в Канзас...

— *В Айову...*

— ...и довольный папаша, сидя в кресле среди соседей на веранде, гордо сказал: «Парнишка знает все на свете!» Мне это нравится. Интересные вещи, очень интересные вещи случаются. Под этим углом провинциализм и все такое, это очень острая штука.

— *Источник разный. Вы пытаетесь преодолеть восточную косность — вот это, когда «Время года — зима, на границах — спокойствие, сны переполнены чем-то...». А Элиот сражается с демонами своего пуританства, но пуританство — это ведь не восточная недооформленность.*

— Да, но я хотел сказать... Лучше было не вспоминать об этом, поскольку в этом пункте мы слишком похожи, это почти entre nous. Говорить об этом неловко, поскольку вашему покорному слуге будет слишком много чести оказаться на одной доске с Элиотом, за исключением разве что... что... что... Это случилось давно... да нет, не так давно, в 1987 году, в Лондоне. У меня было две беседы там. Тогда только что пришла эта штука из Стокгольма, а я жил какое-то время у пианиста Альфреда и его жены Ирен Бриндел. И у нас произошел такой забавный разговор на эту тему, почему я, собственно, и вспомнил о нем. Она была по происхождению немкой. Она спросила меня: «Кто еще из ваших получал Нобелевскую премию?» Я ответил: «Давай считать: Бунин, Пастернак, Шолохов, Солженицын и... — Тут я автоматически добавил: ...и я». Очень забавный был случай. Потом был случай, что кто-то говорил что-то об Элиоте, я стал спорить и сказал: «У меня, в конце концов, просто есть право говорить о нем, да, есть!»

— *Не кажется ли вам любопытным тот факт, что Элиот остановился после «Бесплодной земли», то есть ко времени написания «Четырех квартетов» он вроде прекратил поиск. Достиг некоего...*

— Легко сказать, Дэвид, легко сказать. Но, по сути, вы правы, да, вы точно подметили. Просто драма этого человека гораздо глубже... Этот поэт как будто все время оправдывается, вот что мне не нравится. Во-вторых, он был

единственным в истории современной поэзии, к которому фраза Маяковского — «наступил на горло собственной песне» — как нельзя лучше подходит. Не исключено, что в конечном итоге он стал смотреть на себя как на фюрера английской словесности. Это отчасти объясняет его критику, которая во многом замечательна, но когда ты читаешь ее, ты поражаешься классификации и системе субординации, которую он навязывает английской литературе. Как будто он старается предупредить любые нападки на то, что сам он делал и делает. Поэтому все в округе он кроит по собственным меркам. И это довольно сложно терпеть, особенно когда в этом нет порыва.

— *Достаточно сравнить, например, его эссе о Данте с «Разговором о Данте» Мандельштама.*

— Да, это как черное и белое.

— *У них была абсолютно разная философия языка.*

— Дело не только в философии языка, но еще и в том, что они обладали полярными темпераментами. У одного, если хотите, была любовь к Данте, а у другого была любовь к себе. В этом смысле Мандельштам был менее провинциален, чем Элиот. Он был бесподобен, он был абсолютным европейцем, он был... С этой его тоской по мировой культуре он был частью европейской цивилизации куда больше любого европейца.

— *О Мандельштаме... Как вы считаете, подлежат ли разбору аспекты жизни поэта, которые не отразились напрямую в его работе? Как насчет того, что Томашевский называл «биографической легендой»? Мандельштам, как и вы, был вечным аутсайдером, ему было необходимо противопоставление себя истеблишменту, он был современным Данте, а Ленинград — его Флоренцией. Так вот, если говорить напрямую, когда судья Савельева спросила вас, кто присвоил вам звание поэта и вы ответили «я думаю, что это... от Бога», можно ли расценивать этот ответ как информацию для критика? Как часть «биографической легенды»? Как начало «судьбы поэта»? Сколько здесь талантливой игры, а сколько реальной человеческой драмы? И какие биографии вас больше всего вдохновляли — если вдохновляли вообще: Цветаевой, Ахматовой, Мандельштама? Прошу прощения за длинный вопрос...*

— Да, вопрос серьезный, а главное — благодатная почва. Просто я недавно прочитал мемуары Эммы Герш-

тейн и почувствовал свою причастность к ним. Попробую объяснить. Я думал о Мандельштаме последние несколько дней — отчасти потому, что сейчас читаю о нем лекции своим студентам. Начнем с того, что, во-первых, между этим поэтом и его временем было чудовищное противоречие. В этом веке — и не только, я думаю, в нем одном, но и в другие времена — личность имеет дело с реальностью, которая куда менее изощренна и утонченна, чем сознание этой личности. Взять хотя бы Готфрида Бенна в фашистской Германии, Михаила Кузмина в Советской России или Мандельштама: тех, кто первыми приходят на ум. Проблема в том, что не только их гонители были одноклеточными людоедами, но и те, кто поддерживал их, оказались того же кругозора. Когда я читал мемуары Герштейн, я был ошеломлен, то есть не ошеломлен, вряд ли меня что-либо еще может ошеломить, а скорее удивлен тем, что она абсолютно не понимает некоторые эссе Мандельштама и говорит ему об этом, на что ему приходится отвечать, что он «пишет, опуская некоторые звенья». Это самый исчерпывающий ответ для того времени, для определенной стадии развития культуры.

— *То есть своего рода акселерация.*

— Именно. Мандельштам потому и писал, опуская звенья, что эти звенья были для него самоочевидными. Этим живет культура, но другой вопрос, живет ли этим население. Эти процессы отнюдь не параллельны, отнюдь. Чаще всего аудитория судит поэта, который ушел далеко вперед и теперь просто оборачивается назад. Публика должна идти вперед, чтобы встречать поэта хотя бы на полпути, чего не происходит, и публика продолжает судить о поэте со своей галерки.

— *«Раздевают Платона...»*

— «Раздевают Платона», да, там об этом. Когда Герштейн пишет об Осипе и Надежде Мандельштам, она отводит себе роль жертвы их прихотей и т.д., и т.д... Представляю себе, сколько симпатий англоязычных читателей она соберет, когда книгу переведут на английский. Но ведь это же чушь собачья! Мандельштамы не хотели видеть в ней свою жертву и очевидца — такой, какой она себя аттестует. Все дело в сознании образованного человека в экстремальной ситуации, когда ты говоришь себе: «Ну

хорошо, сволочи...» Давайте разберемся. Итак, вы, сволочь эдакая, идете в ГПУ и заявляете там, что Мандельштам ни в чем не повинен. Это отчасти невротическая реакция, отчасти реакция низшего на высшее. Это как... Уистен однажды жаловался на своего молодого любовника, Честера Каллмана, который встал в позу, когда Уистен послал его поймать такси. Он решил, что ему приходится ловить такси потому, что он просто любовник, а Уистен — великий поэт. Но ведь это не так. Это просто культура цивилизованных взаимоотношений. Оден старше Каллмана, а старший может попросить или даже приказать молодому оказать ему такую услугу. В контексте же тоталитарного общества, в контексте, где все построено на невротических реакциях, человек не задумываясь говорит «Делай то-то», не учитывая обстоятельств существования другого человека. Всякое приближение к цивилизации требует своей платы. А Эмма Герштейн просто отказывается платить. Я немного возбужден сейчас — из-за виски, из-за позднего часа, от усталости. Ее мемуары — жутко симптоматичное произведение, которое надо изучать медикам и социологам. Оно демонстрирует эту дистанцию — между аудиторией и... Я говорю «поэтом», но лучше взять в более широком смысле, между населением и цивилизацией. Не буду фантазировать насчет того, какие мемуары написал бы о Герштейн Мандельштам. Это было бы что-то совсем другое. Вернемся к эмблематичным ситуациям. Уточним вот что. Я не аутсайдер. Всю жизнь я пытался избегать одного — избегать мелодрамы. Но мелодрама преследовала меня, как Ромео Джульетту. И когда все это случилось... Я помню все до мельчайших деталей... Я никогда не говорю об этом, я не хочу говорить об этом, потому что...

— *Это слишком мелодраматично? А вам ближе роль антигероя?*

— Если угодно.

— *Но фраза «Я думаю, это... от Бога» меняет дискурс. Если вы переводите разговор на другой уровень, вы уже обращаетесь не к миру...*

— Я не помню, как я сказал: «Я полагаю» или «Я думаю». Наверно, «я думаю», да? Я всегда так говорю, да и по-русски эта фраза звучит естественнее.

— *Поэт Божьей милостью?*

— Не «Божьей милостью», а просто: «от Бога». То есть, что бы ни происходило, на то воля Божья. Такую фразу может себе позволить даже тот, кто не верит в Бога. В моем случае все было буквально по воле Провидения, случая, природы или, если хотите, Бога. Не помню, вкладывал я или нет какой-то смысл, просто это было естественным, просто с языка сорвалось. Вас задело это слово — Бог, я же на самом деле сказал первое, что пришло на ум. Я не собирался вкладывать в это высший смысл.

— *Ахматова назвала вас «второй Ося»...*

— Мне кажется, так сказала Надежда.

— *В каком контексте это прозвучало?*

— Все очень просто. Я встретился с Надеждой Яковлевной в квартире Ахматовой, в шестьдесят втором или в шестьдесят третьем... Нет, там я встретил ее позже, первый раз это было во Пскове, в то же время. Найман, его жена и одна смуглая леди моих сонетов решили поехать во Псков. Мы сказали об этом Ахматовой. Она ответила: «Едете во Псков? Почему бы вам не зайти к Надежде Яковлевне?» «Кто она?» — спросил я. «Она — вдова Осипа Мандельштама». Для меня это было открытием — что она жива. В этом было что-то нереальное, поэтому позвонить ей из Пскова было как раз кстати. Я не знал, чем она занималась там и т.д., и т.д. Не помню, кто позвонил, должно быть, Найман, он договорился о встрече... не помню, чтобы я звонил ей. И мы пошли по указанному адресу и встретились с дамой. Она жила в комнате, которая была меньше этой кухни, что-то около восьми квадратных метров. Там была кровать, письменный стол, обеденный стол, несколько книжных полок и т.д. Ахматова передала для Надежды книгу Исайи Берлина «Еж и лиса», я помню книгу, она была в красной мягкой обложке. Это была весна, примерно март — но весна не настоящая. В Америке в это время весна, но только не в России, там в это время еще зима, еще снег лежит, там еще скользко и холодно. И я простудился, у меня поднялась температура, но я не хотел покидать Наймана и смуглую леди моих сонетов, так что, когда мы пришли к Надежде, я сидел там и не то чтобы кашлял, просто — хроническая простуда и т.д. И Надежда предложила мне (это был мой первый опыт общения с ней) попробовать русское средство: лоскут

хлопчатобумажной ткани, смоченный в одеколоне, кладешь на нос — и мозги прочищает как шваброй. Об этом примерно мы и болтали. Надежда казалась мне в то время немного наивной, она говорила о Евтушенко и верила, что он либерал. Для меня же... Я что-то сказал по этому поводу — и т.д. Мы провели с ней один или два вечера. Она жила в коммунальной квартире, и ее соседку, ответственную квартиросъемщицу, звали Нецветаева. Такая вот...

— *Судьба.*

— Судьба. Знаете, кстати, раз уж вы помянули судьбу, есть такая латинская поговорка, она гласит: «*Fatum non penis, in manus non recite*». По-русски это звучит как: «*Судьба — не хуй, в руки не возьмешь*». Не важно. Так вот, она рекомендовала мне этот способ лечения, и я лежал в гостинице... Гостиницу я тоже помню... Мой английский был ни к черту, мне тогда было-то года двадцать два, двадцать три, в 1962—63-м. Я знал только, как произносить некоторые слова. А гостиница называлась «Октябрь», она предназначалась в основном для иностранных туристов, поэтому рядом с русским «Октябрь» стояло «Oktober» — через «k». Единственное объяснение, которое я этому находил, было вот каким. «Наверное, — думал я, — так написали потому, что рядом немецкая граница, а немцы, наверное, пишут «Oktober» через «k». Хотя я не очень в это верил... В любом случае...

— *Я давно хотел задать вам вот какой вопрос. Скажите, вам нравится, когда о вас говорят как о русско-еврейском поэте? Посмотрите, как странно все выходит — стопроцентный еврей Мандельштам был в одиночестве среди ортодоксальных акмеистов, а потом, в шестидесятые, вокруг Ахматовой образовалась группа нео-акмеистов, и все они — за исключением Бобышева — были евреями. Как вы расцениваете статус еврея в русской культуре?*

— Опять вопрос, состоящий из двух частей. Для начала... Давайте начнем с конца. Я стопроцентный еврей, у меня еврейская кровь. Так что здесь для меня вопросов не существует. Но в течение жизни я как-то мало обращал на это внимания, даже будучи молодым человеком, хотя в России молодым еврейским людям напоминают об их происхождении каждые пять минут.

— *Как та библиотекарша, которая спросила вас...*

— Да, и библиотекарша, и на улице, где вас ждут все формы антисемитизма. На улице над вами обязательно

будут издеваться. Мне к тому же совсем не повезло, я картавлю, что выдает мое еврейство с потрохами. Так оно и было, за тем исключением, что я не обращал большого внимания... Как бы это сказать? Я, в сущности, до конца не осознавал себя евреем. К тому же, если вы живете в контексте тотального агностицизма и атеизма, не столь уж важно, кто вы: еврей, христианин, аристократ или не знаю, кто еще. В каком-то смысле мне это помогало забыть свои исторические и этнические корни. Во-вторых, я рос... Мне было интересным то, что было труднодостижимо, то, что не лежало на поверхности. А еврейский аспект моего бытия был, так сказать, «под рукой», так что, стоило мне захотеть, я бы немедленно узнал все обо всем. Индуизм был недоступен, христианство, христианская традиция была недоступна, все эти восточные дела, зороастризм и так далее... Не говоря уже о таких важных вещах, как западная культура, которая тоже была недоступна. Поэтому я сосредотачивал внимание на этих вещах в ущерб своему еврейству. И потом я всегда верил, что человека определяет не раса, религия, география или гражданство. Прежде всего человеку нужно спрашивать себя: «Трус ли я? Или я благородный человек? Или я лжец?» И тому подобное. Так что для меня мое еврейство мало что определяло. На самом деле мое еврейство стало чуть более заметным для меня именно здесь, где общество построено с учетом строгого разграничения на евреев и неевреев.

— *Вы имеете в виду этику протестантизма?*

— Ну да, этику протестантизма и т.д. Возьмите хотя бы кино. Все эти законы справедливости в вестернах — они все завязаны на Церкви. Я нахожу это довольно комичным. Я опять отвлекаюсь от прямого ответа на ваш вопрос, но я хочу сказать вот что. С течением лет я чувствую себя куда большим евреем, чем те люди, которые уезжают в Израиль или ходят в синагоги. Происходит это оттого, что у меня очень развито чувство высшей справедливости. И то, чем я занимаюсь по профессии, есть своего рода акт проверки, но только на бумаге. Стихи очень часто уводят туда, где ты не предполагал оказаться. Так что в этом смысле моя причастность... не столько, может быть, к этосу, сколько к его духовному субпродукту, если хоти-

те, поскольку то, что касается идеи высшей справедливости в иудаизме, довольно крепко привязано к тому, чем я занимаюсь. Более того, природа этого ремесла в каком-то смысле делает тебя евреем, еврейство становится следствием. Все поэты по большому счету находятся в позиции изоляции в своем обществе.

— *«Все поэты — жиды...»*

— Это как раз то, что я хотел процитировать. Именно поэтому она так сказала. Ремесло обязывает. Или ты просто плохой ремесленник. Давайте вернемся назад. Вы должны помнить... Если бы вопрос формулировал я, если бы я хотел сделать его полнее, я бы обязательно добавил к Мандельштаму Пастернака. И еще многих... Дело в том, что русская литература изрядно проперчена еврейским присутствием. Как минимум пятьдесят процентов из тех, кто в этом веке считал себя поэтом, были евреями. Великие поэты русского конструктивизма... Сельвинский, например, Багрицкий, вся одесская школа, Бабель, если хотите, — если продолжать, список будет слишком длинным. Они были евреями. Как это расценивать? Конечно, я могу сейчас сесть и разложить все по полочкам, это для меня не сложно. Но говоря коротко, это происходит оттого, что мы — народ книги. У нас это, так сказать, генетически. На вопрос о том, почему евреи такие умные, я всегда говорил: это потому, что у них в генах заложено читать справа налево. А когда ты вырастаешь и оказываешься в обществе, где читают слева направо... И вот каждый раз, когда ты читаешь, ты подсознательно пытаешься вывернуть строку наизнанку и проверить, все ли там верно.

— *Как в Талмуде...*

— Верно. И еще информация для вас. Это не моя идея, но тоже вполне расистская. Она принадлежит профессору иудаизма из Оксфорда, он как-то останавливался в этом доме. Мы просто сидели и болтали о том о сем. И он рассказал мне о своем понимании чтения справа налево. Он сказал: «Это происходит от резьбы по камню. Они держали в левой руке стилос, а в правой — молоток. И работали». Так что эта традиция пошла не от простого письма, потому что, если писать справа налево, рукой будешь размазывать написанное. Конечно, резьбой по камню занимались не только евреи. Но мне нравится такое объяснение.

Если говорить о нашей компании, то я даже не знаю, как это получилось. Это получилось само собой. Просто... сначала я обнаружил, что Рейн пишет стихи, и это были, на мой взгляд, лучшие стихи в то время в моем городе. Найман также был довольно одаренным поэтом. Мне это было интересно. Когда ты молод, ты просто вертишься вокруг. Многие люди в то время не подозревали о существовании Ахматовой. Так получилось, что мы познакомились с Анной Андреевной. Другие знали о ней, но не имели возможности общаться. Особых усилий мы не прикладывали, мы не собирались водить знакомство ради преемственности поколений и т.д. Все вышло само собой, просто так получилось... Однажды Рейн сказал мне, что едет в гости к Ахматовой. Честно говоря, я сильно удивился, узнав, что она еще жива. Я уже писал где-то об этом. Не помню где, но повторяться не хочется. В то же время в городе было достаточно много поэтов моего поколения, которые писали стихи, и это были неплохие стихи. Например, Глеб Горбовский, которого я ставил и ставлю очень высоко. Была такая группа: Уфлянд, Виноградов, Еремин, я обожал Уфлянда. С другой стороны, Александр Кушнер, которого я до сих пор ставлю несколько ниже остальных, но ведь он был очень популярен и он еврей. Я не вижу здесь особого смысла, просто — стечение обстоятельств.

— «Народ книги»... Отчего так происходит? Оттого ли, что нужно хранить культуру, или есть другие причины?

— Я не люблю громких слов вроде «сохранение культуры». Когда ты молод и занимаешься своим делом, ты меньше всего думаешь о таких вещах, как «сохранение культуры». Но тем не менее это сидит в тебе: то, что ты должен как-то оградить культуру от идиотов, защитить ее основы. Поэтому у каждого из нас подспудно были эти сантименты, этот если не пафос, то, по крайней мере, этос защиты. Мы защищали культуру, но в самом широком смысле слова, не русскую или еврейскую культуру, а просто — цивилизацию от варваров.

— То есть вы переживали свое еврейство не так, как, скажем, Мандельштам или Пастернак?

— Мы переживали его внутри семьи, не больше. Вряд ли Рейн или Найман ходили в синагогу. Я помню только

один случай, когда я попал в синагогу. Я был в компании Наймана, его жены и еще кого-то, сейчас не помню, и со мной была смуглая леди моих сонетов, стопроцентная русская. И мы пошли туда — просто из любопытства, однажды вечером, уже не помню каким. Особого впечатления это на меня не произвело, то есть не больше, чем поход в православный собор, рядом с которым я жил. Думаю, что я чаще бывал в православных соборах, особенно в детстве, когда просто играл во дворе собора, бегал туда-сюда.

— *А как насчет «Еврейского кладбища около Ленинграда»? Что это было...*

— Это было стихотворение. Серьезное стихотворение, потому что это кладбище.. в общем, это место довольно трагическое, оно впечатлило меня, и я написал стихотворение... Не помню особых причин, просто на этом кладбище похоронены мои бабушка с дедушкой, мои тетки и т.д. Помню, я гулял там и размышлял — в основном об их судьбе в контексте того, как и где они жили и умерли. Что касается Мандельштама, когда он пишет о преодолении хаоса, в тех строчках, которые я именно так понимаю, по крайней мере, то там речь идет скорее о попытке побега из удушливой атмосферы семьи.

— *Да, именно так.*

— Если бы это был хаос, я бы только стремился к нему.

— *Вы не часто высказываете свое мнение о Пастернаке. Вам он кажется менее интересным, чем, скажем, тот же Мандельштам или Цветаева?*

— Это длинная история. Попытаюсь ответить по порядку. В деталях. По большому счету, да. По большому счету Пастернак менее крупный поэт, чем Цветаева и Мандельштам, и в каком-то смысле менее крупный, чем даже Ахматова. Пастернак — поэт микрокосма. Русские любят его, и я тоже его люблю. Пафос его микрокосма — величие любви, величие подробностей и так далее. Его строфы — это микрокосмос, и в этом смысле, как мне кажется, он обычный еврей... Но как поэт он чрезвычайно интересен. Говорю это скорее в английском, нежели русском, смысле. Как ремесленник, он жутко интересен, просто захватывающ. То, что он делает внутри строфы, то, что происходит внутри строфы у Пастернака, мне

жутко интересно с профессиональной точки зрения. Но тем не менее... Мне не нравится его вектор. Пастернак — поэт центростремительный, а не центробежный. В то время как эти трое были поэтами центробежными. В этом их основное различие. Я люблю Мандельштама за его радиальное мироощущение, за движение по радиусу от центра. Это жутко интересно на уровне мышления, даже не мышления, а акустики. Он делает не жест — это направление, по которому и стремится его мысль, это такой забег... Направление, по которому... Это с одной стороны. А Цветаеву я люблю за ее библейский темперамент, темперамент Иова, за ее, если хотите, философию дискомфорта, за ее... не то чтобы противостояние, а за попытку подойти к пределу. В этом смысле Цветаева как-то связана для меня с Шестовым. Если потребуется философ, который сможет объяснить Цветаеву, то им будет Шестов. И потом, они были знакомы в эмиграции, шапочно, но были. Что касается Ахматовой, у нее был дар голоса, который звучит вне времени, особенно в ее поздних стихах. Конечно, ее рифмы были не такими интересными, как рифмы Пастернака, как ремесленник Пастернак превосходил Ахматову. Но его тональность — она была не такой интересной. Дочитав Пастернака, тебя не покидает чувство, что этого человека все время отвлекали. Думаю, что русской поэзии, как я где-то уже писал, вообще сильно не хватало времени на себя, да и места, но времени — в особенности. Благодаря этому русская поэзия сделала много открытий, но нота истерики слышится в ней слишком отчетливо. Когда читаешь Ахматову, такое впечатление, что она воплощает время. Она — поэт горацианский, у нее есть что-то и от Вергилия, но Горация все-таки больше. Ее сдержанность мне чрезвычайно... Видите ли, в поэзии мне нравится не столько... Речь не об отдельной строке, отдельном стихотворении, образе или созвучии, речь о том, что мне интересен вид поэзии, к которому она принадлежит. Поэзия предлагает тебе идею того, каким должен быть человек, каков его вектор, каков его потенциал. И с этой точки зрения эти трое предлагают гораздо более разнообразные и оригинальные варианты, чем Пастернак.

— *У меня такое ощущение, что духовно вам ближе всех Цветаева. Вы сами это чувствуете? Что из написанного*

ею вас привлекает особенно? Ваше сходство, на мой взгляд, заключается в максимализме — у нее в эмоциональном, у вас — в рациональном. Что вы думаете об этом?

— Все верно, очень верно, за исключением... Я помню, когда мне было около двадцати и я писал стихи, я писал их, по существу, как спортсмен. То есть рассматривал поэзию как спорт, как соревнование, где тебе нужно занять какое-то место. Иногда, помню, мне хотелось написать стихотворение в духе Пастернака. И мне это удавалось, я писал такое стихотворение или, по крайней мере, считал, что мне удалось его написать, что могу играть в эту игру. Это не сулит большого выигрыша, но главное, что ты можешь. Потом я решал написать стихотворение в духе Мандельштама. Не то чтобы я думал сесть и тут же написать под Мандельштама, нет. Просто, если Мандельштам попадает тебе в кровь, ты уже сочиняешь что-то в его направлении. То же самое с Ахматовой. И вот однажды я специально... Я был под впечатлением, меня жутко поразили некоторые стихи Цветаевой, и я начал стихотворение, которое и в самом деле было «цветаевским». Я пытался тогда... Я понял, что мне это не по плечу, что для «цветаевского» стихотворения нужен ее эмоциональный надрыв (которого у меня не было), ее синтаксис, и чтобы они работали друг на друга. Может быть, в тот момент мне в жизни не слишком везло, в общем, мне нечего было сказать. Поэтому меня больше занимали тогда проблемы технического порядка — цветаевский звук и т.д. Все остальное было не по моей части. Тогда я понял, что мне ее не превзойти. И решил, что лучше не связываться...

...Я встретил Надежду Мандельштам у Ахматовой. Не помню, как это случилось. Мы, кажется, говорили о каком-то итальянском архитекторе, не то Брунеллески, не то Бромини, и я перепутал их. Если учесть пробелы в моем знании итальянской архитектуры, это было простительно. Но Надежда все-таки показала когти. Она сказала: «Все вы игнорамусы». «Что вы хотите этим сказать?» — спросил я. «Все вы путаете одно с другим». Я сказал: «Видите ли...» В общем, стал спорить с ней и т.д. Тогда она посмотрела на Ахматову и сказала: «Анна Андреевна, им необходимо...», и она (Ахматова) ответила: «Не будьте к ним слишком строгой». В общем, мы остались друзьями. Мы остались

друзьями до самого конца. После смерти Ахматовой был суд, который пытался разобраться в ее архивах, и Надежда, Надежда Яковлевна (чаще я звал ее просто Надежда), приехала в Ленинград. Она позвонила мне, и я сказал: «Почему бы вам не остановиться у меня?» Каким бы ни было мое жилье. Так что она спала на моей кровати. Не помню, где ночевал я, не важно. Потом она пошла в суд. Пока мы шли, она призналась, что испытывает чувство ужаса и ненависти к этому городу. В основном это было связано с Мандельштамом и еще одним человеком. Она, на мой взгляд, немного все преувеличивала — по разным причинам. Если бы у меня был выбор (а у нее он был), я бы никогда не поселился в Москве. Но тут другое. В шестидесятых, когда Ахматова была еще жива, а Надежде разрешили жить в Москве, многие литераторы хлопотали о жилье для нее (в конце концов она получила квартиру в Новых Черемушках), и была даже идея (кажется, она принадлежала Суркову) поселить их вместе, Ахматову и Надежду. Надежда была согласна, а Ахматова отказалась. Поскольку знала, что квартира превратится в перманентную «ахматовку», потому что там постоянно будут появляться какие-то люди, и это будет не по душе Надежде и т.д., в общем, она была против. А Надежда приняла отказ на свой личный счет. Так появилась первая трещина в их отношениях. Еще и потому, что Ахматова сделала одну непростительную, с точки зрения Надежды, вещь — она составила донжуанский список Осипа. Надежда была разгневана. Пришлось приложить массу усилий, чтобы ее успокоить.

— *Была ли Цветаева в этом списке? Когда Мандельштам был в Москве, между ними что-нибудь было?*

— Я не помню, кто был в этом списке и кто туда не попал. В то время для меня это не имело значения. Я не был до такой степени литературоведом. Потом Ахматова умерла и Надежда стала писать о ней мемуары. Помню, как первая партия мемуаров попала ко мне, я говорил о ней с Комой Ивановым. В этой части Надежда делала предположение, даже не предположение, а так, намекала на то, что у Ахматовой были лесбийские наклонности. И я сказал Коме: «Кома, ты близок к Надежде. Поговори с ней об этом, в нашей стране такой намек расценят как... в общем, понятно». Мы хотели, чтобы Надежда убрала эти

строки, и она это сделала. Я бывал у нее в гостях, пили чай, она вспоминала о суде. А когда я уезжал из России, она была среди тех, с кем я хотел попроцаться. Я пришел к ней, и мы говорили о том, как ей уехать на Запад...

— *Неужели?*

— Еще как! И сколько раз! Она знала о своей популярности на Западе. У нее всегда было много этих, знаете, чеков, на которые в «Березке» можно было купить... Помню, она дала мне пару чеков, и я купил себе два блока «Кэмела». Так что мы много говорили об этом... Она сказала мне: «Свои лучшие стихотворения Цветаева написала там». Это было хорошим напутствием. А потом я оказался здесь и много чего происходило. Ее полный архив, например, оказался у Струве. Он сидел на нем и писал свою диссертацию. Она же завещала архив Кларенсу Брауну в Принстоне. Я отправился в Париж, встретился со Струве. Мы пошли в кафе. Я спросил: «Что с архивом Надежды?» Он стал юлить. Тогда я сказал: «Или вы, Никита, немедленно отправляете архив в Принстон, или в американской и вообще в мировой прессе...» В общем, это подействовало. Профферы были друзьями Надежды. Это она направила меня к ним. Однажды раздался телефонный звонок, и она сказала: «Они мои друзья и будут в вашем городе. Они замечательные люди и хотели бы с вами встретиться». Так все и началось. С ее благословения. У меня нет иллюзий насчет ее недостатков, но я твердо знаю, что она: а) любила Осипа, б) обстоятельства сложились таким образом, что ей пришлось занять оборонительную позицию. И принимаю ее историю, как принял бы историю отверженного человека. И не только поэтому, а просто еще и потому, что она много передумала о том, что помнила, и помнила, может быть, лучше кого бы то ни было. Она могла ошибаться в этом или в другом, но она куда ближе мне, чем тот, кто кажется объективным, потому что у нее за плечами ее опыт. Она ведь приютила стольких людей, дала им крышу над головой. В общем, это их дело. А когда Герштейн начинает говорить о... Дело в том, что Надежда и Осип были как один человек, и если сходил с ума один, сходил с ума и другой.

— *Вы не находите «Воронежские тетради» стихами человека, который выбит из колеи?*

— Нет, нет, он не тот человек, которого можно выбить из колеи. Целиком проблема Мандельштама, если хотите, существовала еще в самом начале. Он был поэтом, который работал со слуха. Он писал и сочинял так, как импровизирует композитор за роялем. Он не так много времени проводил за письменным столом. Стол был нужен, чтобы записать готовое стихотворение: «Я один, который работает со слуха, а вокруг вся остальная сволочь пишет». И это была правда. Его тексты на бумаге — это полный хаос: совершенно произвольная пунктуация, такая же произвольная орфография. Но воспринимается легко и ясно. Он не был сумасшедшим или лунатиком. Если он чем и болел, так только астмой. Мандельштам был поэтом, для которого поэзия была в прямом смысле слова воздухом. Он однажды сказал о Пастернаке (я сперва думал, что так сказала Цветаева, но Петер Скотт меня поправил): «Прочесть Пастернака — как прочистить горло». И он знал, о чем говорит. Я думаю, что его астма явилась воплощением атмосферы, которая царила тогда в обществе. В остальном же он был здоров и вменяем. Просто ему было наплевать, насколько он соответствует... Взять хотя бы «Стихи о неизвестном солдате». Примерно с 1931 года и дальше он работает в этом направлении, но и раньше... Уже в «Tristia» он говорит: «Я на заре какой-то новой жизни, / Когда в сенях лениво вол жует, / Зачем петух, глашатай новой жизни...» Что он делает? Он рифмует жизнь с жизнью. Отдает ли он себе отчет? Вряд ли. Были и другие случаи, до 1931 года. Этого не было в «Камне». В «Камне» все грамматически выверено. Но уже в «Стихотворениях»... то есть немного там, немного здесь, а дальше — больше: он пишет стихи с пропущенными связями, с «опущенными звеньями». Естественно, его никто не понимает и все думают, что он просто спятил. Ничего подобного! Это было ему органично, идеосинкразийно. Он мог себе это позволить. Забавно, когда объясняешь студентам... Например, я говорил о «Сегодня можно снять декалькомани...». Когда переводишь это на английский, открываются новые смыслы. Это показательно. За что я и благодарен моей службе.

...Помню, я прочитал у Уоллеса Стивенса «Повстанец в пыли». Там он разговаривает с мальчиком по имени Чак,

которому в голову пришла жуткая идея. Он говорит ему на это: «Не думай, что идея, которая пришла тебе в голову, является твоей собственной. Это фрагмент огромного полотна». Так чувствовала и Цветаева.

— *Хорошо. Еще один тяжелый вопрос...*

— Да, вопросы не из легких.

— *Вы верите в поэтическую «карму»? В то, что самомнение и одиночество (цветаевские или маяковские) исчерпывают поэта до дна? И что можно, как Цветаева, просто не заметить смерти собственного ребенка? В то, что можно быть «подлым» в жизни и прекрасным в стихах?*

— Проблема не в этом. Такой вопрос, кстати, мне когда-то задавал Карл Проффер, это был его первый вопрос ко мне. Но сам вопрос кажется мне неправомерным. Поэтов и так считают бездушными монстрами. Дело в том, что образ складывается из информации, которая поступает от современников, от свидетелей. Хороший пример — раз уж я говорю с американцем — это Роберт Фрост. Если говорить о нем с этой точки зрения, то он будет всего лишь простым фермером. Все это ерунда, сплошная ерунда. Взять Цветаеву. Можно, конечно, и о Фросте, но лучше о Цветаевой. Во-первых, ее происхождение — она была дворянкой. А у дворян были свои представления о чести. Сейчас, когда речь идет о поэзии первой четверти девятнадцатого века — о Пушкине, Вяземском, Баратынском — понятие чести, как правило, упускают из виду, и напрасно. Цветаева — женщина, родившая одного ребенка и одного потерявшая. Она привыкла к жизни в семейном кругу, где много детей. Потеряв ребенка, она... Видите ли, в современных семьях один-два ребенка, и мы придаем огромное значение их рождению. А Цветаева принадлежала к другой традиции. Жизнь — что бы там ни говорили — штука довольно непредсказуемая, в ней много чего случается. Ты можешь родить или потерять ребенка, ты можешь делать аборты и т.д. и т.д. Но — по большому счету — не это является критерием, по которому можно судить о человеке. В каждом отдельном случае есть свои обстоятельства. И это применимо к Цветаевой. Можно говорить о Мандельштаме в таком же контексте, если опираться на мемуары Герштейн и некоторых других. Причем я знаю об этом не понаслышке, я помню, когда вышла книга На-

дежды, вся Москва была настроена против нее. Ладно, вся Москва — я помню, как была разгневана Лидия Корнеевна Чуковская. Я ей сказал: «Лидия Корнеевна, если вы не согласны, почему бы вам не сесть и не написать свою версию?» Что и случилось — на десять лет все засели за написание своих вариантов, включая Герштейн... Я не хочу сказать, что современники не имеют права судить поэта, просто когда судят современники, великое рассматривается сквозь призму малого.

Тут надо объяснить. Состояние Мандельштама к тому времени... особенно если человек пишет с опущенными связями... То, что опускалось, было самоочевидным и потому ненужным. Но то, что было очевидным для Мандельштама, казалось неочевидным той же Герштейн. Я все время возвращаюсь к Герштейн, поскольку она — самый наглядный пример. То, что было ясно ему, было неясно ей. То же самое касается поэзии и каких угодно еще вещей. Мандельштаму было ясно, что у человека должна быть его собственная личная жизнь. Но в данном случае на кону больше, чем просто частная жизнь. Когда ты посвящаешь чему-то свою жизнь, ты ждешь того же от своего окружения и платишь за то, что твои ожидания не оправдываются. Окружение не идет за тобой. В результате ты перестаешь обращать внимание на тех, кто обвиняет тебя в бездушии и тому подобном.

Фрост нанял Томсона, чтобы тот написал его биографию. И сделал страшную ошибку. Ведь что написал Томсон? Что Фрост был самодовольным эгоистом, тасовал все эти премии и награды, что он обошел вниманием того, другого, третьего, покаялся в грехах тому и этому, а когда выступал в «Обществе дочерей американской революции», то за сценой третировал всех этих дамочек как мог, а на сцене был таким сладкоголосым ангелом. Если бы я был Фростом, то есть если бы в моих стихах был Фростов заряд — а такого заряда не было ни у кого в Европе или Америке, — я бы пошел еще дальше. Я бы такую кашу заварил, чтобы... чтобы мой заряд дошел до аудитории. Потому что... Конечно, тут... Я не хотел бы... Например: есть Фрост, и есть Уоллес Стивенс. Что бы я на их месте сделал? На месте Фроста я бы заявил: «Чертов Уоллес Стивенс! Он обошел меня!» Конечно, Фрост так

не сделал бы, но механизм ясен. Это с одной стороны. С другой стороны: что делать, если вы оказались за облаками? Смотреть вниз, как они обливаются слезами от страха? Не ваша это забота. Дело в том, что вы в некотором роде посвященный и вам нужно дать им откровение в жизни. Вы пытаетесь расшевелить их, заставить почувствовать жизнь. Понятно, что по большому счету они — паства, вы — пастух, а пастух никогда не обидит паству. Это общая картина. А пастуший пес — Томсон в нашем случае — должен играть роль критика. Вот как это выглядит в общих чертах. Смахивает на карикатуру, но поэт — в отличие от читателя — знает, что это трагедия. И это знание отнимает возможность вписаться в общественные рамки.

— Значит,единственная ответственность поэта— язык, на котором он пишет?

— Я бы не сказал. Это не проблема ответственности, здесь нет места личному выбору. По большому счету ты ничего не выбираешь. Просто когда есть возможность написать стихотворение — каким бы оно ни было, — ты его пишешь, а не занимаешься чем-то другим. Так оно и случается. Не то чтобы ты сам выбирал, чтобы ты говорил себе: «Люди — дерьмо, язык — вот мое призвание». Дело в том, что такие фразы диктует чрезмерное чувство вины. Фрост где-то сказал, что «Жить в обществе — значит прощать». Или у Цветаевой: «Голос правды небесной против правды земной». Если против правды земной, значит, земная правда, какой бы она ни была, не совсем правда. Я не говорю, что поэту все прощается. Все, что я хочу сказать, — это то, что поэта нужно судить с той высоты — или скорее с той глубины, — где он сам находится. В конце концов, те, кто критикует Цветаеву или Мандельштама, выжили, а вот объекты их критики — нет. И второе: те, кого они критикуют, оставили после себя то, что оставили, а критики — нет. Конечно, было бы мило, если бы поэт служил образцом социальных добродетелей. Но ведь ты не пишешь стихотворение на людской сходке. Стихотворение просто иначе пишется.

— Значит, функции критика, биографа и исследователя ограничены определенными рамками?

— Почти так же, как в случае с переводами, когда от тебя требуется конгениальность оригиналу. Такова моя точ-

ка зрения. По большому счету я думаю, что... Я невольно бросаю камень в ваш огород, но по большому счету все эти вещи не так уж важны, все то, что вы читаете. Это исключительно современное изобретение — биография поэта. Связано прежде всего с тем, что... вы знаете, почему биографии до сих пор читают? Потому что в нашу эпоху, эпоху игры в классики, потока сознания и так далее и так далее, биография остается таким последним оплотом реализма, каким бы он ни был. Биография должна быть строго повествовательной, без прикрас: почти документ. Люди это любят — документальную литературу. Но здесь нужно быть чертовски осторожным с... В сущности, фраза «Голос правды небесной против правды земной» упраздняет жуткое количество вещей, включая то, что мы называем подробностями. Вот почему многие отрицают то, что пишут о них биографы, запрещают публиковать переписку и т.д. — возьмите хотя бы Одена. Дело не в тщеславии: он, мол, про себя знает, что его биография все равно будет написана, поэтому и говорит: «Я не хочу прижизненной биографии». Дело не в этом, а в том, что человек по-настоящему занимается стихами, а не собственной жизнью. Если бы он выбрал жизнь, быт, он бы не писал стихи, а занимался другими вещами. Потому что поэзия не обеспечивает жизнью, жизнь нельзя купить поэзией. И вы это знаете, вы знаете, что поэзия обеспечивает вас абсолютно противоположным. Что семью, например, на этом не создашь. И вы знаете об этом, так сказать, с порога, а потом, в процессе, понимаете, что из этого материала биографии не напишешь. Это антибиографический процесс.

— *Похоже на Рахель и Лию у Данте, на жизнь полноценную и жизнь умаленную.*

— Не только... Давайте пойдем до конца, это будет интересно. Основная предпосылка любой биографии заключается в убеждении, что с помощью фактов той или иной жизни мы сможем лучше понять то или иное произведение. Что-то похожее было у Маркса, у которого «бытие определяет сознание». Отчасти верно, но... верно применительно к отрочеству. Верно до пятнадцати примерно лет. После пятнадцати лет ваше сознание сформировано, оно начинает определять бытие, заставляя делать тот или иной

выбор, который может быть совершенно непрактичным. Еще одно заблуждение — то, что искусство исходит из опыта и бытия. Не помню, говорил я уже где-то или нет, но ты можешь быть очевидцем Хиросимы или провести двадцать лет где-нибудь в Антарктиде — и ничего не оставить после себя. А можешь проснуться ночью и выдать «Я помню чудное мгновенье...». Так что, если бы искусство зависело от жизненного опыта, мы имели бы гораздо больше шедевров. Но у нас их нет. Искусство — совсем другой вид деятельности, у него совершенно другие задачи, своя динамика, своя логика, свое прошлое и свои способы выражения. В лучшем случае искусство параллельно жизни. Я думаю, что жизнь легче объяснить через искусство, а не наоборот. Вы знаете, есть четыре темперамента: сангвиник, меланхолик, флегматик и еще кто-то. Они лежат в основе опыта, они вроде как генетически запрограммированы и поэтому определяют ваше поведение, по крайней мере в искусстве, в гораздо большей степени, чем те или иные обстоятельства. В этом смысле интереснее написать биографию как исследование воплощения генетического кода, а не писать о том, кто была мать, кто отец и так далее. В конце концов, у человека не такой большой выбор и он предсказуем. Ты можешь родиться бедным или богатым, ты можешь родиться при демократии или под тираном, ты станешь извращенцем или будешь нормальным, у тебя будет семья или у тебя не будет семьи, у тебя будут дети или их не будет, ты будешь мастурбировать или станешь мормоном и т.д. Все довольно предсказуемо, но это не объясняет того, как ты пишешь.

— *Быть крупным поэтом в контексте американской поэзии — совсем не то, что быть крупным поэтом в истории русской поэзии. Когда я смотрю на современную американскую поэзию, мне кажется, что она утратила свою философскую традицию, что в ней что-то безвозвратно потеряно, что-то вымерло, а поэты, которые имеют моральный авторитет, такие как Милош, Бродский, Уолкотт, Хини, пришли в нее совсем из другой традиции.*

— Скандальное заявление, скандальное. Я расскажу вам, как мне представлялся Запад, когда я жил в России. Я думал: «Хорошо, они нас обогнали. У нас нет ни философии, ни законодательства, ни религии. Нам еще пред-

стоит их создавать. А они могут себе позволить сконцентрироваться на поэзии и заниматься своим делом». Что, собственно, произошло в Штатах и, шире, на Западе вообще. А на Востоке поэт, даже когда он пишет о цветах, вынужден делать замечания на посторонние темы, потому что его не удовлетворяет то или иное положение вещей. Здесь нет такой проблемы. Но этим, как мне кажется, тоже не объяснишь нынешнюю ситуацию, я имею в виду поэзию. По большому счету... Давайте импровизировать. То, что я скажу, обусловлено конечно же текущим моментом, но даже по большому счету я думаю, что поэт должен заниматься своим делом, оперировать тем, что он слышит, или тем, что язык заставляет его услышать. Поэт должен просто рифмовать, связывать между собой предметы и понятия, быть точным в своей работе с образами или связями, доверять своему уху. По большому счету поэт не должен играть такую роль в обществе, какую он играет в России.

— *Не должен?*

— Нет, не должен. Дело в том, что общество организовано по другому принципу. Задача общества — организовать себя таким образом, чтобы его большинство находилось вне опасности, чтобы снизить негативный потенциал своих членов. Для этого и существует масса общественных институтов, таких как законодательство, Церковь и так далее. Если вы живете в таком обществе, его можно критиковать, но роль литературы в нем сводится к получению удовольствия. Конечно, все это иногда жутко вредит литературе, но тем не менее именно это общество породило мистера Фроста и Стивенса, эти вершины литературного удовольствия.

— *Глупый вопрос: вам нравится Стивенс? Вам нравится то удовольствие...*

— Мне нравится Стивенс, но немного по другим причинам, чем вам. Он нравится мне как такой американский эстет. Он мне безумно нравился, когда я был моложе, я даже запускал руку в его карман, таскал у него названия: «Einem altem architekten in Rome», например. Мне нравилось экспериментировать со строфой и строкой в духе Стивенса и т.д. Но это только один из способов вести свою маленькую войну с миром. Трудно делать такие за-

явления — о роли литературы в обществе, чьей бы то ни было роли вообще. Мне кажется... Я, конечно, могу встать в позу и заявить: «Единственная обязанность поэта — писать хорошо», но это будет общей фразой, в стиле Одена. В конечном итоге все зависит от личности и его таланта. Поэтическая сцена в этой стране огромна, ты никогда не знаешь ее точных размеров, поэтому здесь трудно конкурировать не то чтобы с философом, мудрецом или пророком, но даже с другими поэтами, поскольку тебе не известно, как отзывается твое собственное слово. Дело в том, что я немного устал от собственного голоса... Я хочу сказать одну простую вещь. Возьмите Фроста, Одена или Марианну Мур, все они были разными людьми, но они были продуктами демократии. Значит, все зависит от личности. Ваш вопрос подразумевает анализ... вы спрашиваете как человек, который пытается объяснить суть искусства, исходя из социальных понятий. Мне кажется, что... Мне кажется, что уровень поэзии в этой стране настолько высок, что задача поэта усложняется в тысячу раз. Здесь очень сложно занять авторитарную позицию, против этого выступает масса вещей и прежде всего главный принцип, который гласит: «Мое слово ничуть не хуже твоего». И что с этим делать? Как отстоять свое слово? У тебя же вынули жало! Чтобы перепрыгнуть все эти чудовищно корректные этические барьеры, нужна дикая интеллектуальная агрессия. Что случается очень редко, а иногда попросту не срабатывает, как в случае с Лоуэллом. Поэтому вопрос в конечном итоге стоит следующим образом: что ты предпочитаешь — авторитарный голос в русле Мандельштама или Цветаевой или положение вещей, при котором ты ведешь, как и большинство, добропорядочную жизнь в ущерб своему авторитарному голосу? Я не размышляя выбираю последнее.

— *В продолжение темы. Вы как-то сказали — в эссе «Меньше единицы», кажется, — что английский язык по природе своей неспособен вместить в собственную структуру понятие зла, зло отторгается английским языком, поэтому русский более приспособлен для выяснения вопросов подабного рода. Что вы имели в виду?*

— Это просто. Во-первых, русский язык — язык бесконечного ряда сложноподчиненных предложений, язык

отступлений, и потому этот язык настолько органичен. Какой бы феномен вы ни собирались описывать, включая феномен зла, на русском это сделать легче, хотя бы потому, что зло чрезвычайно разветвлено и органично, оно органично не менее добра. В то время как с английским языком происходит совершенно обратное, это язык именительного падежа, он называет феномен, но не отражает его в полной мере, со всеми нюансами.

— *Иногда мне кажется... Для человека, который живет в американском или английском контексте, на английском языке существуют тысячи наименований одного и того же предмета, обуви, например, или чего угодно. Когда же ты оказываешься в Советском Союзе, тебя окружают только родовые понятия: «Обувь», «Ресторан» и так далее. Не об этом ли вы говорите?*

— Как бы мне объяснить? Надо бы привести какой-нибудь наглядный пример, но в голову что-то ничего не идет... Английский — это язык... это антириторический язык, антидемагогический, вот что. Что касается русского, то, когда ты на нем пишешь, одно и то же ты можешь изложить и так и эдак, поэтому в конечном итоге для тебя становится важным, насколько хорошо ты написал. Твоя реакция на написанное сводится к тому, хорошо ли ты выстроил предложение или не очень. Тогда как на английском главное — удалось ли тебе адекватно выразить мысль, имеет ли предложение изначальный смысл. На русском можно писать чепуху, но она все равно будет хорошо звучать. Английский отличается от русского — как от немецкого и итальянского (не уверен насчет французского) — тем же, чем, скажем, теннис отличается от шахмат. В шахматах главное — комбинация, а в теннисе мячик уже через секунду летит обратно тебе в лицо. Но зло — это всегда комбинация, зло никогда не бывает мячиком. Я где-то уже говорил, что «зло никогда не выдает себя за зло, оно всегда выступает в чужой роли». Иными словами, зло зависит от языка, ему необходим органичный медиум. Что касается Запада, англоязычного Запада по крайней мере, то здесь — я сейчас скажу довольно забавную вещь — в качестве заложника, в качестве эквивалента языка зло выбирает такой изощренный объект западной цивилизации, как деньги.

— Эзра Паунд считал примерно так же. Не важно. Интересно то, что в истории русской литературы вы — уникальное явление, поскольку как поэт вы принадлежите двум языкам, двум культурам. Так же как Набоков в прозе. Мой вопрос таков: подобная двоякость — это проклятие, милость или что-то вроде комбинации того и другого?

— Давайте разбирать шаг за шагом. Это — проклятие с точки зрения ежедневной практики, я все время ошибаюсь, сажусь, например, за одну машинку, а потом вижу, что на бумаге кириллица, тогда как я хотел писать на английском. Жутко шизофреническая ситуация. Но это же — и милость, в тех понятиях, о которых вы говорили. Ты можешь разглядеть... Владея английским и русским, видишь родовые черты двух типов социальной истории, социальной реальности. Я уже говорил где-то, что в этом смысле ты как будто сидишь на вершине горы и тебе видны оба ее склона. У горы конечно же склонов больше, но...

— Вы говорили об этом в интервью Соломону Волкову, мне кажется.

— Я точно не помню, да это и не важно. Так что в этом смысле — конечно, милость. Обостряет восприятие человеческих существ. Если бы я знал китайский или арабский, воспринимал бы еще острее. Но эти два языка... они в каком-то смысле противоположны. Русский... Я недавно совсем понял — после кризиса в Персидском заливе, если быть точным, — что русский язык по своей организации это язык восточный. Помните, что сказал Саддам Хусейн? «Вы захлебнетесь в море крови». Так вот — отдавал он себе отчет или нет, это не важно — он проиллюстрировал этой фразой тот факт, что для арабского мира, для восточного мира вообще, слово, выражение куда большая реальность, чем сама реальность. Дело не в том, что вы хотите обмануть себя — это не самообман, просто, когда вы говорите, речь воодушевляет, она создает в вашем сознании реальность, которая оттесняет ваши недостатки на задний план. С этой точки зрения русский язык — именно такой язык, он отвлекает говорящего. По сравнению с русским английский язык не приспособлен к демагогии. Попробуйте перевести на английский фразу «Народ и партия непобедимы»...

— Поэтому невозможно представить себе Платонова на английском.

— Именно об этом я и говорю. На английском «Народ и партия непобедимы» звучит как чушь собачья. Другое дело на русском, на русском это звучит хорошо, подразумевается некий триумф, который одновременно ждет впереди и присутствует в настоящем, так что еще и с точки зрения времени эта фраза непереводима.

— В стихотворении «Бегство из Византии» вы определяете восточную империю через косность и бесформенность. Даже когда речь идет о храме Айя-София как о символе христианства на Востоке, невозможно отделаться от восточного привкуса. Как вы полагаете: тот путь, которым христианство пришло в Россию... это как-то отразилось в языке?

— Конечно. Я уже как-то говорил, что в русском языке многие слова имеют турецкое происхождение. Мы его просто не замечаем. Дело не только в построении фразы, в грамматике, а в самом словарном запасе. Мы используем много слов, которые... Например, русское «дурак» означает по-турецки остановку, автобусную остановку, но также тот предел, перед которым твоя мысль останавливается, не идет дальше и т.д. А в русском «дурак» означает «глупый человек», и все. Слово просто потеряло свои корни.

— Помните, византийские стихотворения Йейтса, «Золотая птичка»... То, что вы пишете о Византии, идет вразрез с мыслями Йейтса и перекликается скорее с Мандельштамом, с его «Айя-София». Что вы думаете о позднем Йейтсе, о его золотой птичке, которая поет и воскрешает прошлое?

— Так оно и есть. В этом его обаяние. Йейтс вообще довольно интересный поэт. Вы знаете, как Оден отозвался о Йейтсе?

— Он назвал его «сукиным сыном».

— Сукин сын, да, сукин сын. Но он добавил еще кое-что: он назвал его обольстителем. И был прав. Йейтс — поэт бардовской, если хотите, традиции, традиции невнятной выспренности. А этому жутко соблазнительно подражать. Не столько простому читателю, сколько поэту, в данном случае Одену, чья реакция на Йейтса была реакцией человека, который впал в страшную зависимость от него, а потом еле-еле из-под нее выкарабкался и теперь со злостью смотрит назад. Что касается финальных строк Йейтса о «недостижимой земле», то это все чушь собачья.

— *Чушь, которая не имеет никакого отношения к Византии.*

— Не имеет никакого отношения к Византии. Все дело в перспективе — если смотреть на Византию как на несостоявшийся вариант западной цивилизации. Это и соблазняет.

— *И тем не менее: как по-вашему, ориенталистика, о которой сейчас так много говорят...*

— О-о-о! Шмайсер мне, шмайсер! Я хочу, чтобы вы поняли одну вещь, только одну. Дело в том, что в душе я прекрасно понимаю, что к чему, но, как только мы начинаем говорить обо всем этом — о Йейтсе, о восточных соблазнах, об их мотивах в его поэзии, — все звучит слишком рационально, умозрительно. Честно говоря, мне не очень уютно в рамках беседы, поскольку беседа не чтение, когда ты чувствуешь автора кишками, когда ты закрываешь книгу и говоришь: «Ай да сукин сын!» Кроме того, существует еще и простая симпатия к автору, когда ты видишь, что автор чувствовал подвох, но все-таки написал стихотворение, и написал его на великолепном английском языке. Я хочу сказать вот что: если бы я писал свою автобиографию, я бы поставил в эпиграф к ней фразу этого японского писателя, вы знаете его, я говорю об Акутагаве, который сказал в интервью... Он покончил жизнь самоубийством в двадцать восьмом или тридцать четвертом, сейчас не помню. Потрясающий писатель, на него сильно повлияла русская литература. Так вот, он сказал: «У меня нет принципов. У меня есть только нервы». И это была абсолютная правда. Мне немного не по себе, когда я раскладываю все это по полкам, тем более что вы можете поймать меня на слове...

— *Иосиф, я не пишу вашу биографию.*

— Пожалуйста, не оправдывайтесь, мы ведь просто разговариваем, да? Когда я говорю...

— *Мне казалось, это очень важно для вас*

— Так всегда бывает, когда я говорю на английском. Ладно.

— *Мне казалось, что стихотворение о Византии было очень важным для вас. Вы были в Стамбуле, вы пытались упорядочить ваши впечатления, вписать их в контекст дилеммы русской истории. Поэтому когда вы наконец выдали это потрясающее стихотворение...*

— Неплохой стишок, не правда ли?

— *Замечательное стихотворение. Это не «Золотая птичка», тут совсем другое... Скорее, противоположное — ведь Йейтс говорит об идеальной форме, а вы говорите о проблеме русской истории как о проблеме отсутствия формы. И еще вы пытаетесь демифологизировать Восток, который мы на Западе часто идеализировали.*

— ...и демифологизировать историю России — ее основную идею, ее главное заблуждение: все эти разговоры о Золотой Орде, монгольском иге и так далее и так далее. Я помню анекдот на миллион баксов. Учтите только, что я тоже был продуктом моего общества, продуктом русской истории, русского образования, когда в школе говорят о том, что мы были барьером, мы защитили Европу от монгольского ига, — всю эту чушь собачью. Что это вроде как помешало нам развиться в нормальное европейское государство и так далее. Видите ли, русские жутко... все люди в общем, но русские в особенности жутко любят перекладывать вину на чужие плечи. Как будто они только и знают, что вертеть головой на триста шестьдесят градусов и искать виноватого... На Западе такое тоже бывает, здесь говорят ведь: «Виноваты родители ребенка». Или: «Виновата система». Или — если дело касается истории — говорят: «Виновата Римская Церковь». А русские в этом случае говорят: «Виновато татарское иго» и так далее. Так вот, возвращаясь к анекдоту: сижу я как-то на кафедре в Мичиганском университете, вдруг стук в дверь, входит какой-то парень, африканец. На голове цветастая вязаная шапка, одет в голубые джинсы, выглядит старше обычных студентов, зубы отвратительные, высоченный, в общем, субъект малопривлекательный. Он спрашивает: «Вы профессор Бродский?» «Я», — отвечаю. Он: «Не могли бы вы мне в двух словах прочитать курс русской истории, мини-вариант, так сказать, — а то у меня обеденное время кончается». «Хорошо, — говорю, — вот вам даже не мини, а бикини-вариант». И начинаю говорить о Владимире Красное Солнышко, о том, что обычно в школах говорят, только в более цивилизованной форме. Дошло дело и до монголов... Куда же без монголов? А он — черный. И вот я говорю: «Затем было монгольское иго, три века татарского ига, из-за них наше развитие...» — и

так далее. «Короче, — перебивает он, — это все расистские штучки. Поехали дальше». «Что, съел?» — думаю. И ведь не поспоришь.

Русские привыкли все валить на татар. Но русские жили под татарами три века, а за три века любое иго становится естественным порядком вещей. Это как со Сталиным, он был у нас сорок с чем-то лет, люди рождались, росли и умирали за время его правления — и так далее. И я стал размышлять над этим. На самом деле татары не особенно угнетали русских, они собирали пошлины на содержание войска и так далее. Князья, когда шли друг против друга, брали татар в союзники и наоборот. Говорят, татары дали нам административные порядки. Говорят, татарам не было никакого дела до нашего вероисповедания, до нашей Церкви, которая сама по себе находилась в ступоре. А потом они ушли и мы якобы примкнули к семье цивилизованных народов. С тех пор у нас якобы свой порядок и свои правила. Я нахожу все это полным идиотизмом, поскольку, по моему глубокому убеждению, наше национальное и государственное самосознание было сформировано под влиянием Юга, а не Востока. Мы говорим: «из варяг в греки». Так вот, у нас больше от греков, чем от варягов. В этом все дело. Моя мысль заключается в том, что источником формирования нации была Оттоманская империя, а не Византия, христианская Церковь и все прочее. Вот о чем мое эссе. Я использовал в нем все эти отходы русской истории, причем совсем свежие тоже. Знаете, в добрые старые новые времена «Новый мир» попросил у меня что-нибудь прозаическое, и я предложил им «Бегство из Византии» и «Об одном стихотворении» (о «Новогоднем» Цветаевой). Я предложил любое на выбор. Они не приняли оба, они не взяли Цветаеву из-за кальвинистских идей и еще потому, что «это скорее литературоведение», как они сказали. Внутри редакции мнения вроде бы разделились, но и «Бегство из Византии» в конечном итоге не прошло. Вот так.

— *В конце одного стихотворения вы говорите: «Не купись на басах, не сорвись на глухой фистуле, коль не подлую власть... так не все ли равно, ошибиться крюком или морем». Это что, косвенный призыв к самоубийству? Вы вообще думали когда-нибудь о?..*

— Конечно же, даже как-то пытался... Не помню, к чему отсылают эти строки... конечно, не к тому, чтобы

немедленно наложить на себя руки. «Крюком или морем» — это значит, если ты рыба, не важно, чей крюк глотать, в каком море плавать, так сказать. Честно говоря, я уже забыл это стихотворение полностью, я не перечитывал его, наверное...

— Я хочу вернуться к вопросу двуязычия. Я как-то прочитал, что Набоков был «единственным крупным двуязычным русским автором, который, будучи великим стилистом в прозе, оставался довольно посредственным поэтом». Набоков ушел в прозу, вы в стихи. Есть что-то общее между вами? Какие произведения Набокова для вас наиболее значительны?

— Я обожаю «Приглашение на казнь» и «Дар». Местами — «Бледное пламя». Остальное для меня... Думаю, что я читал все: «Защита Лужина», «Пнин»... Наверное, первой его книгой, которую я прочитал и которая мне сразу понравилась, была «Камера-обскура». Мне там понравился не сюжет, а переходы от прямого повествования к потоку сознания, когда он узнает о неверности жены... Что касается общности, то я ее не вижу. Он рос в англоязычной среде, английский был его вторым родным языком. Поэтому перемена языка была для него легким делом, а разрыв между Россией и русским языком носил скорее эстетический характер. Далее: в своих собственных глазах Набоков был поэтом. И он хотел доказать окружающим, что в первую очередь он поэт. Он не понимал, что если он и поэт, то отнюдь не великий. В этом смысле его встреча с Ходасевичем была чрезвычайно знаменательной — трагической, если хотите, но это была единственная крупная трагедия Набокова. Встретив Ходасевича, Набоков понял разницу между собой и подлинным поэтом, поэтом по определению, — хотя и после этого он упорно продолжал писать стихи. В нем это глубоко сидело — быть поэтом. Настолько, что вся его проза строится на двоякости: возьмите все эти раздвоения личности, всех этих близнецов, отражения в зеркале, бесконечные подмены и так далее. В конечном итоге... я думал об этом, и вдруг со мной случилось маленькое озарение: у Набокова все построено по принципу рифмы! Вот в чем дело. Ничего подобного со мной не случалось, потому что у меня не те амбиции и не те радости в жизни. Если в том, что я делаю, и есть какая-то

система, то я понимаю ее только задним умом. Моя жизнь кажется мне довольно произвольным или полупроизвольным стечением обстоятельств. Я никогда не знаю, что буду делать дальше, хотя в принципе хотел бы сделать то-то и то-то. С технической точки зрения поэт похож на птичку, которая чирикает, — в отличие от романиста, который работает в совершенно другом режиме и у которого есть система, так что на вопрос «Когда вы пишете?» он всегда может дать точный ответ. Что касается двуязычия: в моем случае это действительно двуязычие, в случае Набокова — нечто другое. Как всякий цивилизованный человек, он чувствовал себя как дома в нескольких языках, двух или трех, поскольку он знал французский и какой-то объем немецкого. В моем случае есть два языка, которые при ближайшем рассмотрении выступают как один. Английский язык для меня — это ностальгия по мировому порядку. А для него английский был просто одним из языков. Он мог делать с ним все что угодно, даже написать «Евгения Онегина» в прозе. Он и перевел «Онегина» как аргумент в споре с пушкинистами, опустив рифмы и представив на суд совершенно другое, в сущности, произведение. Я бы не решился на такое, я бы попытался перевести близко к оригиналу, сохраняя рифмы, хотя бы из-за моего отношения к языку, который был для Набокова, опять же, одним из. При ближайшем рассмотрении у меня довольно сентиментальное отношение к английскому языку. Вот в чем вся разница.

— *Следующий вопрос: сколько бывает разновидностей изгнания?*

— На самом деле я не знаю... Физическое, например, ментальное... Так или иначе, ты всегда чувствуешь себя как будто за бортом. Я помню это ощущение очень отчетливо: однажды в Ленинграде, задолго до того, как я уехал, я написал стихотворение и вышел прогуляться на улицу. И вот мне подумалось: «Что общего у меня с ними?» То есть с этими людьми и т.д. Иногда ты ощущаешь себя чужаком в своей собственной стае куда острее, чем когда ты просто вдалеке. Поэтому быть среди чужаков как-то даже здоровее, чем среди своих соплеменников. Не знаю, наверное, я не понял вопрос...

— *О'кей. Как часто изгнание было следствием внешних причин, а как часто — следствием причин внутренних, то есть ваших личных?*

— Думаю, что все это было внутренним следствием, внешние силы просто оперировали с телом, которое казалось им инородным. Как в знаменитой архимедовой ванне. Это такая игра, если учесть, что жизнь строится на клише всегда, а искусство — никогда. Когда делаешь то, другое, то становишься в конечном итоге продуктом собственных слов, которые никак не связаны с окружающим миром. Поэтому окружающий мир постепенно начинает вытеснять тебя. Если брать крупный масштаб, то ты оказываешься вне масштаба вообще. Если брать мелкий, то просто кончается тот или иной романтический период.

— *Исторжение инородного тела...*

— Да, так, пожалуй, будет верно, ты просто становишься посторонним. Звучит мелодраматично, но это правда.

— *Вернемся к Цветаевой. Что вас интересует в ней — мифологизация пола или репрезентация?*

— Лингвистическая часть. Мне неинтересно, какой персоной она была или какой хотела казаться, потому что в конечном итоге она была лингвистической персоной. И это превосходило все, что проявлялось в ней со стороны пола. И потом надо помнить, что собственная мифология поэта... Поэты чаще всего ошибаются, когда говорят: «Я такой-то или тот-то, я Гамлет, Одиссей» — и так далее. В конечном итоге они все — Геркулесы. Их ценят за двенадцать подвигов, двенадцать или больше. Они становятся героями только благодаря тому, как и что пишут, а не как и с кем живут. Несмотря на все аллюзии, которыми Цветаева себя окружала, мне она кажется таким библейским Иовом в юбке. Такой она и была, ее фальцет и так далее. Библейский фальцет в русской традиции кажется мне очень любопытным явлением, в социальной и культурной традиции. Помните переписку Ивана Грозного с Курбским? Так вот, Иван куда интереснее Курбского, со своей апологией деспотии, особенно когда он говорит «Россия есмь Израиль». Любопытное заявление, особенно в контексте истории антисемитизма в России. Не правда ли? Иван ассоциирует себя с библейским евреем — или тот, кто писал все это, кто приносил ему письма на подпись.

— *Теперь совсем коротко. Иосиф, у меня с собой список поэтов, я хочу, чтобы вы назвали несколько их произведений, первые, что приходят в голову. Итак, Баратынский.*

— Весь, весь Баратынский, от начала до конца, ранний и поздний, поздний особенно... Ну, если хотите, «Бокал», «Смерть», «На посев леса», «Дядьке-итальянцу». Этого достаточно.

— *Державин?*

— Не могу выделить что-то определенное. «На смерть князя Мещерского», наверно. Конечно, оды. Поехали дальше.

— *Пушкин?*

— Почти вся лирика, «Медный всадник», «Домик в Коломне», «Евгений Онегин» конечно же. Мои пристрастия банальны... Нравится все...

— *Ходасевич?*

— «Путем зерна» — это главная книжка для меня, вторая часть «Европейской ночи». Помню, как я читал его. Эссе тоже очень любопытны, но я не слишком... Я читал «Некрополь», конечно, но... Я не читал его статей о Пушкине. Больше всего я люблю его стихотворения «Дарье» и — как оно называлось? — «Англичанка».

— *«Встреча».*

— «Встреча». Эти два хорошо сочетаются вместе.

— *Мандельштам?*

— Весь.

— *И все-таки — поздний или ранний?*

— Поздний, но и ранний тоже.

— *Что-то вроде «Щегол мой, я голову закину»?*

— И это, конечно, хотя выделить что-то невозможно. Я бы сказал... Сейчас мне жутко нравятся вот эти два, «Сегодня можно снять декалькомани» и «Еще далеко мне до патриарха».

— *Ахматова? Вы как-то говорили, что как личность она больше своих стихов.*

— Да, но «Северные элегии»...

— *Пастернак? «Сестра моя — жизнь»?*

— Нет, нет, нет. «Спекторский» («Волны»), первая часть «1905», стихи из «Доктора Живаго», «Поверх барьеров».

— *Вы это серьезно?*

— Да. А потом уже «Сестра моя — жизнь».

— *Кушнер?*

— Не много. Помню... Нет, не вспомню... Я помню одно... Нет, два его стихотворения: «Когда я очень затоскую» и «Воздухоплавательный парк». По большому счету это все. Мне нравится его книга «Дворец».

— *Рейн?*

— Отрывки и фрагменты оттуда, отсюда... Я люблю то, что он писал в 1961-м. «Рембо», «Японское море». Мне нравятся его стихи шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых. Трудно выделить что-то одно.

— *Чеслав Милош?*

— «Поэтический трактат» (если брать целиком), «Элегия для Н.Н.», она переведена, и много других стихотворений. Он жутко интересный поэт.

— *Збигнев Херберт?*

— Аналогично... Ладно, «Элегия для Фортинбраса», «Аполлон и Марсий», «Исследование предмета».

— *Там любопытные рассуждения о стуле... У вас есть что-то похожее — о предметности, о стульях, столах и...*

— Это замечательное стихотворение. Хотя мне и не нравится «Мистер Cogito». Думаю, оно было написано... Мне нравится в основном то, что вошло в его «Избранное» на английском, от начала до конца: «Дождь», «Две капли» и так далее до бесконечности.

— *Йейтс? Когда вы читаете студентам о Йейтсе, что цитируете?*

— «Утешение Кухулина», «Ляпис-лазурь», «Леда и Лебедь», «Среди школьников», «Пасха 1916»...

— *Элиот?*

— «Суини среди соловьев», «Пепельная среда», «Драй Сэлвейджез», «Марина»... Мне нравится «Пруфрок». Гораздо меньше — его «Квартеты». Люблю его пьесы. «Коктейль» — замечательное произведение. Хотя мне не очень нравится трагедия «Убийство в храме».

— *Оден? «1 сентября 1939», наверное?*

— Нет, нет, нет. То есть оно мне конечно же очень нравится, но больше всего я люблю вот это: «Алонсо — Фердинанду», «Хвала известняку», «Щит Ахилла». Оден вообще нравится мне весь, целиком. Не знаю почему, но мне иногда кажется, что Уистан... что я иногда — это он.

— *Фрост?*

— «К северу от Бостона», «Между горами» — это его сборники. Его поздние сочинения мне не слишком по душе, хотя я и люблю некоторые его длинные повествовательные поэмы. Но в основном конечно же ранние стихотворения: особенно «Семейное кладбище», «Страх», «Гора», «С ночью я знаком» и т.д.

— *Томас Харди?*

— Стихотворения 1912—1913 годов, «Послесловие», «В тени», первые главы «Наследников» — если называть первое, что приходит в голову.

— *Роберт Лоуэлл?*

— «Квакерское кладбище в Нантакете», «Павшим за союз», существенная часть «Истории». Ну и хватит.

— *Филип Ларкин?*

— «Захаживая в церковь», «Высокие окна»... Почти весь Ларкин, мне он очень нравится, особенно первый сборник — «Корабль уходит на север».

— *Шеймас Хини?*

— С Хини сложнее... Больше всего я люблю «Полевые работы», заглавное стихотворение. Ну и достаточно.

— *Уолкотт?*

— «Памяти Джейн Рейс», «Море как история», пьесы «О, Вавилон», сборники стихотворений «Середина лета» и «Залив».

— *Уоллес Стивенс?*

— «Воскресное утро», «Клавир», «Идея порядка на Кей-Вест» — прекрасные названия, их легко запомнить. «Монокль моего дяди», «Открытка с вулкана». Ну и хватит.

— *Кого мы забыли?*

— Эдвард Томас, Дилан Томас, не буду называть стихотворения, просто не вспомню сейчас... У Дилана Томаса «И смерть над ними навеки утратила власть», «Зимняя сказка» — это величайшие стихи. Уэлдон Кейес — потрясающий поэт. Помню, мы как-то с Лоуэллом перебрали всех американских поэтов и он вдруг обронил: «Уэлдон Кейес». Много других. Просто невозможно всех... Много русских поэтов... Вяземский, например, — великий поэт, я не шучу, а о нем еще ничего не написано.

— *Последний вопрос: кто, по-вашему, является первым англоязычным поэтом на сегодняшний день? Уолкотт?*

— Уолкотт, Лес Мюррей — из Австралии. Думаю, они — лучшие.

— *Ну что ж, Иосиф, мне кажется, я узнал все, что хотел.*

Перевод с английского Глеба Шульпякова

ПЕРЕДАЧА «РАДИО СВОБОДА» 15 ОКТЯБРЯ 1991 ГОДА

Петр Вайль

С сокращениями, печатается впервые

Мы стояли у высокого окна с давним другом Бродского, писателем Юзом Алешковским, и его женой Ириной, когда к нам подошел новоиспеченный кавалер ордена Почетного легиона, по-французски шевалье Жозэф Бродски, и, ткнув пальцем в лацкан пиджака, сказал: «Конечно, не Герой Советского Союза, но все же». Бывалый Алешковский внимательно изучил французскую награду и заявил, что золото в ней хорошей пробы. Мне орден показался очень красивым: мальтийский крест, венок из дубовых листьев. Белая и зеленая эмаль в сочетании с золотом, уж не знаю, какой пробы, выглядела элегантно. Цветовую гамму нарушала только ярко-красная ленточка. И я подумал, что, может быть, в консульстве учли происхождение орденоносца.

Приемом во Французском консульстве в Нью-Йорке вечер, понятное дело, не закончился. Просто произошел естественный отбор. Российская и причастная к ней (то есть американские слависты) публика переместилась в ресторан «Русский самовар», где полуофициальная церемония перешла в совершенно уже неофициальную — настоящее российское застолье с питьем «Особой кориандровой», политическими разговорами, сомнительными анекдотами, в общем, это была давно привычная империя без ампира.

Хозяева ресторана, на стенах которого вперемежку развешаны предметы старого русского быта, картины современных художников и фотографии звезд или их автографов, сняли с гвоздя расписную прялку и преподнесли ее шевалье Бродски. Уже когда мы после полуночи уходили из «Самовара», я еще раз обратил внимание на эту эклектику: поэт стоял с французским орденом на лацкане, с русской прялкой в

руках на фоне нью-йоркских небоскребов. Надо сказать, вполне современная картинка. Понятно, что в ресторане обстановка была не для мало-мальски серьезных разговоров, так что мы договорились с Иосифом Бродским, что я позвоню ему на следующий день.

— *Иосиф, вы в последние годы стали лауреатом самых разных премий, там масса всяких почестей, но ордена у вас, кажется, не было?*

— Ордена не было, да.

— *И как вы относитесь к тому, что стали орденоносцем?*

— Вы знаете, это еще, как бы сказать, не дошло до моего сознания.

— *На американский вкус, это, может быть, несколько старомодно, а на взгляд бывшего советского человека, может быть, чересчур современно?*

— Я не знаю, у меня до сих пор никаких соображений по этому поводу нет.

— *А вот что касается того, что вам эту награду вручала как бы третья сторона — Франция. Принято считать, что для вас особое значение имела, помимо русской, англоязычная поэзия — британская, американская. А какую роль в вашей жизни играла французская литература?*

— Огромную, я полагаю. Мы более или менее все воспитаны, начиная с конца, на Прусте, на Золя, на Бальзаке, на Стендале. Для меня, скорее всего, все-таки Стендаль главный человек.

— *А почему Стендаль?*

— А он, знаете, весьма и весьма не французский человек до известной степени. Он, знаете, как бы такой француз, который прожил большую часть жизни своей в Италии. Кроме того, он не французский писатель в том отношении (конечно же он французский писатель), что он как бы англичанин до известной степени в своей французской стилистике. Это человек, который писал чрезвычайно ясным, внятным образом; это человек не расплывчатый, да? Я его обожаю, я не знаю почему, то есть мне довольно трудно с ходу определить его, как говорится, специфику, но это писатель, который мне чрезвычайно дорог. Он мне наиболее дорог из всего девятнадцатого французского века.

— *А что вы скажете о таких расхожих параллелях: Стендаль — Толстой?*

— Нет, ну конечно же нет. Это совершенно другой человек. Это человек прежде всего с совершенно замечательным чувством юмора; это человек, который, грубо говоря, из Франции бежал, ушел в Италию, то есть перешел Альпы, чтобы вернуться в цивилизацию.

— *А что такое для вас Пруст?*

— Это самое крупное явление в литературе двадцатого века. Самое главное в Прусте — его отношение к времени. На самом деле это не столько «В поисках утраченного времени», сколько в поисках времени. Пользуясь известной формулой, это нечто вроде — остановленное мгновение, да?

— *Пруст сложнее, нежели Джойс?*

— Вы знаете, гораздо, то есть несомненно. Вообще, в какой-то степени, иерархия литературы двадцатого века... Сейчас девяносто первый год, да? Это конец столетия. И вполне можно себе позволить окинуть то, что произошло в литературе, таким как бы взглядом и позволить себе такое преждевременное ревю, преждевременную рецензию на двадцатый век, в смысле литературы. Для меня, разумеется, крупнейшее явление — это Пруст, второе — это наш соотечественник Андрей Платонов, третье — Роберт Музиль. Джойс оказался бы, я думаю, на четвертом и даже на пятом: у меня возникает между третьим и четвертым, грубо говоря, довольно большой интервал. Джойс — это замечательный писатель, несомненно, но как художник он представляется мне куда менее значительной величиной или фигурой, чем он представлялся мне, скажем, четверть века тому назад. В конце века Джойс даже для английского, англоязычного читателя, а не только для меня, — это явление, любой второкурсник может написать вполне толковую работу о Джойсе, да? Это ужасно интересно, но в общем это атоматизированное [автоматизированное? атомизированное?] сознание, которое нашло выражение в творчестве Джойса... Я чувствую, что я говорю уже на каком-то диковинном, псевдолитературоведческом языке. Это на сегодняшний день в литературе более или менее общее место. Это в общем скорее фотография человека, нежели мира, в котором он существует, да?

— *Насколько я понимаю, вы очень цените английскую литературу, американскую...*

— Весьма.

— *...за точность еще, а Джойс — это как бы сплошная интерпретация?*

— Джойс — это сплошная интерпретация. Вы знаете, я бы пошел даже дальше... Что касается меня, поскольку вы спрашиваете меня, более крупной величиной в англоязычной литературе, в прозе по крайней мере, является Фолкнер, куда более крупной, чем Джойс. И надо сказать, что каким-то образом в моем так называемом сознании Пруст и Фолкнер оказываются если не конгениальными, то каким-то образом совпадают.

— *Мы таким образом вернулись в Америку, и я хочу вас спросить: вы уже вступили в должность поэта-лауреата? И как проходят ваши первые дни, какие обязанности вам уже приходилось выполнять?*

— Главным образом мне приходится читать довольно много всякой всячины, которая присылается. Стихи, как правило. Впрочем, и всякой иной корреспонденции, которая присылается в этот офис поэта-лауреата, да? Кроме того, я подготавливаю выступления двух или трех поэтов в библиотеке Конгресса, то есть ты как бы представляешь нацию, да? Поскольку это все происходит в Вашингтоне.

— *То, что вам приходится делить время между Нью-Йорком и Вашингтоном, это обременительно?*

— Это весьма обременительно, да. Куда более обременительно, чем я предполагал. Хотя эта должность на два года, но, я думаю, на второй год я в этом классе не останусь.

РОЖДЕСТВО: ТОЧКА ОТСЧЕТА

Петр Вайль

«Независимая газета», 21 декабря 1991 года

— Иосиф, библейские сюжеты и персонажи встречаются в ваших стихах постоянно и часто (впрочем, реже, чем образы античности). Однако лишь две, кажется, вещи посвящены этой теме полностью: ветхозаветный «Исаак и Авраам» и новозаветное «Сретенье». Но с Рождеством у вас связано десятка два стихотворений. А может, и больше?

— Наверное, их немножко больше, но это не важно.

— Я ведь могу судить только по опубликованному или от вас же услышанному. Так или иначе, пропорция впечатляющая. Чем объяснить такое пристальное внимание к этому сюжету?

— Прежде всего это праздник хронологический, связанный с определенной реальностью, с движением времени. В конце концов, что есть Рождество? День рождения Богочеловека. И человеку не менее естественно его справлять, чем свой собственный.

— Первое из вошедших в ваши сборники рождественских стихотворений датируется шестьдесят вторым годом — «Рождественский романс», с посвящением Рейну.

— Постольку поскольку мне это удавалось по времени, с тех пор как я принялся писать стихи всерьез — более или менее всерьез, — я к каждому Рождеству пытался написать стихотворение — как поздравление с днем рождения. Несколько раз я эту возможность пропустил — упустил: то или иное вставало поперек дороги.

— О личных мотивах посторонние имеют право лишь догадываться, но о мироощущении поэта читатель судить вправе. Из двух категорий бытия вы явно больше интересуетесь временем, чем пространством. Христианство же, в

отличие, например, от восточных религий, структурирует время. И в первую очередь именно утверждением факта Рождества как универсальной точки отсчета, очень определенной и историчной.

— Любой религиозной доктрине присуща такая, как бы сказать, историческая наглость. Вот существует категория — «до нашей эры», то есть «до Рождества Христова». Что включается в это «до»? Не только, скажем, цезарь Август или его предшественники, но обнимается как бы все время, что включает в себя геологические периоды и уходит тем концом практически в астрономию. Меня это всегда несколько ошеломляло. Чем замечательно Рождество? Тем, что здесь мы имеем дело с исчислением жизни — или, по крайней мере, существования — в сознании — индивидуума, одного определенного индивидуума.

— *Иосиф, ваши рождественские стихи — восемьдесят восьмого — девяносто первого годов — написаны одним размером. Если раньше встречались и ямбы, и анапест, и разноударный дольник, то в этих четырех — классический четырехстопный амфибрахий (которым, кстати, написана «Рождественская звезда» Пастернака). Случайно это или знак известной стабильности, закрепления традиции?*

— Скорее знак определенной тональности. Чем этот самый амфибрахий меня привлекает? Тем, что в нем присутствует монотонность. Он снимает акценты. Снимает пататетику. Это абсолютно нейтральный размер.

— *Сказовый.*

— Повествовательный. И повествует он не то чтобы с ленью, но с каким-то неудовольствием по отношению к процессу. В этом размере — интонация, присущая, как мне представляется, времени как таковому.

Разумеется, того же эффекта можно добиться и в ямбе, и в гекзаметре, и в других размерах, если исхитриться. Но тут монотонность естественная. К тому же эти стихи написаны двустишиями, как бы куплетами. Такая нормальная форма народного стиха. Грубо говоря, имитация фольклора.

— *С формой, как положено, связано и содержание. В шестидесятые и семидесятые годы у вас скорее фантазии на тему Рождества. В некоторых вещах, например в «Речи о пролитом молоке», сюжет сильно уходит в сторону от первой строки: «Я пришел к Рождеству с пустым карманом».*

Несколько упрощая, можно сказать, что раньше вы писали стихи по поводу Рождества, а в последние годы — о Рождестве. Соответственно, и форма стала, как вы говорите, нейтральной. Сюжет таков, что не надо изысков?

— Ага, выпендриваться не нужно. Во всяком случае, у читателя — я уж не знаю, кто он, этот читатель, — но, по крайней мере, у него особенных трудностей с этим текстом возникнуть не должно.

— Я однажды был свидетелем такой сцены у вас в доме. Один художник принес вам в подарок графическую серию на тему Страстей Христовых — гротеск, действие происходит в сегодняшнем Иерусалиме, в декорациях и костюмах нашего времени. При этом все профессионально, добротно и не без блеска. Но вы, как я помню, не скрыли раздражения.

— Самое неприятное во всем этом, когда человек пытается библейскому, в частности евангельскому, сюжету навязать свою собственную драму. То есть нечто нарциссическое, эгоистическое в данном случае имеет место, да? Когда современный художник начинает выкручиваться, демонстрируя свою замечательную технику за счет этого сюжета, мне всегда неприятно. Тут вы сталкиваетесь с фактом, когда меньшее интерпретирует большее.

— Драма просто человека — скажем, Овидия или, пойдем дальше, персонажа — допустим, Гамлета: это тоже великие коллизии. По такой логике и к ним нельзя приплетать свою драму.

— Можно. Более того, можно приплетать свое и к евангельским сюжетам, рассматривая их как некие архетипические ситуации. Но тут всегда есть колоссальный элемент дурновкусия. Ну это я просто так воспитан или скорее так себя воспитал.

Когда сталкиваешься с драмой и ее героем, всегда надо попытаться понять, как это было для него, а не как это для тебя. Часто поэт пишет стихи на смерть такого-то и обычно излагает свой собственный вельтшмерц, ему жалко себя. Он очень быстро теряет из виду человека, которого не стало, и если проливает слезы, то зачастую это слезы по поводу собственной обреченности на ту же самую судьбу.

Это все чрезвычайное дурновкусие, даже не дурновкусие, а свинство в таком, что ли...

— *...метафизическом смысле.*

— Ну да.

— *Если свинство, то именно и только метафизическое, потому что житейски, по-человечески, это очень понятно.*

— По-человечески это естественно, но даже по-человечески выясняется, что любишь не его, а самого себя; что жалко не его, а себя. По-моему, всегда жальче кого-то другого. Так мне кажется, хотя, может быть, это дело темперамента, да? Я, например, за себя заступаться никогда не стал бы, но за кого-нибудь — всегда заступаешься. Я совершенно мог бы оправдать Советскую власть постольку, поскольку она давала по морде мне — то есть мне наплевать, я-то считаю, что я вообще все это заслужил. Но когда дают по морде кому-то другому в моем присутствии, вот это уже принять невозможно. Я не говорю даже о христианстве, это такие вообще-то дохристианские вещи. Я еще тот христианин.

— *Во всяком случае, не православный. У вас ведь Рождество двадцать пятого декабря, а не седьмого января.*

— Ответ на это очень простой. Традиция празднования Рождества куда более разветвленная и разработанная в Римской Церкви, нежели в православной. Так что для меня нет вопроса — «их» это или «не их». Там, где все началось, с того все и начинается.

— *То есть ваше отношение к этому, если можно так сказать, общехристианское.*

— Можно и так сказать. Я вам расскажу, как все началось. Первые рождественские стихи я написал, по-моему, в Комарове. Я жил на даче, не помню на чьей, кажется, академика Берга. И там из польского журнальчика — по-моему, «Пшекруя» — вырезал себе картинку. Это было «Поклонение волхвов», не помню автора. Я приклеил ее над печкой и смотрел довольно часто по вечерам. Сгорела, между прочим, потом картинка эта, и печка сгорела, и сама дача. Но тогда я смотрел-смотрел и решил написать стихотворение с этим самым сюжетом.

То есть началось все даже не с религиозных чувств, не с Пастернака или Элиота, а именно с картинки.

— *А какая картинка, какой визуальный образ связан у вас сейчас с Рождеством? Природа, городской пейзаж?*

— Природа, конечно. По целому ряду причин, прежде всего потому, что речь идет о явлении органичном, имен-

но природном. Кроме того, поскольку для меня все это связано с живописью, в рождественском сюжете город вообще редок. Когда задник — природа, само явление становится более, что ли, вечным. Во всяком случае, вневременным.

— Я спросил о городе, вспомнив ваши слова о том, что вы любите встречать этот день в Венеции.

— Там главное вода — связь не напрямую с Рождеством, а с Хроносом, со временем.

— Напоминает о той самой точке отсчета?

— И о той, и о самой: как сказано, «Дух Божий носился над водою». И отразился до известной степени в ней — все эти морщинки и так далее. Так что в Рождество приятно смотреть на воду, и нигде это так не приятно, как в Венеции.

— Где вода повсюду — и важнее тверди. Поначалу вам вся эта ситуация, видимо, казалась достаточно экзотичной — я сужу по венецианскому стихотворению семьдесят третьего года: «Рождество без снега, шаров и ели у моря, стесненного картой в теле». Значит, нашлось нечто существеннее шаров. Их, кстати, как и ели, да и снега, не было и быть не могло и в изначальном событии, и в той картинке над печкой в Комарове. И все же — что именно вас так привлекло в ней?

— Знаете, в психиатрии есть такое понятие — «комплекс капюшона». Когда человек пытается оградиться от мира, накрывает голову капюшоном и садится, ссутулившись. В той картинке и других таких есть этот элемент — прежде всего за счет самой пещеры, да? Так мне казалось.

В общем, все началось, как я вам говорил, по соображениям не религиозного порядка, а эстетическим. Или психологическим. Просто мне нравился этот капюшон, нравилась вот эта концентрация всего в одном — чем и является сцена в пещере.

В связи с этим — разумеется, бессмысленно вступать в полемику — у меня даже есть некоторые возражения по поводу того, как Пастернак обращался с этим сюжетом, в частности с рождественской звездой.

— У нас сегодня имя Пастернака в третий, кажется, раз всплывает в разговоре, что естественно — в русской поэзии двадцатого века никто не уделял столько места евангельской теме. Вы, я думаю, помните об этом лучше всех: не совпадение же, что у вас есть стихотворение восемьдесят седь-

мого года,названное,как и у Пастернака,— «Рождественская звезда».

— Кстати, написал я его сразу по возвращении из Стокгольма.

— *Тем более, значит, сопоставление подкрепляется и Нобелевской премией. В чем же ваши возражения Пастернаку?*

— У него там центробежная сила действует. Радиус все время расширяется — от центральной фигуры, от Младенца. В то время как, по существу, все наоборот.

— *У вас движение — центростремительное. В стихе восемьдесят девятого года это выражено недвусмысленно, хоть и парадоксально: «трех лучей приближенье к звезде», а не движение лучей от звезды.*

— Совершенно верно. То есть я не хочу сказать, что я прав. Но так мне кажется, да?

— *Ваш подход к евангельским темам, вы говорите, общехристианский, но сосредоточенность на Рождестве — уже некий выбор. Ведь в западном христианстве именно это — главный и любимейший праздник, а в восточном — Пасха.*

— В этом-то вся разница между Востоком и Западом. Между нами и ними. У нас — пафос слезы. В Пасхе главная идея — слеза.

— *Мне представляется, что главное различие — в западном рационализме и восточной мистичности. Одно дело — родиться, это каждому дано, другое дело — воскреснуть: тут чудо.*

— Да, да, это тоже. Но в основе всего — чистая радость Рождества и...

— *...и радость через страдание.*

— И радость через страдание. Поэтому у Пастернака куда более сногсшибательные стихотворения — стихи о Распятии, про Магдалину. Это замечательные стихи, совершенно фантастический там конец.

Тут мне есть что сказать. У Пастернака, этого поэта микрокосма, как ни странно, в рождественском стихотворении и в двух про Магдалину все движение — противоположное его натуре, тому, с чем мы всегда сталкиваемся у него. В евангельских его стихах движение, я уже говорил, центробежное. Настолько, что он выходит за пределы доктрины. Например, когда он говорит: «Слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам креста».

— *Тут, конечно, слово «слишком» — как бы слишком.*

— Это, если угодно, ересь. Но здесь сказывается центробежная сила стихотворения. Чем замечательна изящная словесность — что при использовании религиозного материала метафизический аппетит поэта или самого стихотворения перерастает метафизический аппетит доктрины как таковой.

Вот в «Магдалине» что происходит? Согласно доктрине, Он воскресает. Но стихотворение само диктует, строфы накапливаются и обретают массу, которая требует следующего движения, расширения.

— *Доктрина по определению сужает, ограничивает.*

— В ее пределы стихотворение не укладывается. То же самое происходит, скажем, с «Божественной комедией» — это мир куда более огромный, чем задан темой.

— *Но в «Рождественской звезде» у Пастернака такого еретического выхода за пределы нет.*

— Там другое расширение. Я думаю, что источник этого стихотворения тот же, что и мой, а именно — итальянская живопись. По своей эстетике стихотворение мне напоминает Мантенью или Беллини, там все время такие круги идут, эллипсоиды, арки: «Ограды, надгробья, оглобля в сугробе / и небо над кладбищем, полное звезд» — вы слышите их во всех этих «о», «а», «об». Если сопрягать с отечественной эстетикой, то это, конечно, икона. Все время нимбы строятся — расширяющиеся.

В рождественском стихотворении у Пастернака вообще много всего — и итальянская живопись, и Брейгель, какие-то собаки бегут и так далее и так далее. Там уже и замоскворецкий пейзаж. Саврасов проглядывает.

— *Грачи, во всяком случае, есть: «Гнезда грачей и деревьев верхи».*

— Источником этого цикла у него и источником, до известной степени, его обращения, — хотя я позволяю себе уже совершенно непозволительные вещи — гадать по поводу его религиозных ощущений, — я думаю, источником была прежде всего итальянская живопись. Вполне возможно, книжка с иллюстрациями.

— *Вроде той, на которую смотрели вы?*

— Ага, ага. Но вполне возможно, что я и заблуждаюсь.

— *В двадцатом веке был еще русский писатель, вплотную занимавшийся евангельским сюжетом,— Булгаков.*

— Этот господин производит на меня куда меньшее впечатление, чем кто-либо.

— *Чем кто-либо из трактующих эту тему?*

— Чем кто-либо из известных русских прозаиков.

Это относится ко всему, за исключением «Театрального романа». Что касается евангельских дел, то это у него в сильной степени парафраз Мережковского и вообще литературы того времени. Лучшее, что я могу сказать, — хороший коллаж. И потом, в этих делах Булгаков чрезвычайно себя скомпрометировал своими развлечениями с чертом.

— *А кому, по-вашему, в русской литературе удавалась евангельская, библейская тема?*

— Сологубу, может быть. Замечательные переложения у Ломоносова, Тредиаковского. Но вообще так сразу я не упомню. Вот Пастернак, конечно. Но в целом прикладной, так сказать, традиции в нашей изящной словесности вроде нет. Религиозные дела были опосредованы самой жизнью, составляли часть жизни, и, возможно, не приходило в голову садиться и писать стихи на конкретный праздник. С пасхальными стихами у нас, правда, получше.

— *Иосиф, в своем эссе «Путешествие в Стамбул» вы высказались довольно определенно в похвалу многобожию по сравнению с монотеизмом, выводя из этих категорий соответственно демократическое и авторитарное мировоззрение и общественное устройство. Напомню ваши слова: «В сфере жизни сугубо политической политеизм синонимичен демократии. Абсолютная власть, автократия синонимична, увы, единобожию».*

— Я и сейчас придерживаюсь тех же взглядов. Я вообще считаю, что конфликт между политеизмом и монотеизмом, — может быть, одно из самых трагических обстоятельств в истории культуры. Я думаю, такого конфликта — особенно если учесть форму, которую он принял, — по существу, нет. Было два или три человека в мировой истории, которые старались с этим каким-то образом совладать. Был Юлиан Отступник, а в стихах нечто подобное пытался осуществить Константин Кавафис. У него шесть или семь стихотворений про Юлиана Отступника. Для греков идея Троицы была как бы досадным сужением всей амплитуды.

— *Поредевший Олимп?*

— Что-то вроде. Упрощенная метафизика.

— *Простите за интимный вопрос: вы человек религиозный, верующий?*

— Я не знаю. Иногда да, иногда нет.

— *Не церковный, это точно.*

— Это уж точно.

— *Не православный и ведь не католик. Может быть, какой-то вариант протестантства?*

— Кальвинизм. Но вообще о таких вещах может говорить только человек, в чем-то сильно убежденный. Я ни в чем сильно не убежден.

— *Или сильно убежденный, или совсем беспардонный.*

— Скорее я себя зачислю в эту последнюю категорию, нежели в какую бы то ни было из предыдущих.

В протестантстве тоже много такого, что мне в сильной степени не нравится. Почему я говорю о кальвинизме — не особо даже и всерьез, — потому что согласно кальвинистской доктрине человек отвечает сам перед собой за все. То есть он сам до известной степени свой Страшный Суд. У меня нет сил простить самого себя. И с другой стороны, тот, кто мог бы меня простить, не вызывает во мне особенной приязни или уважения.

Когда я был моложе, то пытался со всем этим в себе разобраться. Но на каком-то этапе понял, что я сумма своих действий, поступков, а не сумма своих намерений.

У МЕНЯ НЕТ ПРИНЦИПОВ, ЕСТЬ ТОЛЬКО НЕРВЫ...

Биргит Файт

Первая полная публикация

— Я хотела бы для начала поговорить о Марксе и о Фрейде. У вас же есть какие-то взгляды на их счет...

— Нет никаких! Поймите простую вещь — и это самое серьезное, что я могу сказать по этому поводу, — у меня нет ни философии, ни принципов, ни убеждений. У меня есть только нервы. Вот и все. И... вот и все. Я просто не в состоянии подробно излагать свои соображения и т.д. — я способен только реагировать. Я в некотором роде как собака или лучше: как кот. Когда мне что-то нравится, я к этому принюхиваюсь и облизываюсь. Когда нет — то я немедленно... это самое... Главный орган чувств, которым я руководствуюсь, — обоняние.

— Но, видимо, они [Фрейд и Маркс] достаточно сильно действуют вам на нервы?

— Ну, это просто аллергия. У всякого человека моего возраста, да еще выросшего там, где я вырос, есть аллергия по отношению к этим двум господам. Вот и все.

— Но Фрейд-то в принципе для Союза не играл особой роли.

— Я не знаю, может, он для Союза и не играл, а для меня в общем более или менее играл. То есть это мне не очень интересно, потому что есть разные способы... Сейчас я займусь кофе, а потом буду отвечать... [*занимается кофе*] как угодно — конкретно, абстрактно...

— Но вы же [в текстах и в разговоре] все время переворачиваете, например, вот это: «Бытие определяет сознание».

— Ну не все время, но... бывает. Это мне пришло в голову, когда мне было двенадцать лет. Это было, я думаю, последний раз, когда я всерьез думал о Марксе. Я несколько преувеличиваю, но... Господи, это настолько от меня

далеко, этот господин настолько вне моего сознания! А в равной мере и Фрейд. Существуют разные способы попытаться объяснить природу существования, но этот — не самый интересный. Не производит на меня никакого впечатления. Все это не очень убедительно. То есть интересно, если этим заниматься, но просто я уже в другом возрасте. Когда я был мальчишкой, все это было мне довольно занятно и забавно, и... и отвратительно. Сейчас у меня к этому просто нет никакого отношения.

— *Ни к тому, ни к другому?*

— Ни к тому, ни к другому. Ну попробуйте задать какие-нибудь более... Ну давайте, задавайте свои вопросы... [*Хмыкает.*]

— *У меня есть вопрос...*

— ...Фрейд в своем роде замечательный господин, он расширил наши представления о самих себе. Но в общем на меня это все не произвело особенного впечатления. Вот вы говорите с человеком, который отвечает на ваши вопросы, но если бы Фрейда не было, то он был бы тем же самым человеком. То есть мое сознание функционировало бы точно таким же образом, впрочем, как если бы не было и Маркса. В моем деле эти люди бесполезны.

— *Да, но вы же с ними все-таки спорите, возражаете им.*

— Я с ними не столько спорю, сколько отталкиваюсь, и посмеиваюсь, и стараюсь их скомпрометировать в сознании моих читателей, потому что в современном сознании они занимают слишком большое место.

— *Хорошо, меня интересует...*

— Мы вернемся к этому, наверное, в той или иной форме...

— *...такой вопрос, который мне самой действительно неясен: соотношение у вас культуры и природы...*

— Ахматова говорила: «Фрейд — враг номер один».

— *Ахматова?*

— Да. И я с этим полностью согласен.

— *Когда она его вообще-то читала?.. В двадцатые годы?*

— Ну, видимо, читала — она знала, в чем дело. Простой пример глупости этого господина: его утверждения о природе творчества, что оно является сублимацией. Это полный бред, потому что и творческий процесс, и эротическая, как бы сказать, активность человека на самом деле

сами по себе — не одно является сублимацией другого, а оба они являются сублимацией творческого начала в человеке. Это чудовищно ложно, чудовищно глупо, чудовищно близоруко. [*Эту фразу Бродский произносит по-английски.*] Да, что он говорил, весьма близоруко!

— *Мне кажется, и насчет снов вы четко высказали свое мнение, что сон не обработка дневных переживаний, а некое видение или что-то в этом роде.*

— Ну что такое сны? Вы знаете, сны, как сказал один мой в некотором роде знакомый, — это в общем как... «облака, проплывающие в ночном окне», то есть единственная их привлекательность — это непоследовательность, и в этом смысле они — определенный жанр, да? [*Смешок.*] И в этом смысле — чрезвычайно интересный источник как жанровый материал, как метод связи. Или развязок. Просто композиционный пример в литературе. Это полезно.

— *Не как видение?*

— Нет, ни в коем случае. Я вообще не визионер.

— *Мне действительно неясен вопрос «природы — культуры». С одной стороны, естественность и наивность вас абсолютно не привлекают, не интересуют и даже настораживают...*

— Ага.

— *...с другой стороны, природа у вас вполне присутствует. Но, может быть, она у вас тоже «как бы архитектура»?*

— Ну да. Ну, это архитектура.

— *Может быть, это у вас просто одно и то же?*

— Вы знаете, я думаю, да! Но вообще, когда я слушаю эти разговоры об естественном и искусственном, о природе и культуре и обо всех остальных делах, у меня, знаете, такое ощущение, как у Геринга или у Ницше, когда они слышали слово «культура». Я просто уже не знаю, куда мне бежать, потому что все эти дела настолько расплывчаты. Собственно, у Мандельштама по этому поводу сказано примерно все: «Природа — тот же Рим / И отразилась в нем...» И существуют два отношения к природе: либо, как у Лоуренса, сбросить штаны и бежать голым, либо понятие естественности как созидания, то есть как композиции, — как у Мандельштама. И мне, естественно, второе куда ближе, чем первое.

— *В своих эссе вы в основном пишете о современной или о классической литературе, о лирике двадцатого века. В сти-*

хах вы намекаете на Пушкина, но про Пушкина я у вас нигде ничего не нашла.

— Господи, все пишут про Пушкина, что же я буду писать про Пушкина?! Бессмысленно писать про то, что всем более-менее известно. В конце концов, эссеистика, которой я занимаюсь, — это скорее популяризирование. Когда я пишу о русских авторах, о поэзии века, я занимаюсь этим главным образом по-английски для англоязычного читателя, который довольно мало знает о русской литературе. Это с одной стороны. С другой стороны, вообще все эти эссе пишутся по необходимости, и, будь моя воля, я бы этим никогда не занимался. Просто кто-то просит рецензию, предисловие и т.д., и таким образом это, как бы сказать, обретает существование.

— *Это касается и книги о Венеции и о Стамбуле?*

— В общем, да. Есть два или три эссе, которые я написал по внутреннему побуждению. Одно — это было «Less than One» — мне просто захотелось что-то написать по-английски. Второе — про Стамбул, это была действительно сильная внутренняя реакция. И третье — «Полторы комнаты». Все остальное в сильной степени написано по заказу, включая и «Венецию».

Возвращаюсь к Пушкину. Ну, Господи, что говорить о Пушкине? — конечно же я его обожаю. Но мне, надо сказать, дороги и другие поэты того же периода, той же плеяды. Чрезвычайно мне дорог, например, Баратынский, чрезвычайно дорог Вяземский, которого, по-моему, совсем уж никто не знает. Это поэт действительно чрезвычайно значительный, но так складывается в жизни общества, в культуре, что эпоха или столетие — в данном случае столетие — не может себе позволить больше, чем одного великого поэта. Объясняется это самыми разнообразными причинами, хотя бы уже тем, что великий поэт, вообще крупный поэт, накладывает значительные обязательства на читателя. Он как бы замещает роль святого, и за ним надо — как бы сказать? — следовать. И читатель не может себе позволить более чем одного поэта. Это глупо со стороны читателя, но тем не менее так обстоят дела.

— *А в двадцатом веке? Мандельштам, Цветаева, другие...*

— В двадцатом веке и народу стало побольше, и собственно грамотность увеличилась, так что, может быть, в

связи с этим у нас в этом веке четверо, или пятеро, или шестеро. В этом смысле в общем повезло. В принципе, они все — как бы один великий поэт. Но в двадцатом веке будет довольно сложно выяснить, кто эти «они». Я-то считаю, что самый крупный русский поэт двадцатого века все-таки Цветаева. Но тут я, естественно, сам с собой вступаю в конфликт.

— *А Державин вас не интересует?*

— Я его обожаю — я обожаю всех классицистов, я их преподавал довольно долго, но случая писать о них не представилось. Кантемир, Тредиаковский, Херасков, Сумароков... Это совершенно замечательные поэты. Кантемир и Державин чрезвычайно важные для меня господа, они на меня очень сильно повлияли — так мне кажется.

— *Кстати, насчет преподавания. Когда вы получили Нобелевскую премию, я подумала, что вы бросите преподавать.*

— Нет, а зачем? Да нет, это необходимо, по самым разным соображениям. Я вообще-то преподаю не столько русскую литературу, сколько английскую. Но я считаю, что преподавать необходимо. Если господа вроде меня появляются в классной комнате — это единственная в некотором роде форма страховки, которая существует у будущего. Я действительно так считаю. Это не переоценка самого себя, это просто взгляд на мир, который присущ людям моей профессии. И в общем это мой долг и даже моя гражданская обязанность, если угодно.

— *В Германии очень немного литературоведов, любящих литературу. Они занимаются этим как историки, занимаются документами. А в Америке с этим как?*

— В Соединенных Штатах существует и то, и другое, и третье, и пятое, и десятое. Но я в некотором роде не литературовед, я во всех отношениях, грубо говоря, аматер. То есть все это в сильной степени любительщина. Что-то я в некоторых областях знаю — я думаю, что в сфере изящной словесности мне, видимо, нечто более понятно, чем в других сферах литературы — чем в прозе, например, или в театре. И я думаю, что я вполне вправе объяснять молодым людям и девицам, что такое предмет, содержание и стратегия лирического стихотворения. Поэтому меня держат и за это мне платят. А когда говоришь об этом, в эти разговоры немедленно вовлекается черт знает что — сразу же все. Весь мир вовлекается.

— *Но кроме гражданского долга, все-таки вы получаете какое-то?..*

— Да, конечно, — удовольствие. Очень часто это единственная возможность поговорить о том, что тебя интересует. Вслух. Как правило, с коллегами, то есть с преподавателями в академической среде, об этом особенно не поговоришь. Там довольно мало людей, которые бы что-нибудь поняли, которым все это до известной степени интересно. И оказий для таких разговоров чрезвычайно мало, а это такая в известной степени даже терапия.

— *У меня был еще вопрос насчет Шекспира...*

— Так, это интересно, насчет Шекспира! Так давайте!

— *...он у вас появляется в цитатах. Но мне почему-то кажется, что вам он не должен нравиться.*

— Да нет, я его обожаю. Почему это он мне не нравится? Я его обожаю. Я его обожаю, но я его знаю хуже. Не знаю, как это случилось, но в общем поначалу я читал Шекспира исключительно по-русски, и потом, когда я стал его читать по-английски, возникло какое-то странное препятствие в процессе запоминания — я не запоминаю его строчки точно. И когда я их не помню, это меня раздражает. Я помню сцены, я помню обстоятельства, я помню то-се, пятое-десятое, и я — для нормального русского человека — довольно много знаю по-английски на память. Но я боюсь цитировать Шекспира, потому что боюсь совершить ошибку. Прежде всего потому боюсь, что это для меня как бы до известной степени святая святых.

— *Раз мы всех знаменитостей упомянули... Когда вы читали Беккета? В первый раз.*

— Мальчишкой. То есть не мальчишкой, но в возрасте лет так двадцати четырех—двадцати пяти я узнал о его существовании. Думаю, что впервые я прочел по-английски «Malone dies», когда мне было, я думаю, лет двадцать семь—двадцать восемь.

— *То есть еще в Союзе?*

— Да, конечно. То есть в шестьдесят седьмом—шестьдесят восьмом году.

— *И по-английски?*

— Да. И этот господин произвел на меня сильное впечатление. Теперь я уже вижу в нем дырочки. Слабости. Но это я теперь вижу, с колокольни пятидесяти лет.

— Это было до «Посвящается Ялте» и «Горбунова и Горчакова»?

— Я не помню, было ли это до «Посвящается Ялте». Нет, после. Но точно до «Горбунова и Горчакова». Безусловно. В «Горбунове и Горчакове», кстати, как раз до известной степени стояла такая задача — переабсурдить абсурд, что, я думаю, до известной степени мне и удалось.

— А «Мрамор»? «Мрамор» же в принципе к тому близок.

— Похоже на «Горбунова и Горчакова»? В известной степени — да. Но там стояли совершенно другие задачи — просто хотелось написать пьесу. Я вообще эту пьеску «Мрамор» начал сочинять довольно давно. Когда я еще был в России, я написал первый акт, одну или две сцены из первого акта, а потом совершенно забыл об этом. Много лет спустя я как-то летом был в Голландии, вернее, я был в Англии и ехал из Англии в Голландию. У меня образовалось полтора месяца, и я сочинял всякие статьи — и перестал, кончились все эти статьи. Да, я был в Англии и остановился у своих знакомых, вот как раз у этих самых знакомых [*имеется в виду, что у тех же знакомых, в чьей лондонской квартире происходит беседа*], и миссис Майерс рылась в каких-то своих бумажках и нашла кусочек. Оказалось, что, когда я это написал, я им это дал — и совершенно забыл. Я присмотрелся к бумажке, и... знаете, как это бывает, когда десять лет спустя, если не больше, смотришь на свои бумажки — становится стыдно... краснеешь. И тут я вдруг увидел две или три странички, и я прочел их, и мне не стало стыдно. Я подумал, что, может быть, эту пьеску как-нибудь попробовать закончить, и взял ее с собой в Голландию. Там я закончил свои статьи, и у меня образовалось полтора месяца или месяц. Хотелось в общем-то написать стишки, но со стишками знаете как — когда начинаешь их писать, начинается сильная нервотрепка: получается — не получается, в общем, все летит вверх тормашками, и в то лето мне уже просто не хотелось — слишком много накопилось психологического хаоса, мне не хотелось его снова себе создавать, я знал, что, когда пишешь прозу, особенно если пьесу, по крайней мере худобедно одну или две страницы в день напишешь, — так как-то спокойнее. Ну вот, я и сочинил эту пьеску...

— А с Беккетом вы познакомились?

— Нет-нет. Дважды или трижды была возможность, но я как-то от этого уклонялся, потому что мне было неловко: ну кто я, а кто Беккет, и все эти разговоры...

— *Я прочла книгу Полухиной [«Poet for Our Time», Cambrige University Press, 1989]* ...

— Я ее не читал, я посмотрел первые две страницы...<...>

— *Вам-то это вообще не нужно [читать книжки о себе самом]*...

— Да. Да.

— *...это понятно. А мне это надо как-то знать. Меня особенно смутило вот что: у вас в начале семидесятых были стихи, где вы ищете Бога, который...*

— Что и кого я там ищу, какого Бога?! Ну, это не важно.

— *А «Разговор с небожителем»?*

— «Разговор с небожителем» — это было давно. Но, по-моему, это не поиски Бога, нет. Там есть довольно замечательная — как мне тогда казалось — лингвистическая энергия. Вы знаете, не надо судить стихи по содержанию... Ну, я не знаю... Ну да, в общем там это, наверное, есть. В чем смысл жизни и т.д. и т.д. Во имя чего все это делать.

— *Нет, там этого нет. Там он [то есть Бог] не отвечает. Вы обращаетесь, он не отвечает.*

— Ну да, он не отвечает. Это разговор в одну сторону.

— *Это как раз то, что меня очень сильно смутило у Полухиной, потому что она все время говорит про какую-то веру*...

— Ну, видимо, ей так интереснее. Там есть замечательная строчка, по-моему:

Как жаль, что нету в христианстве Бога —
пускай божка —
воспоминаний...
Божка — бога воспоминаний, то есть
пускай божка —
воспоминаний, с пригоршней ключей
от старых комнат — идолища с ликом
тара-тара-ра-ра-ра ... слишком
глухих ночей...

Ну, в общем такие... Там содержатся некоторые упреки христианству. Которые можно было бы еще и приумножить. Но не важно, не в этом дело.

— Мне кажется, что после, в «Натюрморте», это есть, и это есть, по-моему, в восемьдесят седьмого года «Рождественском», которое кончается «и это был взгляд Отца». Очень мне нравится этот стих.

— Ага, ага. Мне тоже.

— И в «Натюрморте» это тоже есть. Там речь не идет о том, что есть Бог и он не отвечает, но важна, видимо, мать, а в «Рождественской звезде», что Бог опускается как-то, и главное...

— Это все очень просто, потому что вообще все это самое христианство, вся христианская система, по крайней мере, то, что касается самого Христа и того, что он превзошел, это совершенно замечательная парадигма, которой ты пользуешься в своем творчестве. Она вполне приложима к массе разнообразных ситуаций. Это, впрочем, точно так же относится и к Библии, то есть и к Ветхому Завету. Это такие архетипические ситуации, которые как бы расширяют понятия, да? [*Вздыхает.*]

— То есть вы не видите в этом какого-то развития, это просто разница в подходе?

— Ну, может быть, развитие здесь есть, но я совершенно не в состоянии судить о своем собственном развитии. Это как кошке ловить свой собственный хвост. Мое развитие... ха... Еще этого мне не хватало!

Развитие существует. В изящной словесности развитие происходит не в дидактическом ключе, а чисто в просодическом. Ты пользуешься менее точными размерами, то есть более точными размерами и менее точными размерами. Более размытым стихом или более сжатым стихом. Вы судите о поэте, а судить следует по его просодическим, а не по дидактическим изменениям. Что касается дидактики, то есть содержания, применительно к христианству, я думаю, что все, что я сочинял, сводится в той или иной степени к... В «Горбунове и Горчакове» есть две строчки, в которых все более или менее и заключается. Это самые главные строчки, которые я, по-видимому, написал: «Я думаю, душа за время жизни приобретает смертные черты». Вот и все.

А все остальное — более-менее развитие, комментарии. Это уже до известной степени вторично.

Самое главное в поэзии — что такое поэт, и что такое его «я», и что такое его тональность. И тональность, или

варьирование в тональности, прогресс в тональности, измеряется просодически, а не дидактически — у меня другого термина нет, наверное, надо другой придумать.

— *Тогда я хотела бы задать вам вопрос, который уже вчера задавала... Могут ли быть свободные стихи, которые бы вам нравились, и писали ли вы их сами?*

— Есть! Есть такое, да, есть такое. Я их сам писал и до сих пор иногда пишу, хотя в общем их было больше, когда мне было лет двадцать, двадцать два, двадцать три, двадцать четыре. В принципе я к этому отношусь не то чтобы с предубеждением, но просто мне интереснее заниматься, как бы сказать, стихотворением, то есть чем-то с внятной структурой. Но время от времени требуется отключиться от этого и переключиться на свободный стих, то есть на интонацию, на тональность, которую невозможно обрести в строфически и метрически организованном стихе. И поэтому ты сочиняешь примерно, и поэтому ты переходишь — иногда — чрезвычайно редко, в моем случае, — на свободный стих. Это вполне допустимая практика. Есть поэты, у которых мне это нравится. Не русские поэты — с русским свободным стихом у меня отношения довольно сложные, хотя, скажем, «Нашедший подкову» Мандельштама — замечательный пример того, как это можно делать. У всех остальных это получалось гораздо хуже или совсем не получалось. Есть несколько замечательных поэтов, есть несколько замечательных стихотворений — скажем, у Монтале, у Милоша, у моего любимого Кавафиса. Есть несколько замечательных стихотворений, написанных свободным стихом, у моего любимого Одена, да и у многих других. Но когда «Вы говорите «свободный стих», немедленно возникает вопрос: свободный от чего? Вы можете быть свободными только тогда, когда вы знаете, от чего вы освобождаетесь. Свободный стих сам по себе не существует — это реакция, это departure. Ну вот. Ну вот и все.

Свобода — это понятие детерминированное. В физике, скажем, детерминированное статикой, в политике — детерминированное рабством, и я думаю, что, если говорить о мире трансцендента, то о какой свободе может идти речь, если впереди имеется Страшный Суд? То же самое и со стихом — это «освобождение от».

— *Изменяется ли что-то у вас в соотношении между русским и американским языками? По-моему, все статьи,*

кроме статьи о Цветаевой и кроме «Стамбула», были написаны по-американски.

— По-английски... Нет, ничего не изменяется, все это более или менее диктуется обстоятельствами. Вообще, будь моя на то воля, я бы никаких статей не писал, я бы все это послал к свиньям. Но так уж складываются обстоятельства, что все время приходится что-то такое делать. У кого-то выходят книги, кому-то там надо написать предисловие, то-се, пятое-десятое, и поскольку я живу в Соединенных Штатах, то, как правило, писать это надо по-английски, потому что это просто быстрее. Можно было бы, конечно, написать по-русски, потом перевести на английский, но это уже полный бред, и так ни к какому сроку не поспеешь. Это все диктуется необходимостью, а не внутренним побуждением. Очень редко внутренним побуждением.

— *Вы написали предисловие к стихам Ратушинской, когда она еще сидела.*

— Да. Маленькое предисловие, две странички или три...

— *...Но достаточно хвалебное. В книге я нашла немного интересного. Было это просто обусловлено тем, что она сидела?*

— Отчасти да, преимущественно — да, но, с другой стороны, я и не кривил душою. У Ратушинской, особенно когда она оказалась в тюрьме, стали из тюрьмы приходить совершенно замечательные стихи. Был период, когда она стала писать совершенно замечательные стихи, без эмоциональной и политической нагрузки. Я помню у нее стихотворение, которое описывает батарею отопления. Калорифер, да? Где-то, видимо, в здании тюрьмы. Это совершенно замечательное описание — описание этой пыли, описание этих ребер и т.д. и т.д. Такая есть в этом стихотворении замечательная монотонность. Я не знаю, как сложились бы ее поэтические обстоятельства, если бы она просидела дольше, просто не хочется думать, что, может быть, она стала бы еще и лучше писать. Но тут ее выпустили, и началась совершенно другая жизнь, и возникла другая тематика, другая тональность. Но стихи, которые были написаны в тюрьме, совершенно замечательны.

— *И они входят в этот сборник?*

— Вы знаете, в тот сборник, к которому я написал предисловие, нет, не вошли.

— *А про Довлатова вас тоже просили, или?..*

— Меня попросили, и, кроме того, это было отчасти по внутреннему побуждению. Мы с Сережей были знакомы довольно давно, лет двадцать, и, конечно, это колоссальная потеря. Потеря для меня прежде всего просто душевная, личная утрата... Ну и, кроме того, конечно, я думаю, для литературы — потому что он был замечательный писатель, замечательный стилист.

— *И этот текст будет переведен на английский?*

— Я понятия не имею, что с ним произойдет.

— *Вы написали статью «Guide To Renamed City», а теперь город обратно переименовали. Это вас радует?*

— Меня это чрезвычайно радует.

— *Радует?*

— Да. Чрезвычайно. Вчера раздался телефонный звонок, мне звонил приятель из Ленинграда. Я поднимаю трубку, и телефонная барышня говорит: «Вас вызывает Санкт-Петербург».

— *Единственный вопрос насчет переворота [августа 1991 года]. Вас радует, что все-таки было такое сопротивление?*

— Ну безусловно, безусловно радует. Н-да. Но если говорить абсолютно объективно, сопротивление оказалось больше, чем... Что называется, следствие оказалось крупнее, чем причина. В известной степени, да? Но прекрасно! Но в общем немножечко комично, до известной степени, если быть абсолютно холодным и рассуждать о том, что на улице холодно. То есть переворот не удался, но неудача была грандиознее, чем попытка!

— *Вы думали, что будет такое сопротивление?*

— Вы знаете, да. Я был со своей женой и со своей приятельницей в Ирландии. Мы об этом услышали по радио, и тогда же я сказал, что это максимум на три дня. Я был абсолютно уверен, что это полный бред, что это а) самоубийство коммунистической партии, о чем я ничуть не сожалею, и б) конечно же это полный бред и конечно же обречено на неудачу. Первые полтора дня я немножечко нервничал, потому что думал: мало ли... Но пойти на это могли только люди, о которых у Ленина сказано: «страшно далеки они от народа». Ни малейшего понятия у этих господ не было о том, что происходит в сознании... населения.

— *В очерке о Довлатове вы рассказали, что в Ленинграде у вас совпадали три четверти адресов, а в Америке*

куда меньше, конечно. С чем это связано? Просто у вас оказалась разная среда в Ленинграде и в Америке или это было потому, что вы более известный писатель?

— Нет, нет, это совершенно разная среда. Кроме того, я до известной степени владею английским языком, что означает значительное количество англоязычных связей, с чем у Довлатова было не очень хорошо. Но до известной степени это и слава Богу. Писатель, особенно прозаик, должен, я полагаю, быть моноглотом.

— *Но не связано ли это с тем, например, что в Ленинграде было более тесно, потому что было общее сопротивление против чего-то и это связывало?*

— Само собой, это тоже. Это дополнительное соображение.

— *Мне очень нравится «Осенний крик ястреба» тем, что это якобы метафора, которая превращается в метаморфозу...*

— Ну, это, так сказать...

— *Вы считаете, что это принцип: метафора вообще...*

— Ну конечно, конечно.

— *...или просто в данном случае это драматургически сделано до конца?*

— Ну да, это сделано до конца, но я думаю, что и во многих других стихотворениях происходит нечто аналогичное.

— *Просто более пунктуально...*

— Ну да, да.

— *Насчет Ахматовой вы в принципе достаточно ясно сказали, что она на вас произвела впечатление больше как человек, чем своими стихами. Она, по-моему, и сама сказала, что «мои стихи вам не могут нравиться». У вас происходит какое-то изменение по отношению к стихам Ахматовой?*

— Вы знаете, это все-таки не совсем правильная перифраза того, что я отвечал Волкову, — это интервью о интервью. Такой Шекспир получается. Дело в том, что невозможно говорить о впечатлении, которое поэт оказывает или не оказывает на вас своими стихами. Что касается Ахматовой, произошла простая история: эти стихи — грубо говоря — вошли в меня, то есть они — часть моего сознания, и не только часть сознания, но как бы часть моего метрического мироощущения, метрического ощущения в поэзии. Сказать, что она на меня не оказала влия-

ния, или сказать, что она оказала влияние, — это не сказать ничего. То, что создано до тебя, и то, что ты читаешь, — ты как бы это вбираешь. И нравится тебе это или не нравится — в случае Ахматовой мне это чрезвычайно нравилось, очень многое — это становится частью тебя, в известной степени входит в состав твоей крови. Я допускаю, например, что это же произошло с Пастернаком, это же произошло с Цветаевой, это же произошло с Мандельштамом — в той или иной степени. Я допускаю, например, что, скажем, Пастернак как человек на меня произвел бы куда меньшее впечатление, чем Ахматова...

— *То есть единственная разница в том, что вы ее знали лично — и все?*

— Да.

— *У вас, по-моему, в стихах очень важную роль играет зрительный план — архитектура и т.д.*

— Это может быть. Вы знаете, когда вы говорите это, я так вздрагиваю, потому что... ну, не важно...

— *Мне просто кажется...*

— Я понимаю, я понимаю. Я просто... Я ведь себя со стороны не вижу, Бригитта...

— *Но, видимо, вы все-таки очень сильно воспринимаете архитектуру. Может быть, это развитое чувство зрительного восприятия имеет какое-то отношение к профессии вашего отца?*

— Отчасти это, конечно, может иметь отношение к профессии моего отца, вообще можно куда-нибудь в генетику двинуться... Но, я думаю, у меня это имеет отношение к тому городу, в котором я вырос. Петербург — это школа меры, это школа композиции.

— *Но вы бы сказали в принципе, что композиции вы скорее всего научились у музыки?*

— Да, у музыки и у Анри де Ренье.

— *У вас есть что-то от матери, или?..*

— Вы знаете, мне трудно говорить об этом, но я думаю, что если во мне есть какие-то положительные качества и какая-то степень душевной доброты, то это от нее.

— *Когда Евтушенко приняли в Академию [Американскую академию искусства и литературы], вы оттуда вышли.*

— Ага.

— *Мне кажется, что ваши предшественники из русских, получивших Нобелевскую премию, — тоже не все были очень*

достойные. Вы посчитали нужным выйти из этой Академии, поскольку это более профессиональное учреждение?

— Если говорить о предшественниках, то, во-первых, Шолохов уже мертв. А тут, по крайней мере теоретически, предполагается, что мы можем оказаться в одном помещении. Хотя бы уже поэтому. [*Вздыхает.*] Вот и все.

— У вас очень часто бывают математические сравнения, причем они, как мне кажется, очень часто оборачиваются парадоксами, например: «точка в конце прямой».

— Евклид и Лобачевский и все что угодно.

— Почему именно математические? Потому что это самое точное?

— Это скорее геометрия. Из всех математических дисциплин, с которыми мне довелось столкнуться в средней школе, мне больше всего нравилась геометрия. Ну, и просто пространственное мышление. Мне вообще на свете больше всего нравится геометрия. Надо сказать, когда я попадаю в помещение, я прежде всего смотрю на конфигурацию комнаты, потолка. Почему? Я не знаю почему, совершенно не знаю почему. По той же причине, по которой мне нравится Де Кирико со всеми его выкрутасами.

— Но, видимо, это все-таки немножко идет от вашего восприятия, от метафизических поэтов?

— Вы знаете, я думаю, что скорее метафизические поэты пошли от геометрии.

— Общий источник?

— Я думаю, да. Я не знаю, где здесь курица и где здесь яйцо.

— Что вы думаете об отказе Левина делать доклад на Мандельштамовской конференции [1991 года]?

— Я услышал в нем такое несколько брезгливое отношение к новым временам. К этому так называемому торжеству справедливости, ибо всякое торжество справедливости наступает всегда с опозданием минимум в полвека или в четверть века. И поэтому оно не производит такого уж сильного впечатления на человека, которому довелось до этого торжества дожить. Это ощущение и у меня возникло, кстати сказать, и на этой конференции, где я слушал выступления более или менее молодых литературоведов, литературоведов следующего поколения, людей, которые занимаются Мандельштамом сейчас, которые моложе и

Левина и меня. У меня возникло ощущение, что теперь это станет индустрией, предметом академических дискуссий и всего остального. Для нас это было совершенно другим, для нас Мандельштам — это цивилизация, это жизнь с цивилизацией, это продолжение культуры, а не предмет текстологического анализа и структурного анализа, деконструкции и т.д. и т.д...

— *Хотя раньше этим Левин как раз и занимался, и Сегал тоже?*

— Ну да, и Сегал. Но в принципе у меня, например, тоже... за всем этим стоит определенный элемент мизантропии, который присущ человеку этого возраста, моего возраста. Мизантропии в общем-то оправданной, до известной степени, демографической реальностью мира, демографической картиной. Так что я его очень хорошо понимаю. В наше время речь шла о любви, а в это время, нынче, речь идет об интересе к Мандельштаму.

— *А чем он может быть интересен?*

— Ну, чем угодно, я не знаю... Нет, я как раз за Левина.

— *Что вас интересует в современной русской литературе?*

— Вы знаете, особенного интереса у меня к ней нет. Ужасно интересно читать стихи разных поэтов, сейчас совершенно замечательное поколение. Имен я назвать не берусь, потому что их много. Это замечательный уровень поэзии, я имею в виду не только технический, но и интеллектуальный уровень. Они все совершенно замечательные иронисты и т.д., и т.д., и т.д. Ужасно интересно читать. В общем, зависти я особенной не испытывал, хотя иногда... бывает. Что касается прозы — с этим я не знаю, что мне поделывать... Нынешнюю прозу — по-русски возникающую — мне читать довольно трудоемко. Она страдает всеми традиционными пороками советской прозы, то есть она либо тяжеловесна и пытается все на свете сразу же объяснить, либо она легкомысленна и зубоскальна. Я не знаю средней или нейтральной тональности в современной прозе. Может, этих требований и не надо к ней предъявлять, но я не чувствую сдержанности, внимательного взгляда на мир. Есть некоторые хорошие писатели и писательницы, например Таня Толстая, — очень живая писательница, с совершенно замечательной фактурой. Наверное, есть и другие, но, вы знаете, в определенном возрасте твой круг чтения не расширяется, а сужается.

— *Я предполагаю, что вас заваливают...*

— ...безусловно, манускриптами. Дикое количество. Каждый день приходит примерно три-четыре рукописи, примерно три-четыре килограмма этого добра.

— *И как вы с этим справляетесь?*

— Ну... я не знаю... Кое-как пытаюсь, но в общем конечно же справляться не удается.

— *Я спрашиваю, потому что в «Континенте» опять было ваше предисловие к какому-то поэту. [В.Гандельману.]*

— А, это хороший малый, очень талантливый, из родного города. Он сейчас живет в Америке. Он поехал туда на год, но вроде задержался и, может, проторчит там несколько дольше.

— *А вы с ним познакомились в Америке?*

— Я познакомился с ним исключительно по почте, потому что он прислал мне стихи — еще из России. И они на меня произвели довольно приятное, сильное впечатление. Некоторые из них. Я ему ответил. Каким-то уже своим собственным путем, через каких-то своих знакомых, родственников, родственниц, он выбрался в Соединенные Штаты. И когда он там оказался, мы с ним увиделись. Вот и все. Он спросил меня, куда послать, где напечатать. Я сказал, что единственное место, где, как я знаю, печатают стихи и за это даже иногда платят деньги, — это «Континент». Это был тогда, может быть, последний случай моих отношений с этим журналом. Потому что теперь он печатается в Москве.

— *Но вы не вышли из редколлегии?*

— Нет, я не вышел из редколлегии, но я сказал Володе [*Максимову*], что раз уж они теперь печатаются в Москве, то пускай они печатаются в Москве, а я буду давать стихи в какие-нибудь другие журналы. [*Вздыхает.*]

— *То есть туда вы уже не будете давать стихи?*

— Да вы знаете, как-то это бессмысленно... Тогда уже можно давать прямо в «Огонек». Вообще хорошо было бы, чтобы был какой-то журнал здесь. Потому что где ты живешь, там ты и должен печататься, более или менее. У меня сейчас на этот счет какое-то довольно невнятное ощущение. Я терпеть не могу литературной политики.

— *А почему бы, собственно, вам не делать какой-то журнал самому?*

— Только вот этого еще не хватало: составлять журнал. Знаете эти стихи Пушкина:

В Элизии Василий Тредьяковский,
Благословясь, принялся за журнал...

— Я хотела бы спросить насчет музыки. Меня, как я уже сказала, немножко удивило, что в «Венеции» присутствует Вивальди, а Баха там нет. Вы сказали, что это обусловлено тем, что это Венеция. Вам ближе музыка этого времени, барокко?

— Вы знаете, я даже не называю ее барокко, я просто называю это — музыка. Скажем, музыка девятнадцатого века, романтики и т.д. От романтиков и наверх, до нас, — это мне в общем уже как-то в сильной степени безразлично.

— А что касается Баха — не играет роли, это гармония или...

— Играет, но вы знаете, когда я был в Венеции, в Венеции у меня... Я вам скажу так: я вам сейчас скажу нечто, по-моему, интересное, или мне представляющееся интересным, по поводу Баха. Как мне представляется, Бах — не венецианский композитор, у меня не возникает аллюзий к нему в Венеции, не возникло по той простой причине, что Бах на самом деле для меня, как это ни дико, композитор — я имею в виду, конечно, его «Страсти» — библейский, протестантский. Моцарт — это абсолютно новозаветный лирический голос. Бах — это голос до известной степени ветхозаветный, то есть соотношение между Бахом и Моцартом — это как отношение между, скажем, Периклом и Сократом или до известной степени как между Ветхим Заветом и Новым Заветом. Вот когда они совершили эту большую глупость и расчистили потолок в Сикстинской капелле, возникло довольно дикое ощущение, потому что, когда потолок был темный — а там и на потолке сцены из Ветхого Завета, — существовала какая-то определенная динамика или какие-то определенные соотношения: вот вам Ветхий Завет, он темный, там бу-бу-бу-бу-бу-бу, мы не знаем, что это такое, — и вот вам, значит, Новый Завет, Пинтуриккьо и кто угодно и Рафаэль и все что угодно. А теперь они одинаковые, Микеланджело и все, что внизу, — одинаково ярко и одинаково видно. Понима-

ете, о чем я говорю? То есть отношение между Бахом и Моцартом — это как отношение между хором и тенором. И Венеция — это в общем скорей все-таки город тенора. Но это такие бредовые мои разговоры, это то, что существует в моем сознании. Но я помню, когда я впервые услышал «Страсти», у меня возникло абсолютно библейское ощущение.

— *Когда это было?*

— Ну я не знаю — мальчишкой, в России еще.

— *Но как ни странно — он протестант, но, несмотря на это, написал мессу...*

— Ну да, конечно, конечно, конечно. Но это такие дела. Грубо говоря, с волками жить — по-волчьи выть. [*Смеется.*]

— *Но мне кажется, что Моцарт — есть в нем что-то такое легкое и венское — в отличие от Баха. Он какой-то... камень такой.*

— Конечно, но, с другой стороны, не надо это и отделять. Я не думаю, что это следует приписывать городу, хотя можно, может быть надо, приписывать городу, культуре, в которой ты родился. Это просто другое мироощущение. Да, наверно, да... наверное, Вена. Но я думаю, когда мы говорим «Вена», мы смотрим на Вену сквозь призму Иоганна Штрауса?

— *Но в принципе вас больше привлекает оркестровая музыка?*

— Вы знаете — да! Я обожаю квартеты и трио Гайдна, и у Моцарта то же самое, и у Баха то же самое, совершенно у него замечательна эта музыка для виолончели. Бессмысленно говорить, я сейчас называю одно, другое... В общем, иерархии нет, иерархии нет.

— *А Бетховен?*

— Это хуже. То есть для меня...

— *А камерная музыка?*

— Камерная музыка? Фортепьянные сонаты на меня производят довольно удручающее впечатление. Он совершенно замечательный, Бетховен. Но в сонате всегда есть вторая часть, где он старается быть остроумным. Иногда это совпадает, иногда это замечательно. Но мне кажется, что из этих сонат надо среднюю часть, этот юмор, убирать — и играть две. Мне не хочется вычислять его психологию, почему он все это так делал, но очень часто возни-

кает ощущение колоссальной несовместимости этих его вторых частей в сонатах.

— *Медленных?*

— Нет, наоборот, они как раз быстрые. Они скорее allegri, чем что бы то ни было. Замечательное largo и в первой части, то есть я говорю largo условно... Замечательная музыка идет. И потом — пам-пум-пум-пум — начинается.

— *А виолончельные сонаты вы знаете?*

— Да, знаю. Ну что я вам могу сказать? Разумеется, когда мы говорим о композиторе, мы говорим о нем в целом, да? А не про отдельные его произведения. Отдельные произведения могут быть совершенно замечательные. Их можно обожать, но такой кумулятивный эффект, такое суммарное ощущение от Бетховена у меня несколько меньше. Суммарно Бетховен мне куда менее интересен, чем суммарно Гайдн, или суммарно Моцарт, или суммарно Бах. Или Перголези, или кто угодно.

— *Когда я была в Ленинграде, я как раз слышала эти виолончельные сонаты Баха, исполненные на гитаре, что меня совершенно поразило, потому что они связываются все-таки с определенным исполнением.*

— Ну да.

— *А после, то есть девятнадцатый век, там Шуман, Шуберт.*

— Вы знаете, к Шуберту мы хорошо относимся, к Шуману несколько менее. Мы хорошо относимся отчасти к Малеру.

— *И очень хорошо исполняете, между прочим.*

— А к кому мы еще хорошо относимся? Мы хорошо относимся к... Ну я, например, хорошо отношусь к такому французскому композитору Анегеру, да? Анегéр.

— *A, Honegger!*

— Ну, может быть, он Хонéггер, может, он уже немец совершенный, — хотя вряд ли. Гораздо хуже и безразличнее я отношусь... ко всем остальным: к Равелю, ко всей остальной публике. К двадцатому веку в общем я отношусь довольно посредственно. Меня это в общем не интересует. Пум-пум-пум, знаете вот, как всегда. А это на меня не производит впечатления. Я ничего не постулирую, я не настаиваю ни на чем, но, с другой стороны, для меня это все-таки некоторая загадка: вот я, например, человек двад-

цатого века, и для меня реальна музыка, скажем, восемнадцатого или семнадцатого века — она для меня существует. Если бы взять музыку двадцатого века и перенести в семнадцатый век — стали бы ее там слушать?

— У меня еще вопрос об иронии, но это можно и по-другому назвать. Можно не говорить «ирония». Вы это очень часто называете «смотреть со стороны». Но мне кажется, что все-таки это близко к иронии. Могут быть сегодня стихи без этого?

— Конечно. Безусловно. Это должно где-то проскальзывать у автора, он должен дать почувствовать, что он человек современного сознания. Но это он может продемонстрировать чем угодно — он может продемонстрировать это в рифме, а не в содержании. Конечно, можно.

— То есть это для вас не...

— ...нет, не-е-ет. Я думаю, что у меня есть некоторое количество серьезных стихов.

— Нет, я не имею в виду, что ирония — это несерьезно, но все-таки у вас, по-моему, есть приблизительно три струны, которые держатся на высоком тоне, и их значительно труднее переводить.

— Безусловно.

— Когда вы все время перескакиваете на другой регистр...

— Ну да.

— ...это намного легче, чем когда они постоянно держатся на одном регистре.

— Ну да.

— Я хотела бы еще спросить об американской литературе и о немецкой тоже, если можно. Об американской, наверное, слишком много нужно говорить.

— Да, действительно очень много. Может, лучше о немецкой? Знаете, кто мне ужасно интересен? То есть кто на меня произвел хорошее впечатление? Хухель. По-моему, замечательный поэт.

— А вы и другие вещи читали, кроме того, что перевели?

— О да! Мой бывший студент занят теперь тем, что в довольно большом объеме переводит Хухеля, и он мне все присылает.

— На американский?

— На английский. Не на американский, а на английский. И поэтому я прочел довольно много Хухеля. Кто еще

мне интересен, но совершенно по другим соображениям — Бенн. Замечательный господин. В своем роде.

— *Но стихи, не биографически?*

— Да, стихи. Я читал два или три его эссе — для меня это уже слишком, прямо скажем, сугубо местные дела. У него, по-моему, все жены были очень красивые, но последняя жена была очень красивая, я видел фотографию. [*Смеется.*]

— *Что-то я насчет жен ничего такого не знала.*

— Фрау Бенадо до сих пор жива еще, если я не ошибаюсь.

— *И Рильке, конечно.*

— И Рильке, да. Но вы знаете, с Рильке у меня были — и до сих пор — замечательные отношения, но примерно лет семь или восемь назад произошло нечто, что поколебало мой энтузиазм по отношению к Рильке. А именно: я прочел Музиля.

— *Полностью?*

— Я прочел «Человек без качеств», я прочел «Терлес», разумеется, я прочел «Три женщины». Их по-английски называют «Пять» — там нашли пять коротких новелл. И прочел, по-моему, одну или две пьесы. Что значит — полностью? Это, конечно, не полностью... Сейчас вышли его эссе, на которые я должен написать рецензию, но я ее уже год не могу собраться написать, и еще вышли «Посмертные записки»... «При жизни записки посмертного автора» или «Посмертные записки живучего автора» — не помню, как называется, но что-то в этом роде. Это совершенно замечательный писатель, совершенно замечательная проза, и, кстати сказать, вот эти самые «Записки», эти его короткие эссе — конечно же куда интереснее, чем все, что вы можете прочесть у Рильке. Я этому несколько огорчился, потому что в принципе я всегда считал, что поэт всегда куда интереснее, чем прозаик. Как угодно: метафорически, по ощущению деталей и т.д. и т.д. Музиль куда интереснее, чем Рильке.

— *А Тракля вы не читали?..*

— Тракля я читал, но в общем мне это непонятно. Я не понимаю, в чем дело. Из-за чего сыр-бор. Неинтересно.

— *А Целан?*

— Целан — это другое дело, но с Целаном произошло... То, что я говорю вам, — это моя точка зрения. Я думаю, что это чрезвычайно одаренный, замечательный поэт. Но

он в общем слишком всерьез к себе отнесся — к той трагедии, которая произошла с ним и... Я думаю, что он в известной степени сам как бы загнал себя в угол. Он отнесся к себе слишком всерьез.

— *А Бахман?*

— Бахман — замечательная поэтесса.

— *Все-таки, да?*

— Все-таки, да.

— *Я думала, что вам она не нравится из-за свободного стиха.*

— Нет-нет, она мне ужасно нравится. Ужасно нравится, я даже пытался ее переводить когда-то в семидесятых годах, но так ничего из этого не получилось.

— *В семидесятых?*

— Угу.

— *А сами вы еще переводите? Я слышала, вы перевели Мандельштама.*

— Я перевел одно стихотворение Мандельштама, это все несерьезно. Я перевел несколько стихотворений Цветаевой, но это все несерьезно, это опять-таки по необходимости. Я считаю, что переводить должны носители языка, а не я. Я переводил Милоша, я переводил... Да я уже не знаю, чего я не переводил! Кавафиса...

— *Кавафиса? Тоже?*

— Да, Кавафиса.

— *А как, по подстрочникам?*

— Вы знаете, началось все это с довольно грустной истории. У меня был приятель, который умер от модной теперь болезни, это был Геннадий Шмаков, и он перевел довольно много Кавафиса. И незадолго до его смерти, чтобы его как-то утешить и развлечь, когда он болел, а вернее, умирал, я сказал: давай мы издадим твоего Кавафиса. И я начал немножко переделывать, перерабатывать переводы. С одной стороны, у меня были его переводы, с другой стороны, существует несколько изданий, несколько вариантов его переводов на английский. Кроме того, существуют французские переводы. И тут я понял, что мне придется все-таки или научиться греческому, или, по крайней мере, посмотреть греческий оригинал. Чем я и занялся, и вот как раз в этой квартире я этим года три назад занимался. Около двадцати стихотворений.

— А как обстоит дело с американскими переводами Мандельштама, Цветаевой?

— Плохо. Их переводят, этим занимается масса людей, с массой энергии, жизни кладутся на это, карьеры, амбиции, но результаты тем не менее все равно плачевные. Я думаю, что это неизбежно.

— Это касается и Мандельштама и Цветаевой?

— И Мандельштама и Цветаевой. У Мандельштама дела обстоят несколько лучше, потому что его дольше переводят. Цветаева для них, как бы это сказать, — только new craze, то есть новое явление. Но существуют две книжки Цветаевой по-английски. Одна, совершенно чудовищная, — это стихи, которые были изданы в семьдесят втором году, если не ошибаюсь, или в семьдесят третьем. Существует сейчас еще одна — один мой знакомый английский переводчик, тоже достаточно сумасшедший господин, перевел довольно многое на английский. Ну, вы знаете, мне как-то неохота высказывать по этому поводу суждения, потому что я знаю те трудности, с которыми он начал сталкиваться, и мне как-то его даже и ругать не хочется.

— Я смотрела, как обстоят дела с немецкими переводами Цветаевой, — лирики почти нет. Проза есть хорошая.

— А проза есть уже и по-английски.

— Что касается Мандельштама, то, мне кажется, уже хотя бы хорошо, что есть разные переводы.

— Да, да. Да.

— Но это, может быть, еще обусловлено тем, что переводом Мандельштама занимался Целан и уже тогда каким-то образом направил... С Мандельштамом, мне кажется, все-таки лучше. У нас сейчас вообще планируется полное издание Мандельштама.

— Ну, дай-то Бог.

— Я все-таки хотела бы еще раз спросить насчет американской литературы и хотела задать вопрос: вы в книге о Венеции пишете, что какое-то пальто носит самый лучший болельщик мира, и это Барышников. А самый лучший американский поэт — это Уолкотт?

— Да. [*Утвердительно хмыкает.*]

— А насчет американской литературы я бы хотела спросить...

— Ну я не знаю, ну что вы хотите узнать?! Что там есть? Там есть масса людей! Поэзия там довольно замечатель-

ная, то есть ничего такого в общем, от чего бы голова кружилась, я вам назвать не могу, но это и необязательно. Там существуют несколько замечательных поэтов, которые мне ужасно интересны, которых мне просто интересно читать. Ну вот, я сейчас это говорю, и у меня такое впечатление, что я вру. Я не вру, это именно так. Прозу американскую я почти не читаю. Мне это просто неинтересно. Мне вообще проза не очень интересна. В общем, — я не знаю, как бы это сказать, — вы говорите с человеком, который находится в стадии не столько потребления, сколько отрицания, то есть отталкивания. Я уже больше не губка. Губка кончилась лет в тридцать — тридцать пять.

— *А с Сашей Соколовым вы...*

— Я отношусь к этому писателю чрезвычайно посредственно.

— *Посредственно?*

— Угу.

— *Я думала, что хорошо все, кроме третьей книги?*

— Нет-нет. Я до известной степени ответственен за его существование, потому что, когда издательство, которое его напечатало, «Ардис» из Мичигана, только начинало существовать, в семьдесят втором, в семьдесят третьем году, я приехал, выудил его рукопись из всего, что они тогда получали, и посоветовал издателю это напечатать, что и произошло.

— *Первую книжку, «Школу для дураков»?*

— «Школу для дураков», да. Первую половину, первые страниц тридцать или сорок мне просто было приятно читать. Дальше это уже в общем ни в какие ворота. Так мне кажется. Это такая в высшей степени провинциальная отечественная идея современной прозы, и, разумеется, есть люди, на которых это производит впечатление. Но так прозу писали в Ленинграде где-нибудь году в шестьдесят восьмом.

— *А «Между собакой и волком» вы даже не смотрели?*

— Нет, я смотрел, но результат примерно тот же самый, тот же самый результат в «Палисандре» — это можно посмотреть, но читать это в общем неохота. Я не люблю, когда автор навязывает себя.

— *Но Юза Алешковского вы выделили.*

— Юза я хвалил, Юз замечательный писатель, но, увы, последние десять лет дела его как писателя, как сочините-

ля — в том, что он пишет, а не в том, что он печатает, — идут несколько хуже. Мне это не так нравится. Но есть два романа, две книжки — или, по крайней мере, одна — «Кенгуру», которая, на мой взгляд, является великим произведением.

— *А вторая?*

— А вторая — «Николай Николаевич», такая маленькая повесть. Он ужасно смешной писатель. В нем замечательно, что он, как бы сказать, born metaphysician, то есть он природный метафизик, от живота. Не от головы, а от живота. Такое встречается в литературе редко. Уж я не знаю, как это объяснить, но, к сожалению, он старается быть злободневным. Мне не хочется его ни в чем упрекать, но это в общем менее привлекательно сегодня, чем, скажем, десять лет тому назад.

— *А Мамлеев?*

— Это совсем никак. Для меня — никак. Ну что я могу сказать? Ну такие какие-то страшненькие запутанные истории... Это мне и у Бунина не нравится, по правде сказать.

— *Я думала, что вы прозу Бунина цените.*

— Он замечательный поэт, Бунин. Замечательный поэт. Этого почти никто не знает.

— *Я там один стих очень люблю: «Я на даче один...»*

— Ну да, я знаю.

— *Как кончается? Очень хороший конец.*

— Да-да... Да-да-да-да...

...Вот камин затоплю, буду пить,
Хорошо бы собаку купить.

Что-то вроде этого, да.

Беседа записана 10 сентября 1991 года в Лондоне.
Литературная обработка Ольги Гольдштейн.

ПОЭТЫ
С ИМПЕРСКИХ ОКРАИН

Петр Вайль
Газета «Панорама», 28 октября 1992 года

Когда информационные агентства разнесли по миру весть, что лауреатом Нобелевской премии по литературе 1992 года стал Дерек Уолкотт, во всех сообщениях цитировался Иосиф Бродский: «Это лучший из пишущих по-английски поэтов». Дело не только в том, что один нобелевский лауреат похвалил другого, но и в близости этих имен и этих литературных фигур: в том, что Бродский произнес свои слова лет десять назад, что написал о нем эссе в книге «Меньше единицы», что они друзья, что, наконец, поэтические судьбы их схожи.

Оба — осколки империй.

Иосиф Бродский — уроженец Ленинграда, житель Нью-Йорка, эмигрант из СССР, гражданин США, русский поэт, американский поэт-лауреат, англоязычный эссеист, последняя книга которого — о Венеции.

Дерек Уолкотт — уроженец колонии Великобритании Сент-Люсия архипелага Малых Антильских островов в Карибском море, проведший молодость на Тринидаде, живущий в США профессор Бостонского университета, последняя книга которого — подражание Гомеру.

Как только его остров получил независимость, Уолкотт одним из первых сменил подданство Британской империи, в которой не заходило солнце, на гражданство Сент-Люсии, имеющий двадцать пять миль в длину.

Поразительно, но этот не стоящий булавочного укола на глобусе островок со ста пятьюдесятью тысячами жителей произвел на свет уже второго нобелевского лауреата, став абсолютным чемпионом мира по числу шведских премий на душу населения. Первым был экономист Артур Льюис, и если учесть, что благополучие Сент-Люсии зиждится на

одной-единственной статье дохода — банановом экспорте, то премия по экономике выглядит иронически. Зато поэтичность Карибских островов никогда не подвергалась сомнению. «Чудесной реальностью» называл эти места Алехо Карпентьер, «сюрреалистическими» — Андре Бретон. Другом молодости Уолкотта был Видиа Найпол — один из самых блестящих англоязычных прозаиков и эссеистов нашего времени, родившийся на Тринидаде в семье выходцев из Индии. В жилах самого Дерека Уолкотта смешались британская, голландская и негритянская кровь, обе его бабки вышли из семей рабов, его первым языком был креольский диалект патуа, английский же, в котором он достиг виртуозности, Уолкотт учил в юности как иностранный. Как не добавить тут, что русский еврей Бродский поражает американцев и англичан тонкостями их языка.

Итак, когда Нобелевскую премию по литературе получил Дерек Уолкотт, самым логичным представлялось поговорить о нем с Иосифом Бродским, удостоенным нобелевской награды пятью годами раньше.

— Иосиф, вы завели неплохой обычай — вместо того чтобы дружить с «нобелями», заводите друзей, которые «нобелями» становятся. Поздравляю вас с успехом приятеля.

— Спасибо, я действительно страшно рад. Рад, что это именно Дерек.

— Как вы познакомились?

— Это год семьдесят шестой или семьдесят седьмой. Был такой американский поэт, замечательный, — Роберт Лоуэлл. Мы с ним, можно сказать, дружили. В один прекрасный день мы сидели и предавались рассуждениям — кто чего стоит в поэзии по-английски. И он мне вдруг показал стихи Дерека Уолкотта. Это было длинное стихотворение «Star-appled Kingdom», что-то вроде «Звездно-яблочного царства», такой вот идиотский перевод. На меня это произвело довольно сильное впечатление. А с другой стороны, я подумал: да, замечательное стихотворение, но ведь замечательные стихи пишут все.

Через некоторое время Лоуэлл умер, и на похоронах его мы с Дереком впервые встретились. И оказалось, что у нас один и тот же издатель — Роджер Страус.

— Это нью-йоркское издательство «Фаррар, Страус энд Жиру»?

— Да, если теперь прибавить Дерека, Роджер Страус издавал книги двадцати нобелевских лауреатов.

— *Хороший вкус.*

— У него хороший вкус, да. Так вот, в издательстве я взял сочинения Уолкотта и тут понял, что то стихотворение не было, как говорят, отдельной творческой удачей, не было исключением. Особенно сильно мне понравилось длинное, в книгу длиной, автобиографическое сочинение в стихах — «Another Life», «Иная жизнь».

Вы знаете, во всякой литературе существуют, особенно на определенном этапе, такие основополагающие на какой-то период произведения. У нас это «Возмездие» Блока, потом «Лейтенант Шмидт» Пастернака или там еще что-нибудь. То, что создает в поэзии как бы новую погоду. Вот «Иная жизнь» такая новая территория, да? Не говоря о том, что территория, описываемая в этих стихах, буквально другая — и психологически и географически. И методы описания несколько специфические.

Потом, году в семьдесят восьмом или семьдесят девятом, мы оба, Уолкотт и я, оказались членами жюри журнала «Международная литература сегодня», который издается в Оклахоме и раз в два года вручает премию, — ее получали Эудженио Монтале, Элизабет Бишоп и другие. Там тринадцать человек членов жюри, и каждый предлагает своего кандидата. Я предложил Милоша, а Уолкотт — Найпола, это его земляк как бы.

— *Почти земляк: Найпол тринидадец.*

— Между прочим, слухи до меня доносят, что сейчас, в Стокгольме, они шли голова в голову. Выиграл Уолкотт, а они довольно большие друзья.

— *Да уж, в Карибский район Нобелевская премия теперь попадет нескоро, а Найпол хоть и моложе Уолкотта на два года, но и ему шестьдесят.*

— Но это в скобках. А в Оклахоме в финале — там такой олимпийский принцип, на вылет — оказались Милош и Найпол, и в результате выиграл Милош. Я понял, что Уолкотт уступил своего кандидата моему, и спросил его: почему? Он говорит — и это показывает, что есть Уолкотт как поэт, — он говорит: видишь ли, я уступил совсем не по той причине, какую можно представить. Дело не в опыте Восточной Европы, нацизме, Катастрофе и т.д. То, что

происходило и происходит по сей день у нас в архипелаге, ничуть не уступает катастрофе поляков или евреев, в нравственном отношении особенно. Критерии, говорит Уолкотт, совсем другие: мне нравится, когда за тем, что я читаю — будь то поэзия или проза, — я слышу некий гул. Гул сфер, если угодно. Так вот, у Найпола я этого не чувствую, а у Милоша — да.

И вот с тех пор — не с этой фразы, а с Оклахомы вообще — мы очень сильно подружились.

— *Вы именно такое слово употребляете? «Друг» ведь куда сильнее, чем «friend».*

— Вы знаете, это человек поразительного тепла. То есть от него исходит эманация. Причем это не какие-нибудь кашпировские дела, просто в самом деле — тепловая волна, да? Когда я с ним, я всегда в этом поле. Действительно, как будто он перегрет на солнышке — учитывая то, откуда он взялся.

— *Иосиф, я однажды был в компании, где находился Уолкотт, и хорошо помню, что вокруг него все время стоял хохот.*

— Это правда. Он человек с фантастическим чувством юмора. Причем он ужасно живой, ему все время что-то приходит в голову. И вообще, чтобы он лежал, тьфу-тьфу, болел, скучал, гнил — этого я не помню.

За последние двадцать лет это самый близкий мне человек среди англоязычных. Мы с ним были в самых разнообразных обстоятельствах в этом, да и в том, полушарии.

— *Во всех сопутствующих присуждению Нобелевской премии статьях цитируются ваши слова: «Лучший поэт английского языка...»*

— Я действительно так считаю. А меня цитировать им приходится потому, что я о нем писал, и много. Не то чтобы я этим горжусь... Хотя нет, горжусь, что это я? Горжусь и могу даже этим хвастать.

— *В книжке «Меньше единицы», в статье об Уолкотте «Sound of Tide»,— это, кстати, «Шум прилива», да?*

— Лучше, наверное, «Шум прибоя».

— *Вот в «Шуме прибоя» вы пишете, что Уолкотт — вне школ. А в чем его, как вы только что выразились, «основополагающее» значение? О каких «новых территориях» вы говорите?*

— В этой статейке я перефразирую ахматовскую фразу «Вот уже полвека я наплываю на русскую поэзию». Уолкотт вот так наплывает на английскую поэзию и теперь

наплыл полностью. Чем он замечателен? Это классицистическая манера, которая не является альтернативой модернизму, а абсорбирует модернизм. Уолкотт придерживается традиционных размеров, чрезвычайно разнообразен в рифме. Я думаю, что человека, который по-английски рифмует лучше, чем Уолкотт, нет.

Далее: он очень красочен. Цвет ведь на самом деле — это духовная информация. Если говорить о животных, то мимикрия — это больше чем приспособление, да? Что-то это означает. За всем этим стоит довольно длинная история — ну, хотя бы эволюция, а это немало, между прочим, побольше, чем история.

Дерек — поэт адамический. То есть он, в конце концов, пришел из того мира, где не все осмыслено и не все поименовано. Этот мир не так уж давно и заселен. Не очень освоен западным человеком. Белыми. Там большинство пользуется еще понятиями, которые в известной степени еще не полностью опосредованы опытом и сознанием.

— *Что-то подобное мы наблюдаем в феномене латиноамериканского романа — там к мифу ближе, чем в рафинированной Европе или Северной Америке.*

— Дерек по расе — негр. У него там, правда, много намешано. Но когда вы рождаетесь подданным Британской империи и цветным, то оказываетесь в довольно диковинном положении. Если поприще ваше — культура, то выбор очень ограничен, да? Либо погрузиться в ностальгию по несуществующим каким-то корням, потому что традиции нет никакой, за исключением устной. Либо отправиться в поисках приюта в культуру хозяев. Первое удобно, потому что там нет ничего, никакой терминологии, исключительно сантименты.

— *И потом, ты там первый.*

— Во всяком случае, поддержку находишь себе моментально. Аудиторию и т.д. И думать особенно не надо, главное — надо чувствовать.

— *Во втором случае конкуренция совсем иная, конечно.*

— Все сложнее. Вы попадаете в историю культуры, которую надо осваивать, бороться с ней и т.д. Огромный мир, где сформулировано довольно много. Это может раздавить. Не говоря о том, что от твоих земляков постоянно идут упреки, что продался, как говорят, большевикам.

— *В данном случае — Большим Белым Людям.*

— Большим Белым Людям, да. Большой культуре. Но такова сила и интенсивность таланта у Уолкотта, как и у Найпола, что они, придя ниоткуда, не просто и не только освоили английскую культуру. Желание их найти себе место и найти миропорядок было таково, что они, вместо того чтобы обрести приют в английской культуре, пробурили ее насквозь и вышли с другой стороны еще большими чужаками, чем вошли.

— *Вы хотите сказать, что они не нивелировались в мощной традиции, а только закалились и еще усилили свою специфику? То есть раньше эта специфика была даровой, просто по происхождению — карибские там влияния, африканские, индийские, — а потом стала настоящей индивидуальностью. Но коль скоро Уолкотт и Найпол пишут по-английски, это на благо все тем же Большим Белым Людям.*

— Люди эти уже не те. И мир не тот. Благодаря таким, как Уолкотт и Найпол, между прочим. А Дерек ведь получил классическое английское образование. Классическое английское колониальное образование.

— *Кстати, эта Сент-Люсия — удивительное место. Там доход на душу населения в десять раз меньше, чем в Штатах, а грамотность — девяносто процентов, на высшем мировом уровне.*

— Дерек учился в университете Вест-Индии, потом околачивался в Англии, путей разных было много. Но зоной его, его сферой стала поэзия.

— *Занятие принципиально индивидуальное. Но ведь Уолкотт — еще и драматург.*

— Он занялся сочинением стихотворных драм, потому что а) его интересовал театр и б) для того, чтобы дать массе талантливых людей, своих земляков, работу. В его пьесах много музыки, калипсо, чего хотите. Темперамент такой. При том, что страсти — вполне шекспировские.

— *Мне кажется, Дерек Уолкотт — такой полномочный представитель характерной для нашего времени плеяды. Прежде всего, он сам как нельзя лучше отвечает вашим строчкам «Если выпало в империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря».*

— Совершенно верно.

— *Смотрите, что происходит. Вот Уолкотт, вот Найпол — с Карибских островов. В прошлом году Нобелевскую премию получила Надин Гордимер из Южной Африки. Там же, в ЮАР, есть Готци, которого вы сами не раз называли*

одним из лучших англоязычных прозаиков. Есть Салман Рушди. В этом году в Стокгольме, говорят, обсуждалась кандидатура ирландского поэта Шеймуса Хини. Все это цвет прозы и поэзии на английском языке, и все это — не англичане, все аутсайдеры. Что происходит?

— Происходит то, о чем сказал еще Йейтс: «Центр больше не держит». И он действительно больше не держит.

— *Империя хороша руинами?*

— Не столько руинами, сколько окраинами. А окраина замечательна тем, что она, может быть, конец империи, но — начало мира. Остального мира.

И вот на окраине империи, где-то на острове в Карибском море, появляется человек, который начинает читать Шекспира, да? Шекспира и все остальное. Он не видит легионов, но он видит волны, и пальмы, и кокосовые орехи на берегу, как шлемы погибшего десанта.

— Уолкотт пишет же: «Море — наша история». И в другом месте: «Мой народ возникал как море, без названья, без горизонтов». А у вас, между прочим, в северо-западном углу другой империи тоже было море, тоже имеющее первостепенное значение, если судить по этим стихам:

Я родился и вырос
В балтийских болотах, подле
Серых цинковых волн,
Всегда набегавших по две,
И отсюда — все рифмы,
Отсюда тот блеклый голос,
Вьющийся между ними,
Как мокрый волос...

Так если окраина империи, центр которой «не держит», империи, которая распадается, как наша, или уже распалась, как Британская, если все это столь плодотворно, то не стоит ли ждать сюрпризов от наших окраин?

— Надо надеяться, нечто аналогичное произойдет. Хотя у нас все эти окраины не отделены друг от друга географически и представляют собой некое континентальное целое, да? Поэтому такого ощущения отрыва от центра нет. А это очень важное, по-моему, ощущение. И людям, говорящим по-английски, есть смысл поблагодарить географию за то, что есть вот эти острова. Но тем не менее и в случае с Россией может что-то сходное и произойти, исключать этого не следует.

— Мне кажется, молодость той культуры, которую — вместе с традиционной — несет человек имперской окраины, связана и с объяснимой смелостью, если не сказать — дерзостью. Вот, например, Уолкотт отважился на эпос: его последняя книга, трехсотдвадцатипятистраничный «Омерос», — переложение «Илиады» и «Одиссеи» на карибский лад. Эпос в наше время — не анахронизм ли?

— Не знаю. Для писателя — нет. Для читателя — нет.

— А почему же современного эпоса нет или почти нет?

— А потому, что у всех кишка тонка. Потому что мы все более и более тяготеем к малым формам: все это естественно. Ну, нет времени у людей — у писателя, у читателя. И конечно, в попытке эпоса есть момент нахальства. Но «Омерос» — это замечательные стихи, местами фантастические. Но настоящий эпос Уолкотта — это «Иная жизнь».

— И последнее, Иосиф. Интересно — насколько Дерек Уолкотт знаком с русской литературой?

— Он знает прекрасно, в английских переводах, Пастернака и Мандельштама — и очень от них внутренне зависим. До известной степени, где-то между ними он сам и находится как поэт. Уолкотт — поэт фактуры, детали, и это его сближает с Пастернаком. А с другой стороны — отчаянный тенор Мандельштама... Я помню, в той же Оклахоме мы сидели, болтали и выпивали. Дело в том, что там всем членам жюри давали по бутылке виски «Баллантайн» в день, а Дерек тогда уже не пил и отдавал это мне. И я его развлекал тем, что переводил по памяти, строчка за строчкой, разные стихотворения Мандельштама. И помню, какое сильное впечатление на него произвела строчка «И над лимонной Невою, под хруст рублевый, мне никогда-никогда не плясала цыганка». Дерек был просто вне себя от восторга. И потом он сочинил стихи, посвященные моей милости, где он эту строчку обыгрывает. Еще он мне не раз помогал, переводя вместе со мной мои стишки.

— Я думаю, Уолкотта в мандельштамовских и в ваших стихах, помимо прочего, привлекает классицистичность. Не зря он сам так тяготеет к античности и так ему нравится сопоставлять свой архипелаг с греческим.

— Совершенно верно, у него эта тенденция чрезвычайно сильная — думать о своем архипелаге, Вест-Индском, как о Греции. Он переворачивает каждую страницу, как волну, — назад.

МОРТОН-СТРИТ, 44

Божена Шеллкросс
Из книги «Reszty nie Trzeba», Кативице, 1993 год

Мортон-стрит расположена на задах улиц Кристофер и Бликер. Начинаясь в шумной Вест-Виллидж, она достигает берега Гудзона. Иосиф Бродский живет на Мортон-стрит с 1977 года. На улице снег и непогода, а здесь — горит в камине огонь и мы пьем горячий чай. Квартира двухуровневая, удобная, равномерно освещенная — благодаря тому, что окна выходят на две стороны. На фоне светлых стен особенно ярко выделяется потемневшая от времени мебель — сундук, кресло, огромный стол с многочисленными ящичками. На столе лампа под зеленым стеклянным абажуром, книги, бумаги. Над столом — портреты Одена и Ахматовой. Оказывается, один из снимков сделан Напельбаумом, у которого учился фотографии отец поэта. Бродский подбрасывает дров в камин и садится в кресло. На стене за его спиной — старинная гравюра с видом Петербурга. Конец этой «домашней поэмы» уже близок — вскоре поэт покинет дом на Мортон-стрит.

21 февраля 1993 года

— Ты всегда с восхищением и благодарностью отзывался об Одене и его поэзии. Каких еще англоязычных поэтов, в первую очередь современных, ты особенно ценишь? Как, например, ты относишься к Дереку Уолкотту?

— Их очень много, и Дерек Уолкотт, который, впрочем, кажется мне поэтом неровным, замыкает этот ряд. В последнее время я о нем столько писал, что говорить уже не хочется. Что касается современности, думаю, польским читателям эти поэты хорошо знакомы — главным образом благодаря переводам английской и американской поэзии, сделанным Сташеком Бараньчаком. Как правило, любимые герои у нас одни и те же. Я был очень удивлен, полу-

чив машинопись его антологии «От Чосера до Ларкина. 400 бессмертных стихов 125 англоязычных поэтов восьми столетий» и увидев, насколько совпадает наш выбор. Естественно, его выбор ограничен тем, что можно перевести, а что переводу не поддается.

Возвращаясь к твоему вопросу... Что касается модернизма и моего о нем мнения, больше всего я ценю Эдвина Арлингтона Робинсона и Томаса Харди, Уистана Хью Одена и Роберта Фроста, причем не устанавливаю тут никакой иерархии. Немного меньше, но тоже люблю многих других поэтов — например, друга Одена, Луиса Макниса.

— *Как ты оцениваешь Уильяма Карлоса Уильямса?*

— Скорее отрицательно. Видишь ли, такой человек, как я, меньше думает о ценности того или иного поэта и больше о том, как можно использовать ту или иную идиому. Оден всегда для меня — школа и источник вдохновения... формирующего... интеллектуального... Если я отчего-то устаю, то открываю Одена и тотчас прихожу в себя. А Уильямс — это пристань с одним измерением, его поэзия способна лишь доставить удовольствие.

Помню, в молодости стихи его производили на меня большое впечатление, но тогда мне многое нравилось — вот хотя бы битники и Гинзберг. Даже Уитмен, которого я ценил в двадцать, в двадцать один, теперь ничего для меня не значит — наоборот, я нахожу его даже отчасти вредным. Эти поэты сыграли определенную роль только в тот период, когда я формировался.

Так что — вновь возвращаясь к Уильямсу — подобная фигура дает немного, это лишь минутная передышка. А когда передышка превращается для кого-то в профессию и жизненное призвание, я теряю к нему интерес.

Когда-то я ценил стихи, в которых Уильямс искал выход — что-то вроде стилистической мелодрамы. Сегодня меня интересуют художники, не дающие передышку, а испытывающие меня и бросающие вызов.

— *А более сложные ситуации?*

— Да, Т.С.Элиот. Имя Элиота в пятидесятые—шестидесятые было последним криком моды. Не забывай, мы говорим о молодом человеке, читающем Элиота и «Пшекруй»; о человеке, родившемся в Петербурге и интересующемся тем, что происходит в цивилизованном мире; о че-

ловеке, для которого Польша была информационным каналом, окном в Европу и мир.

В то время нельзя было сделать молодому поэту больший комплимент, чем сравнить его с Элиотом. И многие попадались на эту удочку. Мне повезло немножко больше.

У меня был приятель Андрей Сергеев, переводчик английской поэзии и один из тех, кто монополизировал область перевода — в данном случае — просто потому, что был гораздо лучше других. Так вот, когда я вернулся из своих северных странствий и показал ему свои стихи, Сергеев сказал: «Очень похоже на Одена». Тогда я услышал имя Одена впервые. В каком-то смысле комплимент мне понравился — не очевидный Элиот, а кто-то другой, совершенно тайный.

Так что я принялся читать Одена, и он показался мне гораздо ближе и интереснее. Его всесторонность поражает. Я, впрочем, вырос с убеждением, что художник, если он стремится к профессионализму, должен стремиться решать самые разные задачи, уметь написать и песнь, и вилланель — даже на заказ.

— *Так что ты прошел хорошую школу ремесла.*

— Хотя сегодня я уже не уверен, чье это влияние, но мне кажется, оно было полезным. Впрочем, тогда эта точка зрения расходилась с мнением большинства — что писатели не должны работать на заказ. Я, однако, считал, что должен уметь писать и для кого-то.

Оден и многие другие британские и американские поэты того времени стали для меня огромным источником вдохновения в смысле формы. Я имею в виду усложнение строфы и поэтической стратегии. Для меня это была поэзия высокого уровня изобретательности — более высокого, чем в русской поэтической традиции. В какой-то момент я пытался, насколько мог — хотелось бы добиться большего, — привить эту поэтическую технику к русской поэзии. Эти мои попытки, однако, менее важны, чем другой факт: англосаксонские поэты произвели на меня столь сильное впечатление, что даже когда я писал что-нибудь простое, то держал в голове эти модели и — на уровне ментальном — я, никому не известный, состязался с ними.

Вначале я был очарован Элиотом. Чем меньше я знал английский, с тем большим энтузиазмом к нему относил-

ся. И наоборот, чем лучше узнавал этот язык, тем меньшее впечатление на меня производил Элиот. Это выдающаяся индивидуальность, но, говоря о нем, мы должны помнить о его простой, хотя и необязательно позитивной, черте: собрание его сочинений занимает один том.

— *Это так важно?*

— Да. Элиот был страшно осторожен. И при этом играл роль вождя английской поэзии.

— *Он был директором «Фабер энд Фабер».*

— Нет, не только это. Он играл роль бога, не обладая достаточным для подобной роли наследием. Хотя сам я люблю некоторые его стихи разных периодов, но «Бесплодная земля» меня не восхищает, а «Четыре квартета» просто-таки раздражают, особенно этот специфический молитвенный тон. Мне чужда сама содержащаяся в них идея — что, скажем так, душа лирического героя, говорящего от имени Элиота, менее благородна или менее достойна, чем чья-либо еще. Кроме того, я против литургического стиля повествования как средства движения в избранном направлении. Аллюзии со средневековьем и стилизация под литургию в «Четырех квартетах» совершенно бесполезны.

— *То есть ты не согласен с Сартром, считавшим, что литература способна заменить религию?*

— Думаю, что в человеке есть некое пространство, требующее религиозного переживания, и потому заменить религию литература не может. Все, на что литература способна, — это воспитывать обыкновенное уважение к личности, дарить нам Дэвидов Копперфильдов, родственников получше, чем настоящие.

— *А что в этом контексте ты думаешь о «Пепельной среде» Элиота?*

— «Пепельная среда» — чудесная поэма, метрически написанная весьма изобретательно, лучше, чем «Четыре квартета». Я значительно больше ценю в поэзии Элиота творческую энергию, чем сами результаты, особенно в «Четырех квартетах», в которых ощущаю что-то...

— *Искусственное?*

— Можно сказать и так, хотя я имею в виду нечто более существенное. Но я не Всевышний и не берусь судить душу поэта. Искусственность «Четырех квартетов» связана с не-

которой претенциозностью — с моей точки зрения — самого стиха. Я уверен, что в конечном счете именно он ведет нас к цели. Здесь мало одной души, хотя хорошо, если она помогает нашей способности к письму как средству передачи. В то же время то, что попадает у Элиота на бумагу, отмечено априорным благородством цели. И это приводит меня в ужас. А его душа? Не знаю, должно быть, она была чиста, хотя меня оставляет равнодушным. Ну, это только мое мнение.

Однажды, разговаривая с приятелем, я поймал себя на какой-то пренебрежительной реплике в адрес Элиота — что-то вроде «мальчик из провинции». Но кто я, черт возьми, такой, чтобы так говорить о Элиоте? И одновременно — почему бы и нет? Почему я должен комплексовать?

— *А вообще у тебя есть какие-нибудь комплексы?*

— Если и есть, то по отношению только к одному человеку — Одену. Быть может, мое восхищение им и есть своего рода комплексом, не знаю. А Элиотом я восхищаюсь, но со многими оговорками. Чтобы верно понять его индивидуальность, я стараюсь видеть в нем не только поэта, но и эссеиста, а также драматурга. В сущности, я больше люблю его пьесы, чем стихи, очень ценю «Вечеринку с коктейлями» и «Личного секретаря».

— *Ты так любишь кошек... Что ты думаешь о «Популярной науке о кошках, написанной Старым Опоссумом»?*

— О, это вещь чудесная, прелестная, трогательная. Здесь перед нами чистый лирик. Однако, когда мы видим, к сколь чрезвычайным средствам предосторожности он прибегает в своей литературной критике, как прячется за бесконечными маневрами и сардоническими интонациями, как боится любви и не знает, что с ней делать... Несмотря на это, Элиот мне дорог, хотя не так, как Оден.

— *Среди множества современных англоязычных поэтов тебе не встретился какой-нибудь явно выделяющийся женский голос? Что ты думаешь хотя бы об Эми Клэмпит?*

— Да, я ее читал, но не очень высоко ставлю такого рода поэзию. Она явно уступает американским поэтессам старших поколений, особенно необыкновенной и прекрасной Мэрианн Мур. Великая поэтесса, совершенно независимая поэтическая личность — что называется, one person literature. Рядом с Мур я бы поставил младших — Элизабет

Бишоп и Луизу Богэн. А среди пишущих сегодня знаю двух великолепных поэтесс — обе из окрестностей Бостона. Первая — Гертруда Шнэкенберг, хотя последняя ее книжка многих разочаровала. А вторая — Милэйз Грин, автор пока одной только книги, и я, в сущности, еще не знаю, каково ее будущее, поскольку у нее сильная склонность к самоубийству. Она происходит из старинного американского рода, из семьи, прибывшей сюда на «Мэйфлауэр», и, быть может, именно фанатическая религиозность ее предков — виной ее психическим проблемам. Собственно, это все. Могу хоть сейчас добавить еще сотню имен молодых поэтесс, но уже на порядок слабее. Но хотелось бы вспомнить великую австралийскую поэтессу Джульетту Райт. Это уже очень старая женщина, она потеряла слух и, кажется, бросила писать.

— *Феминизм, с твоей точки зрения, привнес что-то устойчивое в американскую поэзию?*

— Поэзия — это особое дело, она выворачивает наизнанку эпитеты и прилагательные. Не существует поэзии феминистской или поэзии мужского шовинизма — как не существует поэзии негритянской, поэзии белых или краснокожих. Или это поэзия, или нет. Можно обсуждать феномен так называемой «феминистской поэзии», но это занятие окажется бессмысленным для всех, кроме сторонников феминизма. Как видишь, я не в состоянии вполне серьезно говорить на эту тему, поскольку даже в американском обществе она имеет маргинальный характер. Феминизм — явление абсолютно intermuralis, оно существует в контексте академических кругов и местных интеллектуалов. Он может достичь небывалого крещендо на территории одного университета или еще какого-нибудь замкнутого культурного пространства, но если напротив университета стоит бензоколонка, то там эти вопросы уже теряют всякий смысл.

Даже если кто-то из поэтов или поэтесс разделяет эту точку зрения — как, например, Адриана Рич, очень талантливая женщина, — то в их творчестве феминизм играет роль фасада. В случае Рич не так важен феминизм, как то, что она лесбиянка — так что тем более я не могу рассуждать об этом дальше.

— *Ты упомянул имя Бишоп, которая также была лесбиянкой.*

— Да, но лесбийские акценты играют в поэзии Бишоп второстепенную роль.

Любые «измы», включая феминизм, всегда называют явления в каком-то смысле уже угасающие. Когда, например, я сам заинтересовался постструктурализмом, то узнал, что это направление уже исчерпано.

— Вероятно, это мы часто реагируем с запозданием. Приведу пример возможно более крайний: в своей последней, весьма консервативной статье, Солженицын написал, что узнал о только что возникшем очередном «изме», а именно концептуализме.

— Ну, держитесь, если эта весть достигла Вермонта. Печально, но Солженицын не может не быть обскурантом. Я бы даже не сказал, что это его выбор или нечто, навязанное коммунистической действительностью, которая его окружала. Дело, как мне кажется, в его метатемпераменте.

— Мы живем в последнее десятилетие века, который к тому же оказывается последним веком тысячелетия. Что ты чувствуешь?

— Я размышлял и даже писал на эту тему. Мы находимся в совершенно особой ситуации. Конец века и конец тысячелетия возбуждают в нас «обычные» ощущения конца тысячелетия — и в этом смысле мы не отличаемся от предыдущих поколений, которым дан был подобный опыт. Не считая того факта, что в новом тысячелетии нас по-прежнему будут терроризировать числа, выражающие новую демографическую ситуацию. Мы будем свидетелями или участниками огромного культурного изменения в обществе, продиктованного сильным приростом населения и его новым составом. Я имею в виду не все более распространяющиеся всевозможные этнические интеракции — это картина по-своему благородная, — а просто числа. Кажется, Рышард Капусциньский первым заявил, что к концу века белая раса будет составлять лишь одиннадцать процентов населения земного шара, и эту информацию подтверждает статистика ООН. Но меня больше беспокоит тот факт, что абсурдный рост населения сопровождается совершенно новым пониманием истории — а точнее, ее отсутствием. Сегодняшние поколения, как раз сейчас переживающие свой расцвет, не получили никакого исторического образования. В шестидесятые годы обучение исто-

рии пережило кризис. Я имею в виду не концепцию Фукуямы, а нечто совершенно иное. Люди тридцатого — сорокового года рождения, сегодня находящиеся в зрелом возрасте, имеющие власть и избираемые президентами, — это поколения, не способные покорно воспринимать прошлое. Процессы, происходящие сегодня в Центральной Европе и России, также связаны с этой антиисторической восприимчивостью.

— *В каком смысле?*

— Попробую объяснить. Например, падение тоталитарной системы в Восточной Европе как-то связано с несоразмерностью историзма, регулирующего жизнь этих обществ в их доле и недоле (но в основном недоле) — и антиисторизмом большей части мира. Это был вопрос элементарного равновесия. Если сейчас рассматривать Россию отстраненно, получился бы музей под открытым небом, вырванная из истории страна. В сознании людей уменьшилась дистанция между причиной и следствием. Принцип малого расстояния между причиной и следствием будет определять ближайшее будущее мира. Люди будут руководствоваться прагматизмом и стремиться к быстрым и ощутимым результатам. А чем больше прагматизм, тем меньше ощущение истории.

— *То есть будущие общества будут формироваться не выдающимися личностями, а...*

— В конечном счете числами.

— *Что же останется поэту? Какова будет его роль?*

— Никакой. Если поэт в состоянии будет творить, то он будет творить для себя и для своего потенциального alter ego. Поэта тоже будет определять численность общества. Например, русская поэзия — относительно молодая, ей два века. Антологию русской поэзии можно составить из двадцати—тридцати имен. Но попытайся кто-нибудь создать антологию русских поэтов, пишущих и публикующихся сегодня, он вынужден был бы включить в нее сотни — если не тысячи — фамилий. Демографические факторы также будут определять положение поэта.

Помню, в период моего формирования литература состояла для меня из двухсот — максимум трехсот — имен. Так что я мог тешить себя мыслью, что все это я узнаю и прочитаю. Теперь же я хожу по книжным магазинам, как

ходят по магазинам музыкальным с их тысячами пластинок, сознавая, что жизни не хватит, чтобы все это послушать. Нужно будет делать выбор, а он вовсе не очевиден. Никто не сможет указать путь, поскольку никто не будет в силах стать культурным гидом. Если сейчас мы живем в эпоху антологий, то будущее предстанет нам эпохой каталогов.

— И поэту долго придется ждать своей каталожной славы?

— Мне кажется, в будущем веке поэты будут известны в определенных кругах читателей, однако им придется в большей, чем это происходит в нашем веке, степени осознать относительность своей славы.

Необыкновенно показателен во всех отношениях Китай. Сейчас мы видим, как активно обсуждается необходимость введения в этой стране демократии. Но попробуем представить себе, каким должно быть там представительство. Пусть на каждые десять тысяч человек приходится лишь один депутат — ведь даже в этом случае китайский парламент будет состоять из миллиона депутатов.

— Поток чисел захлестнет нас.

— Собственно говоря, это уже происходит — мы уже плачем над будущим. Я, однако, думаю, что, в сущности, человек всегда способен радоваться собственной ничтожности.

— Поскольку в свое время я писала для журнала «Зешиты Литерацке» о твоем назначении на пост американского поэта-лауреата, мне хотелось бы поговорить об этом. Принимая этот титул и обязанности, ты поставил себе целью популяризировать поэзию хорошую и трудную, поддержать ее на американском читательском рынке. Насколько тебе удалось реализовать свои планы?

— Я ко всему отношусь двойственно — в том числе и к своему вашингтонскому опыту. Чаще всего сотрудничество с жутко бюрократизированным учреждением — Библиотекой Конгресса — приводило к стрессу. В каком направлении ни начнешь действовать, обязательно наткнешься там на сильнейшее сопротивление. Позволь я себе роскошь задуматься, эти трудности пришли бы мне в голову первыми... Несмотря на это, я считаю, что хотя бы в какой-то степени изменил образ этого поста. Ведь, в сущности, должность поэта-лауреата была задумана и понимается как этакая орхидея в бутоньерке Библиотеки Конгресса. Выбирают кого-нибудь на год-два, а потом находят для этой роли

следующего. Эти обязанности неверно поняты и потому неверно выполняются. И все же я думаю, что хоть что-то мне удалось изменить. Быть может, я напрасно себе льщу... Однако теперь от того, кто займет этот пост после меня, будут ждать — и этот кто-то, возможно, постарается оправдать эти ожидания — чтобы он сделал что-то не только для себя или своих коллег, друзей-поэтов, но и для читателя, для публики, для общества. Если этот кто-то, конечно, захочет это сделать... Я, однако, надеюсь, что противоречия его положения будут замечены, и они заставят его действовать так, как пытался действовать я. Не знаю, однако, никого, кто взялся бы за это.

— *Ты отказываешься от обязанностей поэта-лауреата досрочно. Уходишь через неделю?*

— Да, в надежде, что все же посеял что-то новое. Когда-нибудь это выяснится, кем-нибудь — быть может тобой — будет замечено. Но не скоро. Во всяком случае, теперь я понимаю: чтобы наладить распространение поэтических сборников, надо начинать с частного, а не государственного сектора; я также узнал, как функционирует американский механизм распространения.

— *И как он функционирует?*

— Знаешь, например, почему такие журналы, как «Ньюсуик», «Тайм», «Вог», «Вэнити Фэр» попадают в супермаркеты? Я задал себе этот вопрос и получил на него ответ. Так вот, у издающих их крупных корпораций — таких как «Тайм-Лайф Корпорэйшн» или «Конд Нэст Корпорэйшн» — есть договор с профсоюзом водителей грузовиков. В этом все дело — ведь именно они занимаются доставкой этих журналов. Таким образом снабжение создает спрос на рынке. Привет вам от Маркса... [*Смеется.*] И именно на этом следует сосредоточиться, чтобы правильно формировать читательский рынок.

— *Можно начать и с другого конца — хотя бы более широко вводить поэзию в школьные программы...*

— Да, но это, по сути, невозможно, поскольку просвещение здесь не централизовано, то есть не находится в ведении федеральных властей, и поэтому каждый директор школы или учитель может действовать так, как диктуют ему собственные знания. И конечно, в большинстве случаев его больше всего заботит, как бы избежать лишних

проблем. Было бы естественным, разумным, рациональным начать со школ, но из-за отсутствия централизации это невозможно.

— Если бы ты был не поэтом-лауреатом, а... поэтом-царем, что бы ты попытался реформировать в сфере американской культуры?

— Если бы я был не поэтом-лауреатом, а... министром культуры, то сделал бы очень простую вещь. Издал в брошюрках произведения нескольких авторов, например, Марселя Пруста — так, чтобы все общество смогло его прочитать. Но в этой стране — во всяком случае мне так кажется — никогда не будет портфеля министра культуры. Кроме того, Вашингтон — не то место, с которого можно начинать какие-то реформы.

— А казалось бы, самое подходящее место для твоих планов.

— Мне тоже так казалось. Не думаю, что я где-то ошибся, просто это проблемы, которые не решаются в течение года.

— Тем более что против поэзии направлена мощная армия телевизоров.

— Я заметил, что для младших поколений телевидение уже не играет такой большой роли. Они относятся к нему как к еще одной природной стихии, чему-то, с чем нужно считаться, раз уж оно существует.

— Телевидение, однако, тренирует исключительно визуальную сторону нашего воображения, к тому же на очень низком уровне. Ведь существовали визуальные культуры, настроенные исключительно на образ, но в высоком его понимании. Мой любимый пример — «Запечатленный ангел» Лескова, где группа иконописцев при теологически необычайно утонченном представлении об иконе и образе была неграмотна. Несколько расширяя эту аналогию, можно допустить, что иконосфера будет все больше доминировать в нашей жизни, хотя ее качество, к сожалению, не улучшится. Подобные катастрофические рассуждения обоснованы, с ними не поспоришь.

— Да я и не пытаюсь спорить, но эта дилемма меня уже страшно утомила. Мы должны пройти этот этап. И мы также должны помнить, что поэзия несет и визуальную, изобразительную информацию...

— А какие элементы являются решающими при возникновении твоих стихов? Как рождаются твои стихи?

— Это зависит от стихотворения. Иногда это две-три строчки или даже всего одна. Обычно, однако, все начинается с какого-то звучания, звука в голове. Возникает уверенность. Это похоже на прикосновение к камертону... И если я пытаюсь что-то сделать с этим дальше, то ищу слово, которое — или само по себе, или через аллюзию, или через комбинацию значений — соответствует звуку камертона. В какой-то степени это напоминает игру на фортепиано — я на фортепиано не играю, так что не стоит жонглировать подобным сравнением, но речь идет о том, чтобы подстроить смысл к мелодии, звучащей в голове. В этой мелодии есть не только фонический аспект, но и психологический, потому что я чувствую, какой клавиши следует коснуться.

— *Когда ты пишешь стихи, то рисуешь на полях?*

— Иногда рисую, иногда нет. Это зависит от того, насколько я задумываюсь.

— *А что рисуешь?*

— Профили.

— *Почему именно профили?*

— Думаю, это происходит в каком-то смысле подсознательно, поскольку слово само по себе — профиль данного феномена, оно определяет, обозначает смысл. Кроме того — обращаясь к прошлому за очередной аналогией — поэт это бард, человек, который поет, как птица, а птицы, например совы, видят в профиль.

— *В «Водяном знаке» сконцентрировано все твое внимание к визуальной стороне мира.*

— Не знаю, как это получается. Допускаю, что я скорее человек зрения, что я поверхностен. [*Смеется.*]

— *В поэзии ты скорее человек музыкальный.*

— Да, конечно. «Водяной знак» — произведение прозаическое, написанное на заказ. Что я мог сделать — кроме как описать то, что видел.

— *Несмотря на это, «Водяной знак» позволяет прочитать твои стихи в новой перспективе. А как ты сам видишь в своих стихах?*

— Мне кажется, то, что я поймал глазом, и то, что поймал ухом, взаимодействует. Происходящее в этот момент иллюстрирует творческий замысел. Замысел часто вырисовывается как совместный эффект нескольких таких иллюстраций.

— *Твои рисунки на рукописях — часть этого процесса?*

— Не знаю. Я не считаю себя хорошим рисовальщиком. В России недавно издали книжечку с моими рисунками, и мне кажется, что это произошло потому, что с момента получения Нобелевской премии я словно окружен ореолом.

— *Твои рисунки — не важно, хорошие или плохие — проясняют творческий процесс. Рукописи поэтов бывают иногда полностью испещрены рисунками. Быть может, это свидетельствует об усилиях, затраченных при создании стихотворения?*

— Это указывает прежде всего на то, что у человека, поступающего так во время рождения стихотворения, было много времени. Кроме того, в таких рисуночных каракулях проявляется определенное ощущение пространства, определенная графическая установка по отношению к пустому пространству листа бумаги. Писательство является по определению графическим феноменом. Чем больше человек пишет, тем более в нем самом появляется графического.

— *Разве что он пользуется компьютером.*

— Я пользуюсь не компьютером, а пером.

— *В стихотворении «Декабрь во Флоренции» ты говоришь о пере, которое невзначай рисует чьи-то брови.*

— Порой рука действует сама по себе.

— *О том же говорит Пушкин.*

— Но Пушкин был прекрасным рисовальщиком. Думаю, что в этом разрисовывании страницы поэтом выражается также его отношение к форме, а точнее — принятие свободы и открытой формы. К примеру, Чеслав Милош в первой строке «Ars poetica» тоскует по «форме более емкой». Я же — восхищаясь позицией Милоша — не стремлюсь к открытой форме. Я не в состоянии написать стихотворение без рифмы.

Перевод Ирины Адельгейм

В МИРЕ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Журнал «Америка», май 1992 года

Иосиф Бродский, иммигрант из города, известного теперь снова как Санкт-Петербург, стал первым родившимся за рубежом поэтом-лауреатом Соединенных Штатов. <...>

Последние 14 лет Бродский живет в Гринвич-Виллидже в Нью-Йорке, живописном центре художественной жизни города. С 1986 года он каждую весну ведет курс в колледже «Маунт-Холиок» в Саут-Хэдли в Массачусетсе. Сейчас он взял академический отпуск, чтобы выполнять обязанности поэта-лауреата, требующие его присутствия в Библиотеке Конгресса США в Вашингтоне не менее трех дней в неделю.

Бродский — пятый поэт-лауреат США. Этот пост был создан Конгрессом США в 1986 году, и предшественниками Бродского были Роберт Пенн Уоррен, Ричард Уилбер, Говард Немеров и Марк Стренд. Когда этот почетный пост был предложен человеку, для которого английский не родной язык, многие американские поэты и критики были удивлены. Но основное назначение поэта-лауреата в Америке в том, чтобы представлять поэзию, а не просто писать стихи на английском языке, и Бродский с его энциклопедическим знанием поэзии и страстью к искусству лучше многих других подходит для этого поста. Объявляя его поэтом-лауреатом, директор Библиотеки Конгресса Джеймс Биллингтон, известный специалист по русской и советской истории, сказал: «В его произведениях заложены великие литературные традиции России и глубокое понимание американской поэзии. Он испытывает огромный интерес к американской жизни, столь свойственный иммигрантам. И это напоминает нам, как много в американской культуре было создано теми, кто не родился в нашей стране».

Редакторы журнала «Америка» Илья Суслов, Семен Резник и Дик Бейкер встретились с Иосифом Бродским в его

офисе в Библиотеке Конгресса, чтобы побеседовать о его миссии в новой должности и об американской поэзии.

— В чем вы видите свои обязанности как поэт-лауреат? Будете ли вы писать стихи, посвященные крупным государственным событиям, как это традиционно делали британские лауреаты?

— Дело в том, что это совершенно не британское учреждение; это американское учреждение, и, конечно, существует огромная разница между британской системой и нашей. В Англии поэт назначается пожизненно, а у нас лауреатство в Библиотеке Конгресса назначается на год или на два. Сочинение стихов «на случай» не входит в мои обязанности и контрактом не оговорено. Контрактом оговорены совершенно другие вещи. Как я представляю себе свои обязанности? Довольно просто. Поскольку в этом году я на жалованье у Библиотеки Конгресса, я воспринимаю свои обязанности как некую общественную обязанность (если можно так перевести с английского «civil service»). И мои интересы сосредоточены, иными словами, на общественной пользе. Задачу свою я понимаю довольно просто: как попытку расширить аудиторию изящной словесности в этой стране, увеличить число читателей поэзии. И на этот счет у меня есть некоторые соображения, с которыми я часто выступаю в печати.

— Газеты писали, что вы высказывали пожелания, чтобы поэтические сборники продавались в американских супермаркетах. Вы говорили это серьезно?

— Да, абсолютно серьезно. Человек, приходящий в супермаркет, покупает совершенно неожиданные вещи. Порой совсем не те, за которыми он туда явился. Часто он покупает в супермаркете журналы и книжки, так что такого рода товар в супермаркете уже есть. Я не вижу ничего абсурдного в том, чтобы поставить на полку несколько томиков американских авторов или антологий американской поэзии. Если назначить низкую цену — что-нибудь около двух долларов для изданий в мягкой обложке, что вполне осуществимо, — то можно продавать поэзию не только в супермаркетах, но и в аптеках. По крайней мере, в этом будет и медицинский резон: у изящной словесности есть свойство оказывать терапевтическое влияние. По крайней мере, счета от психиатров будут ниже, не правда ли?

И наконец, я думаю, что антология американской поэзии должна быть в каждом номере в отелях в этой стране, и никто против этого возражать не будет, как никто не возражает против Библии, которую можно найти в каждой комнате в любом мотеле, как сама Библия не возражает против соседства с телефонной книгой.

— Можете ли вы рассказать о различиях во взаимоотношениях поэта и читающей публики в Соединенных Штатах и в России? Где, по вашему мнению, поэт играет более подходящую ему роль: в России, где «поэт больше, чем поэт», или в Америке, где публика не знает даже наиболее знаменитых?

— Я думаю, что более здоровая ситуация все-таки сложилась в Америке. Менее привлекательная для поэта, но все же более здоровая. Поэт — это не некое выдающееся явление в обществе, это нормальный гражданин государства, обитатель его пространства. Роль поэта в России, на мой взгляд, навязана, с одной стороны, историей, а с другой — суетностью самих поэтов. Эти два явления как бы накладываются друг на друга. В России на протяжении столетий не существовало официальной оппозиции; роль оппозиции и критиков общества играли там писатели. Если оппозиция и существовала, она не была в состоянии формулировать свои оценки и участвовать в полнокровном политическом процессе, которого в стране не существовало. Эта роль выпадала литературе, изящной словесности, в частности. Отсюда представление о поэте как о человеке, к чьему мнению следует прислушаться. С одной стороны, это замечательно. Но, с другой стороны, это бросается поэту в голову, и он начинает воспринимать себя совсем не так, как об этом писал Александр Сергеевич: «И меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он». Он начинает воспринимать себя несколько экстраординарным образом. И это не проходит без последствий для его творчества. И в конечном счете для читателей, ибо поэт начинает работать на публику, а не на Музу. Представление о поэте, существующее в читательской массе в России, зачастую открывает для поэта возможности эксплуатации своего положения и в конечном счете сужает его диапазон до сугубо функционального. Мягко говоря, он оказывается в зависимости от истории. Здесь, в США, ничего подобного не происходило. Здесь вполне укоренились институты, критикующие общество. Это главным образом оппозици-

онные партии. То есть роль критика общества здесь с поэта как бы снимается. Она продолжает существовать только в том случае, если по своему темпераменту, настроению и обстоятельствам поэт считает необходимым что-либо изложить, то есть присоединиться к хору критикующих. Тогда он к этому хору присоединяется или даже пытается его перекричать. Но поприще трибуна или выразителя народных чаяний американскому поэту крайне чуждо. На самом деле у поэта никакой роли нет, кроме одной: писать хорошо. В этом и заключается его долг по отношению к обществу, если вообще говорить о каком-то бы то ни было долге всерьез. Ибо поэт не назначается обществом, и потому обществу накладывать на него какие-либо обязательства не пристало. Пользуясь языком общества, творя на его языке, особенно творя хорошо, поэт как бы делает шаг в сторону общества. И хотя у поэта нет такого долга перед обществом — писать, у общества на самом-то деле есть долг — его читать, ибо поэзия есть по существу лингвистическая неизбежность. И если поэт совершает шаг в сторону общества, то и общество должно сделать шаг в его сторону. Это примерно то, что я пытаюсь объяснить, по мере своих возможностей, местной публике.

— *Кто из американских поэтов, по-вашему, более всего достоин внимания российского читателя?*

— Их невероятно много. На протяжении полутораста лет самостоятельного существования американская поэзия дала огромное количество имен. Выбирать из них трудно. Я думаю, что до известной степени русский читатель осведомлен о том, что происходило и происходит в американской поэзии. Из имен наиболее замечательных в двадцатом веке (про девятнадцатый век все знают) могу предложить пять, десять или двадцать имен. Эдвин Арлингтон Робинсон, Уоллес Стивенс, Роберт Фрост. На мой взгляд, также (и тут многое зависит от вкуса) Вэйчел Линдзи, Карл Сэндберг, Эдгар Ли Мастерс, не говоря уж об Элиоте и Паунде... Это из первой половины двадцатого века. Во второй половине двадцатого века, в послевоенный период, есть совершенно замечательные господа... Начну с малоизвестного Уэлдона Кийса... Затем Джон Берримен, Роберт Лоуэлл, Элизабет Бишоп, Энтони Хект, Ричард Уилбер, Роберт Пенн Уоррен, которого русские читатели знают как прозаика, но он еще и изумительный поэт. Аллен Тейт,

Марианн Мур, Уильям Карлос Уильямс, Рэндалл Джаррелл... Их очень и очень много. Теодор Ретке — замечательный поэт... Мы считаем, что у нас в России замечательная поэзия. И не без основания. Но я думаю, что в этом отношении, в отношении изящной словесности, в двадцатом веке между Россией и Соединенными Штатами существует определенный паритет, равенство.

— *Вы как-то сказали, что «современная американская поэзия более динамична, чем поэзия Западной Европы», — в чем это выражается?*

— Американская поэзия — явление необычайно интересное и весьма отличное от своих европейских сестер. Это, по существу, непрерывная проповедь человеческой автономии. Русская поэзия сильна, конечно, своей эвфонией. Но если мы говорим о дидактическом аспекте, о существе дела, то русской поэзии свойственна некая общая утешительная тенденция, тенденция оправдания миропорядка, то есть в русской изящной словесности или в Европе образ поэта или его лирического героя всегда фигура как бы трагическая, фигура жертвенная. Он у нас всегда страдает... Ему, грубо говоря, нехорошо. В лучшем случае он воспринимает мир со значительной долей фатализма. В поэзии американской это не совсем так. Это скорее идея абсолютной человеческой автономии, ощущение того, что человек всегда сам по себе, в чистом, так сказать, виде. И от него, человека этого, зависит, сопротивляется он или нет. У американского поэта указательный палец не раскручивается на триста шестьдесят градусов в попытке найти виноватого. Он знает, что скорее всего виноват он сам. Это совершенно другой психический уклад, другая ментальность. Это литература индивидуальной ответственности. Человек отвечает за свою жизнь и за выбор, им совершенный, и, если что-то не так, он упрекает не начальника или какого-нибудь государственного деятеля. Он упрекает либо себя, либо экзистенциальный порядок в целом. И кроме того, в американской поэзии нет тенденции к самогероизации, самодраматизации. Разумеется, у американской, как и у всякой иной, поэзии есть масса своих собственных пороков: слишком много провинциальных визионеров или озабоченных своей внутренней жизнью неврастеников — это все, конечно, есть, но тенденции утешить, оправдать миропорядок или, наоборот, рассматривать себя

как трагическую или героическую фигуру, как этакого Прометея, чью печень пожирает орел (это скорее всего — метафора алкоголя), — вот это американской литературе не свойственно.

— *В то же время вы как-то заметили, что «американская поэзия страдает недомоганием формы». Не могли бы вы это пояснить?*

— Да, говорил. Но это представляется недомоганием лично мне. Ни читателям, ни — хуже всего — большинству авторов так не кажется. В конце девятнадцатого века в американской изящной словесности возникла совершенно новая, так сказать аформальная, идиоматика, у которой, естественно, тотчас нашлась собственная генеалогия, как бывает со всем на свете. В принципе американская поэзия — точней, стихи, публикующиеся там и сям, — сегодня тяготеет к тому, что вполне благородно именуется «органическим стихом». Это означает примерно: пиши как бог на душу положит, то есть не опосредуя это формой. Большинство того, что появляется в печати последние десятилетия, написано тем, что принято считать «свободным» стихом. Свободный стих — дело довольно непростое. Я бы добавил по собственному опыту: куда более трудоемкое, нежели стих традиционный. Как всякое понятие, которое предварено эпитетом «свободный», оно требует уточнения: свободный от чего? Свобода не есть самостоятельное, автономное понятие, это понятие детерминированное. В физике оно детерминировано статикой, в политике — рабством; что же касается мира трансцендентального — о какой вообще свободе можно говорить, если предполагается Страшный Суд? То есть свобода — это всегда реакция на что-то. Это скорее преодоление ограничений, освобожденность. Иными словами, свободный стих есть, по существу, преодоление формы, преодоление стиха метрического. Большинство же молодых людей обоего пола, принимаясь сейчас за сочинение стихотворений, начинают прямо с чужих результатов этого преодоления, с этой органической, свободной, освобожденной формы. То есть они пользуются свободой, не обретенной ими лично или даже взятой взаймы, но полученной по инерции. На мой взгляд, чтобы пользоваться свободным стихом, поэту нужно к нему прийти тем же самым путем, каким пришла к этому английская изящная словесность. То есть в миниатюре, в пределах сво-

ей собственной жизни, поэту следует повторить путь, пройденный до него литературой, то есть пройти формальную школу. В противном случае удельный вес слова в строке может оказаться нулевым.

— *Формальной поэзией вы называете стихи, написанные в определенном размере, с рифмой, то есть в форме традиционного стиха?*

— Именно.

— *Как вы решаете, писать ли данное стихотворение по-русски или по-английски?*

— Каких-то особых, специальных решений я не принимаю. В принципе стихи я пишу главным образом по-русски, а по-английски в основном статьи, прозу. Этот выбор определяется заказчиком. Предположим, журнал предлагает вам написать рецензию. Издательство предлагает написать предисловие. Когда это происходит, вам всегда дается срок. Конечно, можно было бы сначала сочинить по-русски, а затем перевести на английский. И таким образом загрести даже больше денег, верно? Если сначала печататься в эмигрантских изданиях (если они платят)...

— *Э-э-э!..*

— Ну, некоторые платят... Но таким образом ни в какие сроки не уложишься. И поэтому я еще в году эдак семьдесят третьем, семьдесят четвертом или семьдесят пятом принялся писать сразу по-английски. Что же до стихов, то до выбора языка, на котором сочинять, никогда не доходит. Стихотворение всегда начинает диктовать самое себя — прежде чем ты успеваешь подумать, на каком языке это происходит. Конечно, я пишу стихи по-английски, но очень редко, только в том случае, если в голове начинает звучать именно нечто английское, специфически англоязычная каденция. Или если возникает какая-нибудь фактура, которая, видимо, исключительно англоязычна.

— *Вы ведь переводите свои стихи на английский?*

— Да, довольно часто, но не в последнее время. Я занимаюсь этим по одной простой причине: с переводчиками всегда возникают довольно сложные отношения, особенно если они старше вас по возрасту. Они присылают вам варианты того, что они сделали, и вы начинаете их выправлять. Людей, которые старше тебя, можно поправлять, увы, только до известной степени, потому что потом начинаются обиды. Это, конечно, происходит с любым чело-

веком, в любом возрасте. Не говоря уж о том, что во всем этом есть нечто весьма шизофреническое (что, конечно, при существовании в двух культурах не более чем норма). Он перевел твое произведение, и ты, получив перевод, в первый момент ужасно счастлив: как бы автоматически предполагается, что получилось то же самое стихотворение. А потом начинаешь читать... Это довольно уникальное переживание, когда читаешь перевод своего стихотворения, сделанный кем-то. То есть ты испытываешь радость, довольно быстро переходящую в ужас. Для этой комбинации радости и ужаса названия нет, это переживание совершенно уникальное. И поэтому, чтобы не портить никому кровь, я стал заниматься этим сам. Что отнимает массу времени, отнимает время у всего остального. Я бы с большим удовольствием с этим не связывался. Но поскольку уж я тут живу, я чувствую себя ответственным за то, что выходит под моим именем по-английски. Уже хотя бы потому, что я могу за этим проследить. И если уж меня будут попрекать, то пусть уж лучше попрекают за мои собственные грехи, а не говорят, что, дескать, по-русски это, может быть, и замечательно, но вот по-английски звучит ужасно.

— *С годами, по мере того как вы становитесь старше, в каком направлении движется ваша поэзия? Меняется ли она?*

— Трудно сказать, но я все-таки думаю, что меняется. Я не могу рационально комментировать свое, грубо говоря, развитие. Или процесс. В этих вещах отчета себе не отдаешь — не говоря уже о том, что принимать за точку отсчета. Если взять себя четверть века назад, то, видимо, да, я изменился, хотя скорее внешне, чем внутренне. Единственные перемены, о которых я мог бы говорить всерьез, — перемены просодические... Перемены метрического характера... Сейчас, полагаю, у меня больше дольника, нежели ямба, хорея или анапеста. Стих теперь скорее интонационный. То есть он держится уже не на динамике, заданной размером, но скорее на интонации как таковой, на некой каденции не слишком настырной речи. Хотя время от времени приятно вернуться к традиционным метрам — хотя бы для того, чтобы придать им глуховатость, нейтральность тона, обретенную в дольнике и столь естественную теперь для моего слуха, как, впрочем, и сознания. Чем монотоннее, глуше все это звучит, тем более, по-моему, оно похоже на правду. С года-

ми все это становится сложнее и сложнее; но хотя бы метрически надо говорить о себе в стихе правду. Так что нынешний молодой читатель, наверно, услышит во мне человека уже немного побитого и помятого, но тем не менее движущегося...

— *Однажды, говоря о Чехове, вы сказали, что в России девятнадцатый век кончился в 1917 году, а на Западе он все еще продолжается.*

— В известной степени это верно.

— *Как это понимать?*

— Я это сказал, пытаясь объяснить популярность русской литературы девятнадцатого века на Западе и, в частности, в Соединенных Штатах, и непопулярность литература двадцатого века. Это особенно касается прозы. Общественные отношения, которые описывает проза девятнадцатого века, вполне нормальны и понятны в переводе. В дневнике Елены Штакеншнейдер, дочери известного архитектора Андрея Ивановича Штакеншнейдера, который много построил в моем родном городе, многие страницы посвящены Федору Михайловичу Достоевскому. Она хорошо знала Достоевского, восхищалась им, называла его глубочайшим мыслителем и гениальным писателем. И в то же время считала его мещанином и отмечала, что для изображения большого капитала огромной цифрой всегда будет для него шесть, кажется, тысяч рублей. И действительно, во многих произведениях Достоевского конфликты носят до известной степени имущественный характер. Эти общественные отношения вполне постижимы для человека, живущего в мире, который называется капиталистическим. Интересно, кстати, кто придумал и ввел в обиход это определение? Социалист?

В то же время общественные отношения, сложившиеся в России в двадцатом веке, то есть все те понятия, которые возникли, как, например, «управдом», «квартироуполномоченный» и тому подобные, совершенно непереводимы. И не только в лингвистическом смысле. Они непереводимы в сознании. Проблема не только в том, что не существует эквивалентных терминов. В некоторых случаях они, может быть, и существуют. Но сами отношения совершенно непостижимы. Это другая реальность, другой век, другой мир. И поэтому, разумеется, легче читать и понимать то, что написано Чеховым, Толстым, Достоевским, Гон-

чаровым, Гоголем, Тургеневым, чем написанное, например, Михаилом Зощенко или Андреем Платоновым. Правда, Платонова нельзя перевести еще и по соображениям чисто языковым. Этот человек пользовался языком совершенно феноменальным образом. Сплошные алогичные корневые решения. По-английски этот эквивалент практически немыслим.

— Как вы сумели добиться такого исключительного успеха — премии, восхваления публики, публикации в лучших журналах Запада? Чувствуете ли вы внутренний конфликт как писатель и как знаменитость? К примеру, в своей нобелевской лекции вы говорили о глубоко личностной природе художественного опыта, но ваша слава частично связана с вашей героической биографией.

— Не очень она героическая, и в стихах ее, во всяком случае, нет. Мне трудно отдать себе отчет, каким образом я чего-то «добился». Я до известной степени вообще никогда ничего не добивался. Все то, что происходит со мной, носило и носит характер чрезвычайно случайный. Но когда происходит то, что очень приблизительно можно назвать признанием, то возникает определенная инерция. Скажем, когда вы получаете Нобелевскую премию, на вас начинают смотреть несколько расширенными глазами. Расширенными от восторга, от изумления или, по крайней мере, от любопытства. В переводе на человеческие, деловые, издательские отношения это выражается в том, что вас охотнее публикуют, берут нарасхват. Впрочем, и это не совсем верно. Я нередко сталкиваюсь с тем, что предлагаемое мною по тем или иным соображениям отклоняется. У каждого журнала, издательства есть своя эстетическая платформа. Но и это не главное. На самом деле все упирается в того или иного конкретного человека, который принимает решение. Что касается успеха, о котором вы говорите, то я не в состоянии воспринимать это как успех. Жизнь писателя, сочинителя определяется не тем, что у него издано, напечатано, получилось, а тем, что он делает в данный момент, а это всегда связано с большими трудностями. И в этом критерий его отношения к себе как к профессионалу. Это даже не конфликт между внешним успехом и внутренним состоянием. Это совершенно противоположные полюса. Успех — это маска, это одежда, которую ты на себя надеваешь, а правильнее сказать, которую на тебя надевают.

Но ты знаешь себе истинную цену. Знаешь, что ты можешь, а чего не можешь. Такова профессиональная сторона дела. И помимо этого ты знаешь себя, знаешь, что ты за человек, знаешь обиды, которые ты нанес, поступки, которые ты совершил и которые, по твоим понятиям, являются предосудительными, и это определяет твое отношение к себе, а не аплодисменты или положительные рецензии. Может быть, Лев Николаевич Толстой, глядя на полку с собранием своих сочинений, и чувствовал удовлетворение, но я не думаю, что большое. Тем более — моя милость. То есть ты про себя знаешь, что ты исчадие ада, что ты до известной степени дрянь, что в твоей голове в данный момент ничего не происходит и что ты кого-то обидел или не обратил на кого-то или на что-то внимания. Это то, что ты есть, а не то, что происходит с тобой вовне. Это абсолютная правда.

— *Еще одна цитата из вашего интервью: «Если вы серьезно относитесь к своему делу, то выбираете между жизнью, то есть любовью, и работой. Вы понимаете, что это несовместимо». Не жалеете ли вы иногда, что предпочли работу полноте жизни?*

— Вы, видимо, имеете в виду недавнюю перемену в моих частных обстоятельствах... И все же я продолжаю считать, что это несовместимо. При всех предполагаемых и очевидных преимуществах перехода в новое состояние во мне присутствует ощущение, что это еще одна из помех. Как корреспонденция, которая отнимает много времени, как лекции, которые надо читать, как, в частности, это интервью... Это ни в коей мере не способствует тому, что называется творческим процессом. И семейная жизнь — тоже помеха. Как я с этим справлюсь, я понятия не имею, но надеюсь, что обойдется. Я перешел в это новое качество в сильной степени бессознательно, как и все, что я в своей жизни делал. Это точно так же, как сочинять стихотворение или статью. Когда сочиняешь, то тебе это представляется самым важным делом. Я надеюсь, что смогу совмещать, грубо говоря, приятное с полезным. Надеюсь, что мне это удастся. Хотя, как говаривал любимый мною Фрэнсис Бэкон, «надежда — это хороший завтрак, но плохой ужин».

— *Если бы вы родились в Америке, стали бы вы поэтом?*

— Я думаю, что да, и я даже знаю, кем бы я стал. Я стал бы Энтони Хектом, или Ричардом Уилбером, или отчас-

ти похожим на одного из них и отчасти на другого. Или на обоих сразу.

— *Что вы думаете о судьбе русской литературы и искусства советского периода? Что из них останется, что не останется? Каково будущее искусства, на котором выросло советское общество?*

— Это огромное явление, и процент того, что останется, будет весьма значительным. Какие-то песни останутся, стихи останутся безусловно. За советское время, вопреки тому, что с искусством творилось, было написано много замечательного. Я думаю, что многое из написанного будет представлять чисто исторический интерес и уже хотя бы поэтому выживет. Кроме того, существует действительно много шедевров, созданных людьми, которым была дорога русская изящная словесность. Вообще такими вопросами лучше не задаваться, ибо они политизируют настоящее или прошлое. Как будет, так и будет. Кто мы такие, чтобы об этом судить? Литература — весьма индивидуальное дело, стихи особенно, это наиболее атомизирующее искусство, куда менее социальное, чем, скажем, музыка, живопись, проза. Весьма идиосинкразическое по существу. Кому-то из потомков сделанное нами придется по вкусу, другим — наоборот. Гарантий никаких нет, и они не нужны.

— *Вы часто говорили, что не собираетесь возвращаться в Россию. Не изменили ли последние события вашего мнения? Чувствуете ли вы себя в Америке — с ее природой, людьми, городами — как дома?*

— Это как бы два вопроса. Начну со второго. В общем, да, я чувствую себя в Америке чрезвычайно естественно. Не скажу, что как рыба в воде, но так не чувствует себя здесь никто. Да в наше время и рыбе не всегда бывает хорошо в воде. Вообще, если у человека не отмерли нервные окончания, то любое место, в котором он находится, в той или иной степени вызывает у него ощущение абсурда. Ты входишь в помещение, ты с кем-то говоришь, но при этом в сознании все время присутствует ощущение, что происходящее — полный бред, что ты тут вообще не должен находиться и твой собеседник — тоже.

Теперь о возвращении. Мне трудно на этот вопрос ответить внятно. Перемены, которые произошли, — это безусловно перемены к лучшему, замечательные перемены. Но мне трудно себе представить, что я снова должен изменить

систему своего существования. Во-первых, возраст уже не тот, чтобы начинать все заново, а пришлось бы именно начать заново, ибо это уже совершенно другая страна. Той страны, из которой я уехал двадцать лет назад, уже не существует. Не потому, что там произошли политические перемены, но прежде всего потому, что другое поколение находится сейчас в силе и у власти. Я имею в виду власть не политическую, а чисто экзистенциальную. В этой новой стране все пришлось бы начинать заново. Не думаю, что у меня на это хватило бы сил. Приехать туда с визитом? Многие это делают, особенно иностранцы, и это нормально. Я сам могу поехать в Латинскую Америку, или в Африку, или куда угодно, но приехать туристом в страну, в которой я вырос? Мне это представляется несколько загадочной перспективой. Если принять во внимание, как людям сейчас там живется, то оказаться в положении туриста в их жизни для меня неприемлемо. Не говоря уже о том, что с тем нимбом, которым на протяжении последних лет я как бы обзавелся, это путешествие будет трудоемким предприятием. Ажиотаж и хорошее отношение — это вещи, которые труднее всего переносить. Гораздо легче, если это ненависть или ругань. Позитивные эмоции наиболее изматывающие. С одной стороны, мне бы ужасно хотелось повидать два или три места, пройти, что называется, ступая в свой же след — по крайней мере, умозрительно. Дважды, однако, в ту же реку не вступишь; это мы и читали, и сами отчасти писали. Я хотел бы побывать на могиле своих родителей, хотя от них ничего, кроме пепла, не осталось. Но я не знаю, как и когда это осуществить. Если бы это возможно было провернуть инкогнито, я бы сделал это давным-давно. Но американскому гражданину, чтобы туда отправиться, нужно заполнять какие-то анкеты, и немедленно это становится известным со всеми вытекающими последствиями. Это перспектива, с одной стороны, привлекательная, но с другой — невыносимая. Есть люди, которые с удовольствием на все это идут, взбираются на белого коня, скачут на нем, и только ржание этого коня и слышно. Таких людей довольно много, но я, боюсь, не принадлежу к их числу. Сколько мог, я старался жить сам по себе, на отшибе, по возможности приватным образом, заниматься своим делом, жить своей собственной жизнью и не играть чью-то, даже свою, роль, потому что я знаю, что никакой роли я сыграть до конца как следует не сумею.

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ САНТИМЕНТЫ — САМОЕ ТЯЖЕЛОЕ ДЕЛО НА СВЕТЕ

Людмила Болотова и Ядвига Шимак-Рейфер
Журнал «Przekroj», № 27, 4 июля 1993 года

— В молодости вы читали «Пшекруй». Сегодня еженедельник приходит к вам. Что бы вы хотели сказать читателям и редакции нашего журнала?

— Прежде всего я рад, что он существует. Читателям мне сказать нечего, а журналу я ужасно благодарен. В довольно скверные времена половину современной мировой литературы я узнал из «Пшекруя». Я его читал в диковатом месте на Севере. Когда меня сослали на Север в 1964 году, Наталья Горбаневская мне систематически присылала свою подписку «Пшекруя». Это была большая поддержка.

— Что побудило вас принять приглашение Силезского университета и приехать сюда, в Катовице?

— Ну, вы знаете, когда вам предлагают почетный докторат, от этого отказываться следует только в случае, если ты болен. В тот момент я не был болен. Во-вторых, Польша мне дорога. В-третьих, мне особенно приятно было принять этот докторат именно в Силезии, потому что это центр не культурный, а промышленный, и я думаю, что от этого будет польза кому-нибудь.

— Ваши впечатления от встречи с читателями в Катовице, в Силезском университете?

— Впечатление очень сильное и пугающее, на самом деле. Эта степень интенсивности положительных чувств по отношению к моей персоне... С этим довольно трудно справиться. Положительные сантименты — самое тяжелое дело на свете. С ненавистью легко справляться. С любовью гораздо хуже, гораздо тяжелее, т. е. надо чем-то платить, и этих

пропорций, этого количества я совсем не в состоянии создать. Кроме того, что меня более всего, я полагаю, потрясло, это было вчера вечером в театре. Я туда пришел, когда актеры читали мои стихи. Было совершенно поразительное ощущение, что я как будто вошел в свою жизнь. Когда вы пишете стихи, вы не особенно думаете об их содержании, вы знаете их содержание, а ваша главная забота — прежде всего — это формальный аспект, как бы сделать получше, т. е. до известной степени вы забываете о содержании. И это внимание, которое вы уделяете форме, оно заставляет вас думать о себе как о человеке, как бы это сказать, будто постепенно теряющем человеческий облик, становящемся все более если не машиной, то, по крайней мере, чем-то ложным, чем-то фальшивым, и вы не слышите своих собственных произведений. Вы их написали, вы о них забыли. И вот ощущение, когда ты видишь людей, т. е. когда эти стихи становятся людьми, т. е. когда становятся человеческими голосами. К этому следует добавить еще и то, что большинство актеров были молодыми. И это производит на вас впечатление абсолютно убийственное, т. е. этого выдержать невозможно, как будто ты действительно существуешь и все твое прошлое к тебе возвращается, т. е. возвращается именно с идентификацией в форме молодых лиц, т. е. как будто все это правда, и не знаю, как мне на это реагировать. Я спросил Богдана Тору: «Co robic teraz?» [*Что мне теперь делать?*] Тоша сказал: «Вус». [*Быть.*] Это было очень сильное, может быть самое сильное, впечатление моей жизни. Их было два: одно, когда я узнал, что поэт, к которому я очень хорошо относился, великий английский поэт Оден, пишет предисловие к моей книжке. Это было, я полагаю, в 1970 или 1971 году. И потом, когда я получил Нобелевскую премию в 1987 году, это было в тот день, когда я поехал в Лондон на Би-би-си, чтобы сказать несколько слов читателям в России. На радиостанцию позвонил человек, говорящий по-польски. Меня позвали к телефону. Выяснилось, что это был Витек Ворошильский. Он как раз гостил у Лешека Колаковского. Он говорит: «Я тебя поздравляю, кроме того, говорит, благодарю тебя за стихотворение, которое ты написал для меня с Дравичем». Я говорю: «Какое стихотворение?» А он говорит: «Koleda stany wojennego» [A Martial Law Carol]. А,

это, я говорю, это не важно, а он говорит: «Ты говоришь «не важно», ты просто не понимаешь, как это все вовремя приходит». Это стихотворение, которое я написал по-английски, кто-то вырезал из газеты и подсунул им под дверь камеры, где они сидели. Я говорю совершенно без рисовки: это произвело на меня куда более сильное впечатление, чем Нобелевская премия и все с этим связанное. А третье среди этих событий, и последнее, если мне вспоминать, что произошло в жизни из того, что тебя переворачивает, это вчера, в этом самом театре Выспянского.

— *Можно ли вам задать личный вопрос: мы знаем, что у вас совсем недавно родилась дочь, и хотим вас поздравить...*

— Спасибо.

— *...и спросить, почему вы ее назвали Анна Александра Мария?*

— Анна — это в честь Анны Андреевны Ахматовой, Александра — в честь моего отца, Мария — в честь моей матери и в честь моей жены, которую тоже зовут Мария.

— *Какая живопись может быть для вас источником творчества?*

— Я обожаю живопись. Мне больше других всю жизнь, то есть не всю жизнь, а в разные периоды, дороже всех итальянцы; я думаю, Джованни Беллини и Пьеро делла Франческа. В двадцатом веке мне ужасно нравится, может быть больше других, французский художник Вюйяр. Боннар тоже, но Вюйяр гораздо больше. Из русских — никто из русских мне в голову не приходит: как раз нравится масса, но что мне дороже прежде всего, чтобы я от кого-то внутренне как-то зависел, кто вызывал бы инстинктивную реакцию, этого нет.

— *Было такое предположение некоторых критиков о влиянии Рембрандта.*

— Но это неизбежно, конечно. Вот в «Сретенье», например, там даже такой рембрандтовский ход с этим лучом и т.д. Но это в общем происходит бессознательно.

— *Ваше любимое время года?*

— Я думаю, что все-таки зима. Если хотите знать, то за этим стоит нечто замечательное: на самом деле за этим стоит профессионализм. Зима — это черно-белое время года. То есть страница с буквами. Поэтому мне черно-белое кино так нравится, знаете.

— *Поэтому столько черно-белых красок в стихах? Особенно в ранних?*

— Ну, наверно, да. Но тут все что угодно можно вместить. Тут и определенного времени протестантизм, т.е. кальвинизм.

— *Как вы смотрите на сегодняшнюю ситуацию и как считаете: есть ли для России шанс выхода из этого мрака?*

— Конечно, есть. Да он уже используется, этот шанс. Это великая страна, с многочисленным населением, и она справится, она выберется из всего этого. Бояться, опасаться за Россию не нужно. Не нужно бояться ни за страну, ни за ее культуру. При таком языке, при таком наследии, при таком количестве людей неизбежно, что она породит и великую культуру, и великую поэзию, и, я думаю, сносную политическую систему, в конце концов. На все это, разумеется, уйдет довольно много времени, особенно на последнее, на создание политической культуры. Я боюсь, что на это уйдут десятилетия, то есть ни вы, ни, во всяком случае, я этого не увидим, но не следует думать о будущем в идеальных категориях. То есть это будет система, при которой какое-то количество людей, какой-то процент будет находиться в менее благополучных обстоятельствах, а какой-то процент в более благополучных обстоятельствах. Но возвращение к тому, что было, невозможно, это процесс необратимый, при всем желании, при всей энергии тех людей, которые хотели бы вернуть Россию к системе централизованного государства, это исключено. Больше там никто никогда ни с чем не согласится, единогласия там больше никогда не будет. Это самое главное. Разногласия и есть синоним демократии на самом деле. Разноголосица будет грандиозная. Но это и есть демократия. В случае с Россией мы сталкиваемся с буквальным воплощением демократии, если хотите. Не с идеальным, афинским вариантом. Афины был маленький город. Это великая страна.

ВЛАСТЬ ПОЭЗИИ

Беседа Иосифа Бродского с Дереком Уолкоттом
Печатается впервые

Лауреаты Нобелевской премии Иосиф Бродский (1987) и Дерек Уолкотт (1992) встретились 9 сентября 1993 года на Гетеборгской книжной ярмарке, чтобы поговорить о поэзии и ее взаимосвязях с языком, пространством и историей. Вел встречу шведский писатель и журналист ***Пер Вестберг****.*

— Поэты, опираясь на благоприобретенный обоими инструмент английского языка, начали с обсуждения роли языка в поэтической композиции и того, в какой степени «язык олицетворяет цивилизацию». «Куда ни повернись, как выбрать между этой Африкой и любимым мной английским?» (Дерек Уолкотт).

Бродский: Каждому из нас, в сущности, язык, на котором мы пишем, дал нашу реальность. Он дал нам даже нашу индивидуальность — в противном случае мы бы до сих пор определяли себя в категориях одной из политических, религиозных либо географических систем вѐрований. Задача человека прежде всего в том, чтобы понять, что он такое. Первый его заданный себе самому вопрос должен касаться не того, американец он, итальянец, швед, швейцарец или японец; не того, верит ли он в Бога и какой философии придерживается. Вопрос таков: труслив я или, может быть, храбр, честен или бесчестен я с людьми, как я обхожусь с противоположным полом? Он должен определиться в более точных категориях — категории, соотносящиеся с религией, нацией, культурой, довольно расплывчаты. Ничто не поможет ему определить себя лучше, чем собственный язык. Если у меня есть относительно себя некоторая ясность, то лишь потому, что я знаю, что хорошо пишу на своем языке. Слова, которыми я пользуюсь,

не вводят меня в заблуждение, и, предположительно, используя эти слова, я не обманываю кого-либо другого.

Уолкотт: Довольно трудно формулировать на публике все эти сопутствующие любому разговору о поэзии возвышенные тонкости. Поскольку мы, ведя разговор о поэзии, не говорим о широком понимании ремесла — мы говорим о слове, об определенном артикле, о какой-то модуляции.

Я сейчас пользуюсь языком, на котором, возможно, говорить не должен: я, уроженец Вест-Индии, говорю по-английски. Два других джентльмена также говорят по-английски. Почему я обладаю привилегией — если это привилегия — говорить в Швеции по-английски? Что есть такого в английском языке, что превращает его для всех нас в способ взаимопонимания? Я перескакиваю на то, что это весьма эмблематичный символ идеи языка как весьма цивилизующей силы. Всякий раз, когда этот вопрос поднимается, ты, как любой писатель, от бессилия обращаешься к Шекспиру. Ответ заключен, думаю, в первую очередь в «Буре». Уйма эссе было написано о двух символических для идеи культуры и языка фигурах: Робинзоне Крузо и Пятнице, или Просперо и Калибане. В книге Дефо, книге о Робинзоне и Пятнице, мы сталкиваемся с рациональным, интерпретирующим подходом к идее обучения дикаря. Что привело к всевозможным насмешкам и протестам против образа Пятницы, цивилизованного Робинзоном. Но это книга романиста. Взяв аналогичную ситуацию и доведя ее до точки, получим весьма гротескные фигуры Калибана и Просперо. Но это поэма, а не роман. В романе дикарь должен быть бессловесен — в этом основа либо тема романа. В «Буре» единственный персонаж, равный Просперо по языку — это Калибан. С рациональной точки зрения можно задаться вопросом: почему дикарь, и дикарь безобразный, говорит стихами? Почему получилось так, что лучшие, наиболее музыкальные, наиболее запоминающиеся, наиболее возвышенные строки в «Буре» — за исключением последней речи Просперо (которая так или иначе является переделкой Овидия) — принадлежат Калибану? Калибан в одном месте говорит: «Меня вы научили говорить / На вашем языке. Теперь я знаю, / Как проклинать». Но это не все, это неправда. То, что случилось, выше: «Меня вы научили говорить / На вашем языке. Теперь я знаю, / Как

говорить стихами». Но и это неправда, поскольку Калибан этого не осознает. Шекспир без какой-либо иронии наделил Калибана самым прекрасным в пьесе языком. Поэтому я полагаю, что поэзия все уравновешивает, поскольку в «Буре» неожиданно исчезают все те дикие вещи, которые можно приписать представлениям линейной, рациональной беллетристики, подобной «Робинзону Крузо». Ведь на самом деле Калибан должен хрюкать и быть бессловесным! Но происходит противоположное. Не потому, что Шекспир такой фантазер: для него было очевидно, что язык поэзии совершенно не укоренен в какой-либо географии или расе, в какой-либо исторической или иронической ситуации.

Бродский: Кстати, Дерек, вы в курсе, что одним из возможных прототипов Калибана являются карибы?

Уолкотт: Да, людоеды...

Бродский: Нет, карибы, карибы!

Уолкотт: Спасибо, Просперо!

О структуре поэзии, о ее соответствии месту и времени, и ее самостоятельных особенностях.

Бродский: Поймав себя на поглощенности процессом сочинения, вы всякий раз — где бы вы ни были — являетесь иностранцем. Я очень ясно помню, как сидел у себя в комнате, в своем родном городе, в России, и писал стихи — а потом прогуливался по улицам и люди вокруг производили на меня впечатление абсолютных иностранцев. Мое и их занятия были — как минимум в моем сознании — несовместимы. Поэтому совершенно нет разницы, когда ты обнаруживаешь себя где-нибудь в другом месте, в другой стране, среди действительных иностранцев, говорящих на ином языке. Возможно, это даже более здоровое предприятие. Если вы должны жить среди иностранцев, то пусть они будут по меньшей мере настоящими иностранцами, нежели иностранцами с вашим собственным языком, с вашей собственной культурой. Не хочу этого драматизировать, но в конечном счете взгляды человека на поэзию, на собственный язык, на то, что он способен делать, что намереваешься делать, становятся, возможно, его окончательной реальностью. Остальное, пожалуй, преходяще. И тогда я отно-

шусь к реальности телесного существования до некоторой степени бесцеремонно.

Уолкотт: Полагаю, мы оба смущены тем, что здесь находимся. Здесь присутствует некая интимность, но ощущение интимности разрушается неуместностью честного разговора о чем-то совершенно личном. Я тем не менее обязан! То, что происходит без какой-либо особенной привязанности к любому специальному поэтическому опыту, остается тайной; остается магической, необъяснимой вещью. Несомненное освобождение от телесной оболочки, связанное с процессом стихотворения, может быть прервано чашкой кофе, телефонным звонком, но на самом деле оно не прерывается. Этого не могут объяснить даже поэты. Иногда любая попытка объяснения вызывает раздражение. Возвышенный ответ предполагает прекрасное безумие и прочую подобную чепуху. Нечто приближающееся к возвышенности транса. Нечто происходящее. Но это не индуцируемый транс. Поэт начинает работу с утра, как банкир: он работает, делает свои строки, смотрит, что получается. Но однажды во всем этом наступает печальный момент, когда стихотворение уплывает от тебя и больше тебе не принадлежит. Ты снова лишен телесной оболочки. И поэтому ты вглядываешься в то, что непосредственно тебя окружает, что опять должно быть обновлено и переотождествлено. Я ненавижу идею о необходимости особого поэтического бытования, но если это не так, если этих условий не будет, не будет и поэзии, не будет чего-то остающегося неизменным, бессмертным, волшебным. С другой стороны, когда ты читаешь истинно великую книгу, ты полностью ею захвачен, твоя жизнь потрясена. Помню, когда я прочитал «Моби Дика», я не чуял земли под ногами, не понимал, где я и что я. Что это вокруг меня — земля? После прочтения «Победы» Конрада в пляжном домике на Тринидаде все было иным — очень пугающим и тревожащим. Так может сделать великая книга. Нечто подобное тому, что бывает при прочтении великой книги, происходит при создании стиха. Нечто связанное с чем-то, именуемым реальностью.

Бродский: Что есть в поэте такого особенного? Меня как-то спросили. Одно из возможных объяснений таково: сочинение стихов — процесс очень личный. Это на самом

деле процесс познания. Приведу очень простой пример. Когда вы рифмуете две вещи, которые до того не составляли пары, между ними развивается некоторое родство. Предположим, строка заканчивается словом «moon» («луна»). Ты начинаешь присматриваться к языку в поисках рифмы или соответствия, и рано или поздно приходишь к слову «spoon» («ложка»). Изначально ты предполагаешь, что это неудачно, поскольку между луной и ложкой нет никакой связи. Потом ты начинаешь думать. И думаешь: так ли это? Может быть, и есть. Прежде всего, обе неодушевленны; у обоих металлическое сияние. Etc., etc. Ты устанавливаешь между ними связь. И эта связь создает потрясающее ускорение. Она помогает тебе понять что-то в природе вещей, в природе луны и природе ложки. Возможно, даже в природе связи этих двух вещей. Потом ты осознаешь, что здесь был задействован совершенно иной механизм, чем в любом другом направлении работы, в любой другой профессии, в другом роде занятий. И ты можешь очень быстро за это зацепиться. В процессе сочинения интересно то, что при этом ты используешь одновременно все три известных человеку метода познания: 1. аналитический процесс; 2. процесс интуитивного синтеза и 3. откровение. Другими словами, ты действуешь по западному методу — в аналитической манере, и по восточному — посредством интуитивного процесса. Твоя работа олицетворяет их слияние. При любом другом занятии ты остановишься только на одном способе действий. С этим приходит нечто весьма существенное, поскольку, обращаясь к рациональному методу, ты принимаешь на веру всю область рационального: целую цивилизацию, права человека и т.д. Если ты действуешь восточным способом, процесс синтеза становится самоотрицанием, отречением от любой практической цели в жизни, чем-то, олицетворяемым Буддой. Так что ты являешься одновременно Христом и Буддой. Другими словами, ты оперируешь всеми возможностями человеческого существования. Процесс зачастую заключается в том, чтобы смешать эти две вещи. Часто это очень произвольная смесь: ты даешь восторжествовать рациональному над интуитивным, но в следующей строке это будет совершенно наоборот. Ты не будешь настаивать на собственном голосе, поскольку, не говоря о прочем, он может звучать вульгарно! Поэтому

ты используешь самоотрицание. Я хочу сказать, что голос в конечном счете есть наиболее здоровая возможность человеческой души. В этом, вероятно, и заключается человеческая (поэтическая) притягательность.

Бродский, по утверждению Вестберга, является поэтом Санкт-Петербурга и Венеции, иными словами пограничья, городов и каналов, а Уолкотт — островов и моря.

Бродский: Это [*т.е. вестберговский способ категоризации*] напоминает мне строчки Фроста [*цитирует стих Роберта Фроста «Neither Out Far Nor In Deep» («Ни далеко, ни глубоко»)*]:

The land may vary more;
But wherever the truth may be —
The water comes ashore,
And the people look at the sea.

They cannot look out far.
They cannot look in deep.
But when was that ever a bar
To any watch they keep?

Берег хорош собой
И многообразней стократ,
Но бьет о песок прибой,
И люди в море глядят.

Не видят они далеко,
Не видят они глубоко,
Но, хоть и бессилен взгляд,
Они все равно глядят.

Перев. Андрея Сергеева

Уолкотт: Никто не стремится убежать от географии, которая тебя сформировала. И я не уверен, что вы в состоянии отделить географию от топографии стиха. Я не уверен, например, что строка Уитмена «долгий горизонт» («a long horizon») не была частью Американской Идеи. А как насчет Эмили Дикинсон? Если бы провести линейную

параллель между, скажем, Эмили Дикинсон, запертой в часовне, и Уитменом, вне всего этого едущим в каком-то вагоне на Запад, это будут противоположности. С другой стороны, я думаю это характеризует решимость Эмили Дикинсон собственным путем исследовать то, чем является американская душа. Так что это не совсем противоположность. Думая о поэзии Эмили Дикинсон, я думаю о часовне, розе, надгробном камне, органной музыке в церкви. Все эти вещи, появляющиеся в детстве человека, о которых писали многие, особенно Вордсворт и Блейк. Мы, посредством этих детских восприятий — счастливы они были или нет — формируемся как писатели и поэты очень и очень рано. В конечном счете, не существует индивидуальной географии. С другой стороны, поэзия чрезвычайно индивидуальна, более индивидуальна, чем беллетристика. До такой степени, что человеческие воспоминания и потери должны быть частью географии, быть географией. В моем случае это море, острова — я не могу долго находиться вдали от моря. Иосиф, я знаю, не может долго находиться в горячем климате — единственно по причине того, что нечто в нем нуждается в том климате, в котором нуждается его поэзия.

Бродский: Это крайне сложная и интересная тема. В ней можно просто утонуть. Когда ты работаешь над стихотворением, часто возникает момент, равный старту космического корабля, — это приходит сверх того, что вы намеревались, что вы ожидали. Очень часто вы ощущаете, что столкнулись до некоторой степени с чудовищной вещью. Предположительно, в топографических и географических терминах, этой разновидности ощущений соответствует, например, встреча с морем, океаном. Это родство не может быть опровергнуто. В вашей поэтической работе заложены исходные данные океана. Можно фантазировать об этом... Может быть, это фрейдизм, может, возврат к пращурам... Кто знает? А что вы думаете?

Уолкотт: Блейк сказал: единственный способ существования вселенной заключен в минутных частностях (the only way the universe exists is in minute particulars). Большинство великих поэтов не заходили на территорию, отдаленную более чем на тридцать миль от места, откуда они родом. Это консультация с их опытом. Даже в изгнании это, как

правило, нечто вроде не столь удаленного поселения. Частное местоположение поэта может стать очень закрепленным, сосредоточенным, как, например, у Харди и Фроста. Оно становится столь частным, что расширяется, переходит во что-нибудь еще, в иную географию.

Бродский: Рамки строфы Эмили Дикинсон, конечно, соответствуют ее короткой жизни, хотя в большей степени они соответствуют непосредственному ландшафту той западной части Массачусетса, которую я хорошо знаю, поскольку живу там... У нее не было перспективы. И все же ее стихи столь сжаты, что их распирает изнутри. В них присутствует несомненная сила. Возможно, поэт использует столь плотную форму просто для контроля за этой взрывной штукой.

Следуют комментарии к утверждению Бродского о том, что «мы должны писать так, чтобы быть понятыми нашими предшественниками».

Бродский: Мы учились нашему ремеслу, нашей профессии у кого-то, кто уже мертв. В моем случае это восходит к русскому стиху семнадцатого века. Когда я пишу, я хочу сделать так, чтобы они в семнадцатом веке могли — каким-то чудом — прочесть и понять это. Ты имеешь аудиторию не только в настоящем или в последующем — ты имеешь ее в прошлом.

Уолкотт: Это может прозвучать как приятельский междусобойчик, но замечание Иосифа превосходно описывает то, почему люди пишут или пытаются питать стихи. Прошлое и будущее неразличимы при создании стиха или в акте предвкушения создания стиха. Присутствие души за листом бумаги даже более настоятельно, чем будущее. Поскольку люди, стоящие у тебя за спиной, подобны не мрачным призракам, но просто одобряющим родителям, ты являешься учеником у великих. Ты наполнен послушанием и почтением к тем людям, которых ты любил и которыми восхищался, которые многое значат в твоей жизни. Ты при этом совершенно анонимен, так же как анонимен священник. Отказ от собственной индивидуальности, от своего будущего, своей карьеры должен быть не только заключен в кавычки, но и поверх них. Когда писатель из Западной

Индии, или Китая, или Африки пишет стихотворение на Карибах, это стихотворение является не утверждением, не передышкой, но — некоторым образом — на некой внеморальной территории либо исторической территории — объяснением того, что произошло... Средневековый пассаж... Так что предшественники — это не только поэтические предки, но также часть истории собственной расы, о которой мы говорим.

Бродский: Для всех лишенных возможности физического присутствия ты пока еще здесь. Поэт, пишущий сегодня, пишет, даже помимо воли, для античности, для семнадцатого века. Ты пока еще здесь для Джона Донна, для Данте. Ты пока еще здесь — ты не исчез. Труд поэта направлен на то, чтобы поддерживать этот порядок вещей. И не только для поэтов, но и для тех, кто даже не имел возможности себя озвучить. К интересным результатам это привело в нашу собственную эпоху после Рождества Христова в России. В Риме на протяжении так называемого августовского периода появилось несколько великих поэтов: Вергилий, Гораций, Овидий... (Возможно, это будет до некоторой степени сентиментальным объяснением!) Этому великому периоду предшествовали войны. Те, кто не смог себя озвучить, были озвучены этими поэтами. Так же и Россия на повороте к двадцатому веку произвела равное число великих поэтов — как бы в предчувствии предстоящей бойни. Чтобы люди имели своих представителей...

Подводя итоги дискуссии, Пер Вестберг предположил, что для Бродского и Уолкотта поэзия является деятельностью, не обладающей четкими намерениями и условиями, как о том подозревают диктаторы и даже попечители общественного блага. В качестве заключения он процитировал строку Дерека Уолкотта: «Судьба поэзии в том, чтобы любить мир, невзирая на историю» («The fate of poetry is to fall in love with the world, in spite of history»).

Перевод с английского Виктора Куллэ

ПЛЫЛИ ПО ВЕНЕЦИИ ПОЭТЫ...

Елена Якович

Газета «Известия», № 114, 1994 год

Этот разговор между Иосифом Бродским и его давним другом Евгением Рейном произошел в Венеции, во время съемок первого отечественного фильма о поэте-лауреате Нобелевской премии.

Более двадцати лет, что он живет вне России, Бродский приезжает в Венецию — на несколько недель, на месяц, как получится: «У меня такая сверхзадача, как сказал бы Станиславский, — во все воды вступить».

Вода для Бродского — образ времени. А «это та же вода, что несла крестоносцев, купцов, мощи святого Марка, всевозможные грузы, военные и прогулочные суда и, самое главное, отражала тех, кто когда-либо жил, не говоря уж — бывал, в этом городе, всех, кто шел посуху или вброд по его улицам, как ты теперь». В этом городе жили Байрон и Пруст, Гольдони, Вивальди, Генри Джеймс...

«Есть нечто замечательное в том, чтобы слушать музыку, написанную тем же самым Вивальди в какой-нибудь местной церкви. В этом есть элемент логики или торжества справедливости».

Российский миф о Венеции, быть может, даже сильнее, чем сама Венеция, тянет и будет тянуть в этот самый сумасшедший город Европы. Евгений Рейн приехал сюда впервые, специально для съемок в фильме. Со времен их общей питерской юности немало воды утекло — и венецианской, и питерской. И то, что эта встреча состоялась, для нас, съемочной группы, было не менее важным, чем сам фильм...

За кадром останутся диктофонные записи многих разговоров в кафе, на набережных — разговоров, подобных этому, о поэзии — и не только о ней.

И.Б.: Чем потрясающ и феноменален Запад, так это непрерывностью истории, — вот что поразительно, вот что производит на русского человека впечатление абсолютно ошеломляющее. Когда ты понимаешь, что не было всех этих глобальных нашествий, катаклизмов...

— *Ну да. Новгородцы жгли тверчан, а французы — англичан...*

— Женя, я тебя собью с толку, с цитаты. Я в годах семидесятых, когда оказывался в Европе, иногда слушал русское радио. И меня поражала одна вещь. Без конца звучали все эти песни о родине, о родине, о родине... Скулеж совершенно невероятный. Как будто авторы песен, которые писали в России, покинули родину и испытывают безумную ностальгию.

— *Я считаю, что есть всего одна сильная строфа в мире. Написал ее очень небездарный человек по фамилии Исаковский:*

Пускай замерзал я в болотах,
Пускай погибал я во льду,
Но, если ты скажешь мне снова,
Я снова все это пройду.

— А я считаю, что в этом есть невежество. Нас научили, натренировали — говорить от имени народа. Страна огромная, масса людей, а поэт начинает вещать о родине — и всех как бы смещивает, под одну метелку метет, как будто он право имеет, они все имеют право кричать о патриотизме. Это как бы оборотная сторона поэта и государя.

— *Разрывание рубах на себе со словом «Россия» на устах. Ты можешь себе представить, чтобы Гёте рвал камзол с криком: «Германия, Германия...»*

— Ну Гёте я в общем-то могу себе представить в этой роли. Но с трудом.

— *Но ты же не будешь спорить, что за всем этим стоит некая российская традиция?*

— Это не традиция. У Державина этого не было, то есть он общался с Фелицей, но никогда не выступал за русский народ. Да и Александр Сергеевич этого не делал, и Баратынский не делал, и Вяземский, и даже Лермонтов. И традиция эта возникла с разночинцами. И я знаю, что за этим стоит.

— *Ну?*

— За этим стоит некрасовский дактиль. «Кому на Руси жить хорошо». Дактиль — это такой плачущий размер, да? Традиция русского причитания, которая у него обернулась этакой мужской настойчивостью.

— *И тем не менее Некрасов — великий поэт.*

— Конечно. «Мороз, Красный Нос», это мы все знаем. Но, прости меня, «Кому на Руси жить хорошо» — это большой позор.

— *Да я не об этом. Он гениальный новатор. Он написал, послушай, Иосиф: «У купца у Семиглотова живут люди не говеючи, льют на кашу масло постное, словно воду, не жалеючи».*

— Самые его замечательные строки — это все-таки «Мороз, Красный Нос»: «Задумаю — реки большие надолго упрячу под гнет, построю мосты ледяные, каких не построит народ». [*Читают хором.*]

— *Мы тут много говорили о новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции». Попробуй все-таки объяснить, почему ты ее не любишь.*

— Ну, у меня с Манном довольно скверные отношения. С самого начала они сложились плохо: я прочитал «Будденброков» — это полный восторг, совершенно гениальная книжка, но потом я попал на Север, и мне Яша Гордин прислал только что вышедшие «Иосиф и его братья» и тут же «Доктор Фаустус». И я более или менее понял, что это за господин. Ужасно интересный и сугубо немецкий феномен. Отсутствие души, если угодно, пользуясь русскими категориями, подмененное избытком интеллекта. Это тот вакуум, который заполняется интеллектуальными построениями. И это, надо сказать, довольно невыносимо.

— *А теперь давай перевернем эту формулу и соотнесем ее с российской культурной традицией.*

— До известной степени это возможно. Если хочешь, вся российская поэзия на этом построена. Потому что ее центральный размер — это четырехстопный ямб и женские окончания, еще того лучше — дактилические. Избыток женских и дактилических окончаний — это главная характеристика русской поэзии двадцатого века, ее советского периода. То есть что за этим стоит? Прежде всего не рациональный подход к материалу или к тому, что происходило на самом деле, а такая жалоба и эмоциональная

реакция. То есть самооплакивание. Грубо говоря, если хочешь, скулеж. Даже когда вы имеете дело с таким замечательным господином, как Пастернак. У кого скулежа не было — вот ни на йоту — это Мандельштам. Это удивительно. Он не на этой инерции построен.

— *При том, что по характеру...*

— Да, по характеру — истерик. Но он это все время переводит в какой-то другой бешеный порядок — «...через окно дугой пошли». И когда он вот это пишет, я знаю, что с ним происходит. Это происходит переход в иное качество, он точно от всего отваливает.

— *Да, ты прав насчет дактиля.*

— Ну еще бы нет. Все это особенно отчетливо ощущаешь, когда некоторое время проживешь в этой англоязычной фене... Почему на нас такое впечатление производил Киплинг в переводах Онашкевич или Гумилева? Потому что они снова начинают пользоваться мужскими окончаниями. Но фон так силен, что эта попытка воспринимается пижонством. И не только читателями — это дело десятое, они и сами знают, от чего отказываются... Ведь русская поэзия начиналась как: ты помнишь, что делал Ломоносов с четырехстопником?

— *Да, конечно.*

— Ломоносов, разумеется, был под сильным немецким влиянием, и он употреблял мужские рифмы. Разразился большой скандал между ним и всеми его современниками именно по этому поводу. И современники, и уж тем более те, кто за ними воспоследовал, они отказались от мужских рифм и пошли по тому пути мягкости и поливариантности, который дает четырехстопник с женскими окончаниями.

— *Уже Сумароков пошел по этому пути.*

— Между ним и Ломоносовым как раз и была главная война. До известной степени для русской поэзии явилось трагедией то, что войну выиграл Сумароков. Дело в том, что четырехстопник с мужскими окончаниями автора, не говоря уж о читателе, сильно к чему-то обязывает. В то время как с женскими — извиняет... И вообще, это самый главный разговор, который может на этом свете быть.

— *У поэта не должна пропасть ни одна веревочка. И все-таки в стихах для меня самое важное не это — а чтобы был драйв, напряжение. А ты, мне кажется, в последнее время предпочитаешь стихи, где больше расслабления.*

— Не расслабления, а монотонности. Много, довольно много лет тому назад, я полагаю, около десяти или пятнадцати, я прочел по-английски где-то в античной антологии коротенькое стихотворение какого-то грека Леонида. «В течение своей жизни старайся имитировать время, не повышай голоса, не выходи из себя. Ежели, впрочем, тебе не удастся выполнить это предписание, не огорчайся, потому что, когда ты ляжешь в землю и замолчишь, ты будешь напоминать собой время».

— *Да, но ты знаешь такие две строчки совершенно забытого хорошего русского поэта: «Перед тем как замолчать, надо и поговорить».*

— Ну да, конечно. Вот это то самое, как русский человек отбивается от императива, — шуточкой.

— *И действительно, мы еще успеем полежать в полном расслаблении на своих местных Сан-Микеле... [Кладбище на острове в Венеции, где похоронены Дягилев и Стравинский.]*

— Я согласен, но мне все-таки кажется, что стишок должен отчасти напоминать собой то, чем он пользуется. А именно время...

САМЫЙ ДЕРЗКИЙ ВЫЗОВ ВЛАСТИ — НЕ ИНТЕРЕСОВАТЬСЯ ЕЮ

Адам Михник

Журнал «Magazin», приложение к «Gazeta Vyborczej» № 3, 20 января 1995 года

— Я читал, кажется, в «Литературной газете» статью, в которой тебя противопоставляют Солженицыну — два русских лауреата Нобелевской премии пошли в противоположных направлениях: Солженицын совершенствовал русский язык, Бродский пожертвовал им ради английского...

— Я думаю, тебе известно, в какой степени Нобелевская премия зависит от случая. И следует из нее не так много. А уж если человек полагает, будто заслужил ее, это йодная катастрофа. Но я понимаю отношение к Нобелевской премии тех, кто пишет в «Литературную газету».

Что отличало Солженицына в шестидесятые—семидесятые годы? Ведь не язык же, не форма, а содержание его рассказов и романов. А вот когда он стал признанной знаменитостью, то понял, что ему необходима собственная литературная манера, и решил ее создать. Начал пользоваться словарем Даля. Хуже того, работая над «Красным Колесом», он кое-что позаимствовал у Дос Пассоса, хотя я не думаю, что он читал его романы, разве что в переводе.

Я по-английски пишу статьи и прозу и никогда — стихи. Разумеется, я мог бы сперва писать их по-русски, а потом переводить на английский. Но тогда трудно было бы уложиться в сроки. А я почти все свои эссе писал по заказу. Это или предисловия, или послесловия, или какие-то лекции. В 1976-м или в 1977 году, когда мне заказали статью, кажется, о Кавафисе, я решил из чисто утилитарных соображений написать ее по-английски. А потом вошел во

вкус и захотел совершенствоваться в этом. К тому же я — индивидуалист и, быть может, не сумею найти себя только в одном языке. Тем более, что по-русски мой индивидуализм не имеет аудитории.

— Давай поговорим о России, о твоем тройственном опыте — русского интеллигента, русского поэта и русского еврея.

— Я не считаю себя русским интеллигентом. Это понятие родилось в девятнадцатом веке и умерло в начале двадцатого. После 1917 года нельзя всерьез говорить о русском интеллигенте. Как я представляю себе такого интеллигента? Бородка, пенсне, любовь к народу, да? Бесконечные разговоры о судьбах России на пригородной даче. Сколько себя помню, с той поры, как в моей голове началась относительно независимая интеллектуальная работа, ни я, ни мои коллеги никогда не считали себя интеллигентами. Хотя бы потому, что мы никогда не вели дискуссий о России, о ее судьбе, ее народе. Нас скорей занимали Беккет, Фолкнер...

Теперь, я знаю, существует целый класс, категория людей, которые занимаются этой проблематикой. Что будет с Россией? Какова ее судьба? Ее роль? И т.д. Но для меня все это кончилось на Чаадаеве и его дефиниции России как «пробела» в истории человечества. А если говорить серьезно, по-моему, не худо бы отказаться от подобных категорий мышления: Россия, Восток, Запад, поскольку когда мы говорим о странах, народах, историях и культурах, то невольно начинаем обобщать. И теряем из поля зрения по сути дела главное — человека. А кто имеет право с серьезным видом разглагольствовать о двухстах миллионах людей? Можно ли позволить себе высказывать мнение о двухстах миллионах?

— Я помню советский фильм, в котором один большевик кого-то упрекает: ты типичный русский интеллигент! И столько в этом презрения...

— Позволь, я прерву тебя и сразу скажу, с кем ты имеешь дело. Во мне сочетаются античность, литература абсурда и партизанщина. Пойми, никакой я не интеллигент.

— Я читал в переводе Баранчака твою «Большую элегию Джону Донну». Для меня это декларация русского интеллигента.

— Но это ведь человеческая характеристика, а вовсе не национальная. Не классовая и не социальная.

— Ну а кто задавался фундаментальными вопросами человеческого бытия?

— Вся русская поэзия в меньшей или большей степени. Но русская поэзия — это поэзия дворянства, а не интеллигентов. Дворянин, если ты оскорбил его, вызывал тебя на дуэль, а интеллигент написал бы статью.

— Что всегда привлекало меня в русской литературе, о чем, впрочем, ты тоже писал, — это глубокое чувство независимости.

— Знаю, за твоим вопросом кроется желание, вернее, надежда на то, что в России имеется нечто такое, что может в будущем уберечь ее. Но в России с ее обществом это невозможно, сразу тебя предупреждаю.

— Благодаря эссе Синявского, Амальрика, благодаря твоим стихам, я знал, что по-русски не обязательно говорить так, как говорят на партсобраниях, что это полный достоинства гордый язык. Поэтому я всегда ценил и ценю русского интеллигента. Интересно, что ты не любишь этого определения.

— Вероятно, кто-то может меня так называть, но сам я о себе так не думаю. Я всегда старался определить свою суть с помощью ясных понятий; хотел уяснить себе, смел я или труслив, жаден или добр, честен по отношению к женщинам или нет.

— Типичные вопросы интеллигента.

— Какого еще интеллигента?! Об этом думает каждый человек, способный свести счеты со своей совестью. Но это еще не значит, что он — интеллигент. В противном случае, прости, но это означало бы, что человечество сплошь состоит из интеллигентов, что всякий, кому знакомо чувство вины, — интеллигент.

— Откуда, по-твоему, в России такое явление, как Чаадаев, — человек, бросивший вызов российским стереотипам, беспощадно обнажавший лживость официальной жизни?

— Первой книгой Чаадаева, какую я прочел в свои двадцать два года, была, кажется, его переписка с Пушкиным; помню, она произвела на меня сильное впечатление. Чаадаев был человек образованный, дворянин, знающий заграницу. С чувством чести. В начале девятнадцатого века становилось ясно, что наше общество организовано параноидальным образом — скорее напоминает зоопарк, — что мы абсолютно не взаимодействуем с цивилизованным миром. Есть разница между тем, что ты держишь у себя на полке, и тем, что происходит за окном. Русские убеждены, что

одно с другим не имеет ничего общего. Так я это помню. Сижу, пишу стихотворение, потом выхожу на улицу, вижу людей, своих потенциальных читателей, и понимаю, что я в полном смысле слова чужак. Все равно, писал ли я о Джоне Донне или о капусте в огороде, я чувствовал это страшное расхождение между писанием и жизнью. А когда оказался тут, все стало естественнее и проще. Здесь я на самом деле чужак, и все естественно.

Я не знаю, откуда взялся Чаадаев. Да и стоит ли вообще задавать такие вопросы?

— *Не верю, что ты не задаешь себе таких вопросов. Что не раздумываешь, скажем, над судьбой Пушкина — от декабристов до служения царю, до камер-юнкера.*

— Говоря о Пушкине, все забывают, что он был дворянин, что присягал на верность императору. И потому, в конце концов, не мог выступать против него.

Русский человек привык расценивать экзистенцию как испытание, ниспосланное ему Провидением. Основная задача русской культуры и русской философской мысли сводится к одной простой формуле — оправдание своего существования. Охотнее на метафизическом, трансцендентном уровне. Это значит, что во всем, что с тобой происходит, ты видишь перст Божий. Когда тебя сажают за решетку, ты трактуешь функционеров КГБ как инструмент неповоротливого, правда, но все же Провидения. Потому что власть — это орудие, не слишком тонкое, даже тупое, но все же орудие Провидения. Разумеется, ты полагаешь, что к тебе отнеслись несправедливо. Но с другой стороны, сознаешь, что у тебя на совести много разных других вин.

— *В твоем творчестве не видно бунта против власти. Ты никогда не был диссидентом.*

— Адам, ты не прав. Хотя, разумеется, я никогда так низко не падал, чтобы бросать клич: «Долой советскую власть!»

— *Эта власть никогда не была для тебя проблемой. Она не интересовала тебя.*

— Святая правда. Но быть может, это и есть самый дерзкий вызов власти?

— *Думая так, ты был исключением среди своих коллег?*

— Мои коллеги думали абсолютно так же. Власть была в лучшем случае темой для острот, анекдотов, шуток. Но

относиться к ней серьезно... Было ясно, что она — воплощение зла. На этот счет ни у меня, ни у моих друзей не было никаких сомнений. Если мое поколение и сохраняло какие-то иллюзии, то лишь до 1956 года. А тогда все стало ясно. В 1956 году мне исполнилось шестнадцать лет.

— *Вернемся к Пушкину и декабристам. Как ты понимал русскую традицию?*

— Декабристы — это тема из школьного учебника. Даже когда ты подрастаешь и начинаешь задумываться о судьбе страны, о политике, восстание декабристов для тебя лишь некий декоративный элемент. Не проиграй они, их можно было бы принимать всерьез. А так это не более чем еще одно поражение в борьбе с властью. Поэтому я редко о них вспоминаю. И вообще, насколько помню, никогда не относился к ним серьезно. В словах Пушкина: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» — меня ужасало скорей слово «бессмысленный», нежели «беспощадный». Ощущение бессмыслицы всего происходящего в России было чрезвычайно сильным. Одна моя знакомая метко это выразила: «У нас в театре абсурда наступила перемена мест. На сцене чистый реализм, зато в зрительном зале...»

— *Но декабристы были таким важным эпизодом в русской культуре...*

— Для двадцатого века то, что происходило в девятнадцатом, мало что значит. Это совсем другая действительность.

Ахматова как-то сказала нечто поразительное: Достоевский не знал всей правды. Он полагал, что если ты зарубил старуху-процентщицу, то до конца жизни будешь мучиться угрызениями совести, потом признаешься и пойдешь в Сибирь. А мы знаем, что можно утром расстрелять десять—пятнадцать человек, а вечером вернуться домой и выбранить жену за некрасивую прическу.

Девятнадцатый век нам не указ. В девятнадцатом веке существовала идея народа. Идея справедливости, которую каким-то образом можно осуществить. В двадцатом идея народа как носителя некой правды попросту инфантильна.

В России произошло то, что никто не понимает. Говоря о преступлениях режима, мы не говорим всей правды. Дело не только в истреблении сотен тысяч людей, но и в том, что жизнь миллионов в нескольких поколениях тек-

ла иначе, чем должна была течь. Как писала Ахматова: «Меня как реку суровая эпоха повернула. Мне подменили жизнь. В другое русло... потекла она...» Жизнь человеческая потекла другим руслом. Люди умирали, прожив не свою жизнь. А это не прошло бесследно. Родились совсем иные инстинкты. Россия сегодня — это абсолютно новый антропологический зоопарк. Разговор с русским может быть интересен, если ты совсем другая действительность — антрополог. Но не в том случае, если ты занимаешься политикой или философией. Целые поколения выросли во времена абсолютного бесправия. Мысль о собственной инициативе искоренена полностью, исчез инстинкт действия. Он кастрирован. Я думаю, с русским народом произошло то — я позволяю себе обобщение, и это, Адам, твоя вина, — что в предыдущем столетии с русской интеллигенцией: появилось сознание полной своей импотенции.

— Как получилось, что коммунисты выиграли в России, а не, к примеру, в Англии...

— Не знаю, связано ли это с национальным характером. Вероятно, да. Вероятно, существуют такие тенденции. Но мне затруднительно об этом говорить. Повторяю, я этих категорий не применяю. Мои отношения со злом просты: когда я сталкиваюсь со злом, я знаю, что надо делать. Когда же с ним сталкивается народ, я не позволяю себе влезать на трибуну и орать, что должны делать другие. Останься я в России, быть может, рано или поздно нечто подобное со мной бы и случилось. Но не случилось.

Я собака. Разумеется, у меня есть интеллект, однако в жизни я руководствуюсь нюхом, слухом и зрением. Как-то больше доверяю визуальному ее восприятию. За двадцать два года в Америке то ли меня отучили, то ли я сам с превеликим удовольствием отказался руководствоваться расхожим мнением.

Дело писателя — писать книги дня развлечения публики. Писатель может вмешиваться в политику государства только в той мере, в какой политика государства вмешивается в его профессиональную деятельность. Если государство начинает диктовать тебе, что ты должен писать, ты вправе зарычать на него. Не исключено, что я отношусь к этому именно так, потому что пишу стихи. Если бы я писал прозу, может быть, думал бы об этом иначе.

— В известной полемике с Кундерой, которую опубликовали по-польски «Литературные тетради», ты написал, что Россия — часть Европы. Я согласен. Но знаю, что для многих русских это вопрос открытый. Не думаю, чтобы Солженицын, к примеру, полагал так же...

— Вероятно, он полагает ровно наоборот...

— Вот именно. По его мнению, Россия — хранитель неких ценностей, которые Запад продал.

— То, что говорит Солженицын, — монструозные бредни. Обычная демагогия, только минус заменен на плюс. Как политик он — абсолютный нуль.

— Исайя Берлин написал когда-то, что в европейской культуре существует традиция Mопассафа — литературы, рассказывающей занимательные истории занимательным образом, и русская традиция литературы, у которой высокая миссия. Слушая тебя, я вижу, что ты говоришь одно, а пишешь нечто совсем иное.

— Самый большой враг человечества — не коммунизм, не социализм или капитализм, а вульгарность человеческого сердца, человеческого воображения. Например, вульгарное, примитивное воображение Маркса. Вульгарное воображение его русских последователей.

Мы воспитывались в духе абсолютного индивидуализма. Наверное, это была реакция на коллективизм нашей российской экзистенции. И если так, то эта реакция оказалась неизмеримо сильнее импульса. По приезде в Америку многие из нас — не знаю, почему мне охота употреблять местоимение «мы» вместо «я», — поняли одну простую вещь: в России мы были гораздо больше американцами, гораздо больше индивидуалистами, чем истинные американцы. Америка как олицетворение индивидуализма была категорией нашего сознания.

— Ты представляешь такой образ мыслей, который в русской культуре отдает предпочтение ценностям западным, американским. Но ведь столь же часто, если не чаще, встречается иная точка зрения, что Россия ближе Азии, нежели Западу.

— Не знаю, что я представляю в русской культуре. Запад или Восток. Скорее Запад. Но дело не в этом. Думаю, если я и представляю какую-то тенденцию, она состоит в том, что культура в моем понимании не нуждается в поли-

тической истории. Культура, литература — явление куда более древнее, чем любая общественная организация. Заметь, такие поэты, как Ахматова, Пастернак, Цветаева, Мандельштам, сформировались до Октябрьской революции, и независимо от того, дошло бы дело до революции или нет, они все равно писали бы стихи.

— *Но о чем писали бы Ахматова или Мандельштам?*

— У человека есть множество способов покалечить себе жизнь, а затем, если он поэт, написать свои горькие песни. Прусту не нужна была политическая история. Бодлеру — тоже. Я, даже если бы остался в России, все равно был бы «западникам». Но, по правде говоря, все это бессмысленные российские дискуссии.

— *А когда ты впервые прочел Мандельштама?*

— Мне было лет двадцать—двадцать два. Работал я тогда, кажется, в Ленинградском университете, на геологическом факультете, и имел доступ в библиотеку. Будь я студентом, я бы не увидел этих книг. Помню, начинал я работу в восемь тридцать, а библиотеку открывали в десять часов, и я сразу же шел туда. Тогда же я прочитал Цветаеву. Ахматову, как ни странно, я начал читать значительно позднее. И когда познакомился с нею, даже не знал, кто она такая.

— *Как такое возможно?*

— Я знал, что существует такая поэтесса, но не читал ее стихов. Кто интересуется классикой в двадцать лет?

К переводам меня первым привлек Самойлов, которого я знал и читал. С этого началось. Тогда я скорей читал Тувима в переводах Самойлова, чем Ахматову. А более всего занимала меня итальянская поэзия Квазимодо.

— *Каково, по-твоему, место Ахматовой в традиции русской поэзии? И только ли в русской или и в европейской тоже?*

— Дело в том, что все категории, которыми мы сейчас оперируем, введены в обиход тоталитарной системой. А когда живешь при тоталитарном режиме, который принуждает создавать искусство национальное по форме и социалистическое по содержанию, когда очень опасно быть европейцем, ты говоришь себе: я русский. А если к тому же твой сын уже восемнадцать лет сидит за решеткой, чего только ты не наговоришь о себе. Разумеется, Ахматова — русский поэт. Даже органично русский. В средствах выраже-

ния. Но темперамент у нее, я бы сказал, совершенно нерусский. Гораздо более русским поэтом — что касается темперамента — была Цветаева. Ахматова чрезвычайно сдержанна. Знаешь, кто был ее любимым поэтом? Гораций. Это объясняет все. Может быть, одно лишь отличает ее от Горация: Ахматова умела прощать. Возможно, впрочем, что у Горация не было такой потребности, а у нее была.

— *Она не опасалась говорить с тобой? Была искренней?*

— Абсолютно искренней. Мы разговаривали самым обыкновенным образом. Конечно же, я уважал ее чрезвычайно. Ахматова постоянно шутила, у нее было удивительное чувство юмора.

— *А Надежда Мандельштам?*

— Она была иной. Поначалу осторожной. Это Ахматова познакомила нас. Надежда Яковлевна постоянно упрекала меня в невежестве. И того я не читал, и этого. «Вы только посмотрите на это поколение, они этого не читали». Но у нас были прекрасные отношения с Надеждой Яковлевной.

— *Как чудесно, что рядом с тобой были такие незаурядные женщины.*

— Это потому что мужчины ни к черту не годились.

— *Ты знал Бориса Пастернака?*

— Нет.

— *А что ты подумал, когда в 1958 году после дикой травли, устроенной советской прессой, он, поддавшись, отказался от Нобелевской премии?*

— В моем отношении к Пастернаку множество нюансов. Ахматова, например, говорила, что он очень хотел получить эту премию. Знаешь, я думаю, ничего в жизни не надо очень уж хотеть. Борис Леонидович был весьма странным существом. Могу вообразить, в сколь сложную попал он ситуацию. Все страшно запуталось, в основном по причинам личного характера. Я думаю, с ним произошло что-то очень грустное.

Пастернак для тех, кто лично знал его, мог быть человеком замечательным. Но я несколько раз слышал его записи, где он читает свои стихи, и у меня было жуткое ощущение, что он не понимает того, что читает. Более того, не понимает того, что написал. Декламирует фантастические свои стихи с истинно советской интонацией. Это, вероятно, исключительный случай — Пастернак был инструментом, он не

слишком хорошо ориентировался в том, что делает. Подобно другому инструменту, Горбачеву, который не понимал, что такое история. Эти люди могут сверзить нечто гениальное, вообще не отдавая себе в этом отчета.

Я слышал Горбачева два года тому назад в Вашингтоне на каком-то конгрессе. Огромная зала, вернее, комната, сидят там человек двадцать, задают ему вопросы, зачем он сделал то, другое, а он молчит. То ли не хочет ответить, то ли не может. Думаю, скорей не может. В какой-то момент мне показалось, что в комнату вошла Клио — мы видим только ноги и подол ее платья. А где-то на уровне ее подошв сидят все эти люди. И я тоже.

С одной стороны, Горбачев — просто аппаратчик из Ставрополя, с другой — все же был Генеральным секретарем. А с третьей — знал биографию Владимира Ильича. Время Горбачева прошло. Но время того, что он представляет, по-моему, еще не закончилось.

— *Но вернемся к Пастернаку. Я до сих пор потрясен его капитуляцией. Как твой читатель, я не понимаю, каким этого образом ты понимаешь Пастернака. Ты-то ведь, в отличие от Пастернака, не уступил, а говоришь, что понимаешь человека, который вел себя чисто по-советски.*

— Это просто. У него был слабый характер. Он подставился. Ему была свойственна редкая душевная теплота. Он мог сказать себе: все это не важно. Важны взаимоотношения людей. Многие русские попались на эту удочку.

— *Но не Солженицын.*

— Я не уверен, что ты прав. Во-первых, Солженицын жил в другое время. Во-вторых, на нем было клеймо: куда бы он ни направился, в его паспорте значилось, что он сидел. Мы говорили с тобой об Ахматовой и Цветаевой. Я сказал, что бабы были такие чудесные, потому что все мужчины ни к черту не годились. То, что произошло в 1917 году, многим вскружило голову. Следует добавить, что под конец столетия и в начале нового мы имели finde siècle, комету Галлея, войну с Японией, страшные катастрофы. До людей дошло, что грядет что-то совершенно новое. Другой мир. Блок пишет стихи со всеми этими кровавыми заходами солнца, «Скифов». В воздухе витала идея строительства нового мира. Поэтому в 1917 году, когда сперва царь отрекся от престола, потом мы проиграли войну, все

распалось и вспыхнула революция — многие сочли, что это сбывается их предчувствие. Установление нового порядка они приняли за повторное сотворение мира. Система стала реализацией Евангелия. И очень многие люди именно так успокаивали свою совесть. Но не женщины. Мужчина может сам себя оправдывать, рассуждая в общих категориях. Женщины таким воображением не обладают. Женщина видит несчастье. Сломанную жизнь. Страдание. Поэтому женщина просто плачет. У всех закружилась голова. И не думай, что это не коснулось Мандельштама.

— *Но не слишком.*

— Согласен. Состояние его психики, я думаю, в значительной степени та цена, какую он заплатил за свое головокружение. А также за убеждение, что во всем этом есть какой-то смысл да плюс русская провинциальная тенденция во всем, что происходит, во всяком страшном опыте видеть руку Провидения. Все это осталось и у Солженицына. При всей моей симпатии к Александру Исаевичу мне это не понравилось уже в «Одном дне Ивана Денисовича». Что там говорить, книга замечательная. Но с другой стороны — сам Иван Денисович. Ему удается выжить, он прекрасный человек. А как быть с теми, кому выжить не удалось? Даже если они и хуже Ивана Денисовича?

— *Для меня исключительность Солженицына в том, что он показал: цепь можно разорвать. Хотя это неоднозначно, ведь сегодня видна и другая сторона — фанатизм.*

— Солженицын не понимал и не понимает одной простой вещи. Он думал, что имеет дело с коммунизмом, с политической доктриной. Не понимал, что имеет дело с человеком.

— *Факт. Однако он был первым русским писателем, который сказал об ответственности русских: власть была страшной, но мы были ей послушны.*

— Солженицын ничего бы не достиг, если бы не поляки.

— *Полякам ничего бы не удалось, не будь Солженицына.*

— Советскую власть умертвил не Солженицын, а то, до чего дошло в Польше, когда Кремль впервые оказался в непривычной для себя ситуации. В состоянии амбивалентности. Кремль понял, что если он введет войска, то проиграет, а если не введет — тоже проиграет. Состояние амбивалентности для идеолога — это страшная катастрофа. По-

тому что оно моментально разъедает все вокруг. Лишает воли к действию. Точка над «и» поставлена. Все, конец. Это и был конец системы.

— *А что ты думаешь о ее начале? Почему она утвердилась именно в России?*

— У меня имеется некая мрачная концепция. У России всегда были тесные связи с Германией. Сравни ландшафты России и Германии. Они настолько сродные, что стремление Германии на восток кажется абсолютно понятным. Возвышенность, потом долина, потом поле, потом равнина. Это на сетчатке глаза. И в сознании. Совсем не то, что поход в Швецию или в Норвегию, в Самару или в Италию. Тут абсолютно знакомая степь.

Российские культурные связи с Германией начались со времен Петра Великого, а скорей, с Ломоносова. И никогда не прерывались. В девятнадцатом веке, особенно после всех этих авантюр в 1812 году с Францией, русские духовно начали сближаться с немцами. Во всяком случае, до Владимира Ильича, для которого немецкий был языком таким же родным, как русский.

Поэтому, когда Владимир Ильич читает Маркса, он читает нечто ему близкое. В течение всего двадцатого столетия связи между Германией и Россией, особенно политические связи, — поразительны.

Помнишь, Ленин сидит в Швейцарии и ему все равно, где начнется революция: в Германии, в Швейцарии, во Франции или в России. Где бы она ни была, он примет в ней участие. Немецкая коммунистическая, социалистическая партия шла рука об руку с русскими.

Я думаю, успех марксизма в России можно объяснить не только тупостью русских, которые купили такого рода политическую философию, но и самым натуральным доверием к немцам, которое существовало в русском сознании. В сознании русской интеллигенции или полуинтеллигенции. С кем полемизирует Ленин? С Баутским. По-немецки. Все свои. Собственная среда.

— *Когда ты столкнулся с антисемитизмом?*

— В школе. В классных журналах есть твое имя, фамилия, год рождения, национальность. Я еврей. Стопроцентный. Нельзя быть больше евреем, чем я. Папа, мама — ни малейших сомнений. Без всякой примеси. Но думаю, не

только потому я еврей. Я знаю, что в моих взглядах присутствует некий абсолютизм. Что до религии, то если бы я для себя формулировал понятие Наивысшего Существа, то сказал бы, что Бог есть насилие. А именно таков Бог Ветхого Завета. Я это чувствую довольно сильно. Именно чувствую, без всяких тому доказательств.

В вопросе антисемитизма следует быть очень осторожным. Антисемитизм — это, по сути, одна из форм расизма. А ведь все мы в какой-то степени расисты. Какие-то лица нам не нравятся. Какой-то тип красоты.

— *А идеология антисемитизма?*

— Идеология появится поздней. Что такое предрассудки, в том числе и расовые? Это способ выразить недовольство положением человека в мире. Проблема возникает, когда предрассудок становится частью системы. Посмотри на Германию. Каковы корни немецкого антисемитизма? Просто тридцатые годы. Страшная экономическая катастрофа после Первой мировой войны. Разумеется, кого-то надо невзлюбить. А кого можно не любить, если не любить нельзя? Будем ненавидеть евреев, у них такие длинные носы.

— *Тебя воспитывали как еврея или как русского?*

— Хорошо воспитанный человек не спрашивает, кто ты есть. Впрочем, все и так сразу узнают, еврей ты или нет. Русские прекрасно умеют различать. Когда меня спрашивали про мою национальность, я, разумеется, отвечал, что я еврей. Но это случалось крайне редко. Меня и спрашивать не надо, я «р» не выговариваю.

— *А Пастернак, кем он ощущал себя?*

— Для Пастернака его еврейство было очень сложной проблемой. Как тебе известно, он крестился. Это с него началось массовое обращение в православие. Особенно еврейской интеллигенции. Множество людей со времени «Доктора Живаго» приняло православную веру. Побуждало к этому, наверное, чувство, что коль скоро русская культура вскормлена православием, а ты принадлежишь русской культуре, то нет иного выхода, как окунуться в православие. Поэтому и обращаешься к Церкви, не говоря уж о том, что это еще и форма оппозиции.

— *А как ты ощущаешь свое отличие?*

— Анализировать не смогу. Мне это совершенно безразлично.

— *А что означают слова Цветаевой, что все поэты — евреи?*

— То, что их ситуации не позавидуешь. Что они изгнанники. Что они не нужны. Отчужденные.

— *Чувствует ли себя в безопасности поэт в России?*

— Снова я должен обобщать, а здесь следовало бы говорить о каждом случае в отдельности. Это вопрос темперамента. Можешь быть чистокровным, двухсотпроцентным евреем, при этом даже хорошим поэтом, и чувствовать себя вполне комфортно. Если приспособляешься. В принципе, бытует мнение, что быть поэтом в России значило быть в безопасности. Это неправда. Люди вообще не чуют опасности, пока сами не получат по голове. Что до меня, то, ясное дело, я знал, где нахожусь. На этот счет у меня не было никаких сомнений. И я чувствовал опасность не только как еврей, она исходила из всей моей ситуации. Я знал, кто хозяин в этом доме. Знал, что не я. Знал, что случиться может все. Но при этом полагал, что было бы дурным вкусом приспособляться к этой системе. Помню такой весьма существенный эпизод: во время облавы на меня пришел ко мне один мой знакомый и сказал: «Иосиф, возьми эту работу, и все будет в порядке». Но, во-первых, я был слишком ленив, а во-вторых, чувствовал отвращение. Не знаю, чем это объяснить: инстинкт ли во мне заговорил, или то был вопрос вкуса? Думаю, на каком-то этапе и то и другое вместе. А может быть, чувство вкуса становится инстинктивным? Это уже вопрос эстетики.

— *Когда ты решился на выезд из России?*

— Я понял, что хочу уехать после просмотра первого западного фильма.

— *Эмигрировать?*

— Да нет же. Хотелось просто поехать, оглядеться в мире. Пожить жизнью, знакомой мне по романам.

В 1972 году мне позвонили из отдела виз и регистраций — тогда для выезда из СССР требовалось получить выездную визу, — и я услышал: не могли бы вы забежать к нам прямо сегодня?

Я знал, что из ОВИРа гражданам просто так не звонят, и даже подумал, не оставил ли мне наследство какой-нибудь заграничный родственник. Я сказал, что освобожусь довольно поздно, часов в семь вечера, а они: пожалуйста, можно и в семь, будем ждать.

Принял меня в ОВИРе полковник и любезно спросил, что у меня слышно. Все в порядке, отвечаю. Он говорит: вы получили приглашение в Израиль. Да, говорю, получил; не только в Израиль, но и в Италию, Англию, Чехословакию.

А почему бы вам не воспользоваться приглашением в Израиль, спрашивает полковник. Может, вы думали, что мы вас не пустим? Ну, думал, отвечаю, но не это главное. А что? — спрашивает полковник. Я не знаю, что стал бы там делать, отвечаю.

И тут тон разговора меняется. С любезного полицейского «вы» он переходит на «ты». Вот что я тебе скажу, Бродский. Ты сейчас заполнишь этот формуляр, напишешь заявление, а мы примем решение. А если я откажусь? — спрашиваю. Полковник на это: тогда для тебя наступят горячие денечки.

Адам, я три раза сидел в тюрьме. Два раза в психушке... и всем, чему можно было научиться в этих университетах, овладел сполна. Хорошо, говорю. Где эти бумаги? Оказалось, там надо написать степень родства с тем, кто тебя приглашает. Какая у меня степень родства? — спрашиваю. Пиши: «племянник со стороны бабкиной сестры». Это было в пятницу вечером. В понедельник утром снова звонок: заявление рассмотрено, прошу зайти и сдать паспорт. Потом началась торговля — когда выезд. Я не хотел ехать сразу же. А они на это: у тебя ведь нет уже паспорта. Когда я приехал в Штаты, то сказал себе: веди себя так, словно ничего не случилось, в противном случае станешь жертвой. Главное, не позволяй себе стать жертвой, даже когда таковой и являешься.

— *Скажи, поляки должны бояться России?*

— Я думаю, Россия кончилась как великая держава. И как государство, оказывающее давление на своих соседей, она не имеет будущего. И еще долго не будет иметь. Территория России будет уменьшаться. И не думаю, что с ее стороны Польше грозила бы военная или политическая агрессия. По-моему, вы можете встать из-за игорного стола. Все закончилось.

Перевод Стеллы Тонконоговой

НЕ НАДО СВАЛИВАТЬ НА ГЕОГРАФИЮ И ИСТОРИЮ

Журнал «Огонек», № 21, май 1995 года
(Ответы после выступления 21 апреля 1995 года
в Манхэттенском центре этической культуры)

— Вы уже двадцать три года живете в Америке, но в истории вы навсегда останетесь русским поэтом, ваш так называемый массовый читатель всегда будет в России. Как вы относитесь к той стране, откуда уехали в 1972 году, что в вашем понимании «поэт и Родина», «поэт и язык»? В той же связи — нет ли желания последовать примеру Цветаевой и Солженицына?

— Ответ на последний вопрос, видимо, самый главный вопрос, который здесь содержится: желания последовать примеру Цветаевой точно нет. Нет и желания последовать примеру Александра Исаевича Солженицына. Я могу только сказать, что моя жизнь — это жизнь, а не жизнь литературы или литературной традиции.

— Как можно, закончив только восьмилетку, так мыслить и писать? Гениальность? Но ведь в придачу к ней и Пушкину были нужны только эрудиция, знание законов стихосложения, законов ритма, рифм и т.д. Кто помог вам так быстро сформироваться в серьезного поэта — книги или какая-либо личность?

— Книги.

— Как вы относитесь к высказыванию Нуриева о вашем творчестве: «Поэзия Бродского есть в некотором смысле запись мыслей человека, покончившего с собой. Он дожидается исчезновения, он живет с отчаянием».

— Я не знаю, как я отношусь к этому. Я не думаю, что это главное.

— В свое время Пушкин так далеко ушел от своих современников в стихах, что ему пришлось объяснять, что он пишет, чтобы его поняли. Вы не собираетесь это сделать?

— Вы знаете, никто от своих современников не уходит. Можно уйти более-менее от следующего поколения, то есть может возникнуть разрыв между вами и новым поколением. Я убежден, что такой разрыв уже существует, по крайней мере между мной и молодыми людьми, теми, которым сегодня двадцать—двадцать пять. Если бы у меня было время, я бы с удовольствием попытался механически каким-то образом этот разрыв сократить, но я не в состоянии этим заниматься. Несколько моих книг вольно или невольно способствуют сокращению этого разрыва. У меня вышло в возлюбленном отечестве несколько сборников с комментариями. Может быть, молодой читатель, если он окажется внезапно заинтересован моим творчеством, сможет найти эти книги, и то, что ему непонятно на бумаге, в тексте моих стихов, станет понятно с комментарием. Что касается собрания сочинений, вышедшего уже в трех томах... Я отношусь к этому изданию более чем сдержанно. Первые два тома вышли без моего физического участия. То есть я не видел ни гранок, ничего. Они производят на меня впечатление рукописей, только что лежавших на столе и рассыпанных ветром. Неприятно, что ветер этим гордится. Тем не менее, выступая сегодня, я воспользовался именно этим третьим томом.

— *Что вы можете сказать по поводу пребывания на посту поэта-лауреата Соединенных Штатов?*

— Это было несколько бессмысленное времяпрепровождение. Я пытался придать ему смысл. Вообще эта должность предоставляется сроком на два года. В течение одного года я убедился, что не в состоянии сделать то, что намереваюсь. Я сталкивался с препятствиями, для преодоления которых нужны другой темперамент и другой уровень энергии. В принципе поэт-лауреат Соединенных Штатов — понятие, не совсем соответствующее действительности. Вы являетесь как бы пером на шляпе Библиотеки Конгресса. Никакого отношения к Соединенным Штатам, к стране эта должность не имеет. Это скорее нечто почетное, но абсолютно безвозмездное. Я пытался что-то сделать, но не преуспел, и поэтому после одного года пребывания на посту я ушел.

— *Как вы оцениваете то, что происходит с русским языком русских, живущих в США?*

— Это зависит исключительно от индивидуума. Я могу сказать только о себе. Поначалу я находился в состоянии чрезвычайной паники, внутреннего трепета и страха. Как бы исходя из пословицы: «Покинешь меня — погибнешь». Этого я опасался, например, когда находился в Вене, только что приземлившись там, на четвертый, на пятый день я пытался найти рифму к какому-то слову. Я ее не нашел. И оказался в состоянии шока, потому что всегда был в состоянии найти рифму к какому угодно слову. Так мне, во всяком случае, казалось. И я подумал, что происходит нечто ужасное. Я забываю русский язык. На следующий день я нашел эту рифму. Да, происходит некая языковая консервация человека, живущего вне стен отечества. Все эти страхи, которые нам внушены, которыми мы питались, которые все-таки имеют под собой историческую реальность, ныне уже не существующую. Да, или социальную реальность, или географическую реальность. Эти реальности более не существуют. Бояться потерять язык в 1995 году, переместившись из России в США, я думаю, меньше оснований, чем испытывать ту же самую боязнь, скажем, двадцать—тридцать лет назад, не говоря о пятидесятых—шестидесятых.

— *Нравятся ли вам красивые женщины, и если да, что в них нравится?*

— Да, нравятся, но, чур, я не Маркс, чтобы формулировать.

— *В чем, по-вашему, основная разница между американцами, теми, кто родился и вырос в Америке, и русскими, родившимися и воспитывавшимися в России?*

— Разница, видимо, существует. Я думаю, не следует ее для себя формулировать. Я думаю, относиться к людям надо так, как ты к ним относишься. То есть если что-то нравится, это не надо объяснять национальными культурами, обстоятельствами. Так же, как если кто-то тебе неприятен, не надо это сваливать на географию и историю.

НАДЕЮСЬ, ЧТО ДЕЛАЮ ТО, ЧТО ОН ОДОБРЯЕТ

Дмитрий Радышевский

Газета «Московские новости», № 50, 23 июля 1995 года

— Вы так много говорите по-английски, пишете и преподаете на этом языке. Это не влияет на вашу дикцию и вообще на писание стихов по-русски?

— Это естественный вопрос, и, наверное, наиболее точным ответом, наиболее естественным будет «да», за исключением того, что я не смогу объяснить, каким образом влияет, причем объяснить самому себе. Когда вы, например, пишете по-русски, окруженный англоговорящим миром, вы более внимательно следите за вашей речью: это выражение имеет смысл или оно просто хорошо звучит? Это же не песенный процесс, когда открываешь рот, не раздумывая над тем, что из него вываливается. Здесь это становится процессом аналитическим, при том что часто все равно дело начинается с естественной песни. Но потом ты ее записываешь на бумагу, начинаешь править, редактировать, заменять одно слово другим. И это уже аналитический процесс.

— Спонтанностью как раз одержима американская поэзия. Вы не считаете, что она страдает от этого?

— Нет, я бы не сказал. Она страдает от других разнообразных недугов. Вообще в двадцатом веке — это как бы его правило для всех, включая поэтов, — ты должен быть предельно ясен. Поэтому ты должен все время перепроверять себя. Отчасти это происходит от постоянного подозрения, что где-то существует некий сардонический ум, даже сардонический ритм, который высмеет тебя и твои восторги. Поэтому ты должен перехитрить этот сардонический ритм. Для этого есть два-три способа. Первый — это отколоть шутку первым, тогда ты выдернешь ковер из-под ног этого

сардоника. Этот способ используют все. Фрост говорил, что ирония — это нисходящая метафора. Когда ты пишешь стихи о возлюбленной, ты, конечно, можешь сказать, что ее глаза подобны звездам, и тебя съедят за банальность; хотя ей, может, понравится. Но ты можешь сказать, что сияние ее глаз подобно мигалкам на твоем старом «шевроле». Ты вызвал смешок, и фраза разошлась по городу. Тоже не бог весть что, но, по крайней мере, подстраховка. В следующий, однако, раз твоей душе придется взбираться в стихе вверх с того места, до которого ты в нем давеча опустился. Начав с «шевроле», карабкаться придется дальше. С другой стороны, начав со звезд, — дальше некуда. В этой работе, словом, существует некая дьявольская экономика.

Так что этим, возвращаясь к вопросу, наверное, и одержима сегодня американская поэзия. Кстати, это проблема и французов. После Корбьера они все пытаются быть остроумными. Вообще я не знаю, что в поэзии главное. Наверное, серьезность сообщаемого. Его неизбежность. Если угодно — глубина. И не думаю, что этому можно научиться или достичь за счет техники. До этого доживаешь или нет. Как повезет.

— *А если спросить грубо материалистически: что дает поэзия?*

— Поэзия не развлечение и даже не форма искусства, но скорее наша видовая цель. Если то, что отличает нас от остального животного царства, — речь, то поэзия — высшая форма речи, наше, так сказать, генетическое отличие от зверей. Отказываясь от нее, мы обрекаем себя на низшие формы общения, будь то политика, торговля и тому подобное. В общем, единственный способ застраховаться от чужой — если не от своей собственной — пошлости.

К тому же поэзия — это колоссальный ускоритель сознания, и для пишущего, и для читающего. Вы обнаруживаете связи или зависимости, о существовании которых и не подозревали: данные в языке, в речи. Это уникальный инструмент познания.

— *Почти бесспорно, что лучшая поэзия двадцатого века написана по-русски. Не говорит ли это о том, что поэзия процветает в тех обществах, где наиболее жестоко подавляют свободу человеческого духа?*

— Это колоссальное заблуждение по нескольким причинам. Во-первых, поэзия двадцатого века только на анг-

лийском языке дала Фроста, Йейтса, Одена, Элиотта — англосаксы могут противопоставить их российским гигантам, не теряя лица. Во-вторых, дело не в благотворном влиянии тирании на качество поэзии, а в том, что тирания делает все население читателями поэзии. Весь народ читает одну и ту же газету, слушает одно и то же вещание, то есть для всей страны установлена единообразная речь. В этих условиях любой, кто рискует отклониться от шаблона и раздвинуть границы речи, становится кумиром. В-третьих, тирания ставит поэта в позу глашатая общего дела: ибо при тирании любое дело — общее, у каждого не только единообразная речь, но и единый опыт, единая этика. Зачастую поэт невольно становится критиком общества или системы. Это заставляет его быть агрессивным, то есть говорить на языке своего племени — братьев угнетенных. И это привлекает поэта. Но это дешевая привлекательность. Гораздо почетнее и гораздо сложнее завладеть вниманием нации, если тебе не помогает своим идиотским образом сама система.

— *Вы не собираетесь вернуться в Россию?*

— Не думаю, что я могу. Страны, в которой я вырос, больше не существует. Нельзя вступить в ту же реку дважды. Так же невозможно, как вернуться к первой жене. Скажем, почти так же. Я хотел бы побывать там, увидеть некоторые места, могилы родителей, но что-то мешает мне сделать это. Не знаю, что именно. С одной стороны, я не хочу стать предметом ажиотажа; положительные переживания наиболее изматывающие. И потом, мне было бы очень трудно явиться туда в качестве туриста. Я не могу быть туристом там, где народ, говорящий на моем языке, бедствует. Вот западный человек может быть там только туристом. А я лучше буду туристом где-нибудь в Латинской Америке или Азии. Конечно, охота побывать в родном городе, прежде чем я сыграю в ящик. Телефонистка из России, вызывая меня, говорит: «На линии Санкт-Петербург». Первый раз это было шоком. Замечательным шоком.

— *Поэты в России в большинстве стремились активно участвовать в событиях своей страны. Вы не пытаетесь этого делать?*

— Во-первых, я не думаю, что это правильно для поэтов — активно участвовать. Потому что, если ты защища-

ешь, так сказать, правое дело, то ты автоматически полагаешь, что ты хороший человек. Что часто не соответствует действительности, хотя самообольщение сохраняется. Да и, в конце концов, не так уж активно поэты могли участвовать в жизни России. Разве что в качестве жертв.

Во-вторых, в чем поэт может участвовать — это в сообщении людям иного плана восприятия мира, непривычного для них плана. Поэтому, говоря о себе, я думаю, что к изменениям, происходящим сейчас в России, привела в какой-то степени и толика моих усилий. Даже не усилий, а, скажем, доля эта тоже стала ингредиентом нового варева.

— Давайте вернемся к Америке. Что вам нравится и не нравится в этой стране?

— Что нравится лично мне, так это то, что здесь я был оставлен наедине с самим собой и с тем, что я могу сделать. И за это я бесконечно благодарен обстоятельствам и самой стране. Меня всегда привлекали в ней дух индивидуальной ответственности и принцип частной инициативы. Ты все время слышишь здесь: я попробую и посмотрю, что получится. Вообще, чтобы жить в чужой стране, надо что-то очень любить в ней: дух законов, или деловые возможности, или литературу, или историю. Я особенно люблю две вещи: американскую поэзию и дух ее законов.

Мое поколение, группа людей, с которыми я был близок, когда мне было двадцать, мы все были индивидуалистами. Необязательно эгоистами, но индивидуалистами. И нашим идеалом в этом смысле были США: именно из-за духа индивидуализма. Поэтому, когда некоторые из нас оказались здесь, у нас было ощущение, что попали домой: мы оказались более американцами, чем местные. И вот тут я перехожу к вещам, которые мне не нравятся. Сегодня в Америке все большая тенденция от индивидуализма к коллективизму, вернее, к групповщине. Меня беспокоит агрессивность групп: ассоциация негров, ассоциация белых, партии, общины — весь этот поиск общего знаменателя. Этот массовый феномен внедряется и в культуру.

— Каким образом?

— Значительная часть моей жизни проходит в университетах, и они сейчас бурлят от всякого рода движений и групп — особенно среди преподавателей, которым сам Бог велел стоять от этого в стороне. Они становятся заложни-

ками феномена политической корректности. Вы не должны говорить определенных вещей, вы должны следить, чтобы не обидеть ни одну из групп. И однажды утром вы просыпаетесь, понимая, что вообще боитесь говорить. Не скажу, чтобы я лично страдал от этого — они ко мне относятся как к чудаку, поэтому каждый раз к моим высказываниям проявляется снисхождение.

Другой феномен, который меня очень беспокоит, — это изменение университетских программ в США. Новаторы одержимы идеей, что программы слишком евроцентричны, географически и расово непропорциональны и т.д. Демократический принцип равенства, конечно, самый важный и привлекательный принцип человечества. Но в некоторых областях он не срабатывает. Одна из них — область искусства. В нем применение демократических принципов означает приравнивание шедевра к поделке. Это также нельзя применять в науке, вообще в сфере знаний и даже в сфере развлечений: с этим принципом не продашь билеты на стадион. Но у радетелей равноправия в этих сферах, к сожалению, сегодня очень громкий голос — их не перекричать.

Кстати, я придерживаюсь теории, что на эволюционной лестнице человечества тоже нет равенства. Это мне впервые пришло в голову, когда я слушал одну из речей покойного Брежнева. Что не все люди — люди. Потому что, если он — человек, то я — нет. Мы находимся на разных ступенях эволюции. Мы, грубо говоря, разные особи. Считается, что эволюция закончилась и все застыло. Но она продолжается каждый день у нас на глазах. И одни виды человеческих особей пытаются уничтожить другие виды. На то и созданы законы, чтобы жизнь определялась не принципом выживания сильнейшего, а принципом сосуществования разных видов. Чтобы не было необходимости одним уступать место другим. Эта гуманистическая идея полностью противоположна идее эволюции.

— *Как проходит ваш день?*

— Я просыпаюсь, пью кофе и смотрю, что у меня лежит на столе. В основном там лежит не то, что хотелось бы. Или письмо, на которое надо отвечать, или книга, которую надо рецензировать, или речь, которую надо будет произносить. Я бы предпочел сесть и начать царапать свои стишки, но, чем старше ты становишься, тем сложнее твоя жизнь.

— *Как проходит ваша светская жизнь?*

— Если приглашают на обед, чаще всего отказываюсь. В кино хожу редко, иногда на джаз. В мою жизнь последние годы происходит так много вторжений, что у меня почти нет времени заниматься тем, чем я хочу. И я вынужден выкраивать, урывать время, где возможно. Иногда это оказывается более плодотворным, чем выход в свет. Остаться дома и почитать. И не потому, что я такой книжник. Просто книги довольно часто интереснее того, что снаружи.

— *А если у вас есть настроение сесть и написать стихотворение, вы можете отложить в сторону все письма?*

— Больше не могу. В начале восьмидесятых я писал пятьдесят—шестьдесят стихотворений в год. Сейчас я пишу десять—пятнадцать. Иногда больше, но не намного, и тогда они короткие. Я опутан, как паутиной, сроками сдачи рецензий, статей и т.д. При том, что я делаю только двадцатую часть того, что предлагается. Но я не могу полностью отгородиться, потому что за всеми этими письмами стоят люди: просто индивидуумы, которым ты своим отказом доставишь неприятности той или иной степени серьезности.

— *Выступая в Нью-Йорке в мае 1995-го, вы сказали, что «чувствуете разрыв между собой и сегодняшними двадцатилетними». В каком смысле «разрыв» — возрастной? Но это естественно. Или вы подозреваете, что они не понимают ваших стихов? Боюсь брать на себя, но, кажется, мы в двадцать лет ваши стихи понимали.*

— Скорее всего разрыв психологический. Но с двадцатилетними, возможно, меньший, чем с тридцати- или сорокалетними. Я не очень понимаю, что у них за душой. Похоже, что у них больше за пазухой. И хорошо, если это только краденое добро. Но я и этого не понимаю. Ибо в любом обществе — а в отечественном особенно, — когда крадешь, крадешь у себе подобного.

— *Говоря о молодежи: какие темы остались для них? Двадцатилетнего дерзающего литератора, кажется, не может не охватить оторопь и бессилие, скажем, в той же Библиотеке Конгресса. О чем писать, если, вычурно выражаясь, не только взяты все возможные сочетания нот, но и устарели даже пародии на попурри?*

— Пишущий стихи пишет их не «о» и не «что», даже не «во имя». Он пишет их по внутренней необходимости, из-

за некоего вербального гула внутри, который одновременно и психологический, и философический, и нравственный, и самоотрицающий. И тому подобное. И он как бы этот гул в процессе дешифрует. Даже когда просто щебечет, стихотворец, по существу, не нуждается в аудитории. В отличие от прозаика, которого его аудитория определяет. Поэтому он и спрашивает: о чем? про что? как? Мне крупно повезло, что я не прозаик.

— *Критики часто пишут, что Бродский подвел итоги поэзии не только двадцатого века, но и всей поэзии в целом — от классицизма до метаироп истов. Что же остается тем, кто приходит после подведения итогов? «Тавтология, ария попугая»?*

— К высказываниям критики, даже доброжелательной, следует относиться сдержанно. Вообще оказываться предметом сильных чувств — любви или ненависти — неловко. И критики должны бы это понимать. А ну как предмет их чувств ответит им взаимностью?

Никаких итогов я ничему не подводил: история литературы не колонка цифр, и молодой человек с этим самым гулом в ушах всегда разберется, что ему делать.

— *Есть ли у нас приверженность какой-либо вере? Как бы вы описали ее?*

— Не знаю. Думаю, на сегодняшний день я назвал бы себя кальвинистом. В том смысле, что ты сам себе судья и сам судишь себя суровее, чем Всемогущий. Ты не проявишь к себе милость и всепрощение. Ты сам себе последний, часто довольно страшный суд.

— *Но когда вы думаете о Всемогущем, чего вы обычно просите для себя?*

— Я не прошу. Я просто надеюсь, что делаю то, что Он одобряет.

РЕАЛЬНОСТЬ АБСОЛЮТНО НЕКОНТРОЛИРУЕМА

Евгений Горный

Газета «День за днем», Тарту, 8 сентября 1995 года

Публичные выступления Бродского кажутся странным парадоксом: самый асоциальный из известных мне поэтов стал своего рода культовой фигурой, человеком, которого возят по городам и весям и показывают за деньги. Впрочем, сам он к своей известности относится достаточно иронически; когда я сказал ему, что на нашем семинаре читали два доклада о его творчестве, он лишь скептически хмыкнул: «Могу себе представить!» Недавно в Хельсинки состоялась пресс-конференция Иосифа Бродского, одновременно она была презентацией сборника его стихотворений, которые перевел на финский Юкка Маллинен. Полагаю, нашим читателям будет интересно узнать, о чем говорилось на встрече с лауреатом Нобелевской премии.

— Многие русские писатели-эмигранты вернулись в Россию. Как вы к этому относитесь? Собираетесь ли вы возвращаться?

— Плана возвращаться у меня нет. Что касается других литераторов — это их личное дело. У каждого человека своя собственная жизнь, и он ее проживает таким образом, какой представляется ему наиболее осмысленным.

— Как вы относитесь к тем переменам, которые происходят сейчас в России?

— Как я отношусь к тому, что происходит в возлюбленном отечестве? Чрезвычайно положительно. Перемены, о которых вы говорите, — и к лучшему, и к худшему. Многое меня очень радует, многое вызывает сильное отвращение. Но отвращение к тому, что происходит в отечестве — это знакомое ощущение, в нем ничего качественно нового нет, поэтому это не так уж интересно.

Ощущение же радости, связанное с тем, что происходит в России, для человека, там родившегося, — это нечто практически незнакомое. И я очень рад, что дожил до этих ощущений по отношению к отечеству.

— *Известно, что для вас важна тема «Поэт и империя». Насколько поэт может сосуществовать с империей, может ли он сохранять отстраненность, играть с империей?*

— Я думаю, что я не тот человек, к которому с этим вопросом следует обращаться. Единственное, что я могу сказать: для ощущения существования в имперском контексте до определенной степени необходимо централизованное государство, которое, по крайней мере чисто структурно, носит имперский характер. Однако поскольку пошлость человеческого сердца безгранична, человек, находящийся в любом месте, в любой точке земного шара, ощущает себя живущим в империи. И я думаю, что в чисто эстетическом отношении никаких трудностей у поэта возникнуть не должно.

— *Что значила для вас Ахматова тогда, когда вы писали уже за границей?*

— Трудно на это ответить. Для меня отвечать на вопросы, связанные с моим, грубо говоря, творчеством, — это все равно, что кошке ловить свой собственный хвост. Я не думаю, что я способен здесь на какую бы то ни было объективность. Главный урок, воспринятый мною от знакомства с Анной Андреевной Ахматовой как с человеком и как с поэтом, — это урок сдержанности — сдержанности по отношению ко всему, что с тобой происходит — как приятное, так и неприятное. Этот урок я усвоил, думаю, на всю жизнь. В этом смысле я действительно ее ученик. Во всех остальных отношениях я не сказал бы этого; но в этом отношении — и оно решающее — я вполне достойный ее ученик.

— *Как вы относитесь к тому, что после получения вами Нобелевской премии в России перестали появляться критические статьи о вас. То, что выходит, носит или исследовательский, или восторженно-панегирический характер...*

— Нет, это меня не смущает. Кроме того, это не соответствует действительности. Я не очень слежу за тем, что обо мне пишут. Я читаю то, что мне попадается, а попадается довольно немного. Но среди того, что мне доводилось

читать, я сталкивался и с панегириком, и с поношением — примерно в равной степени. С совершенно бредовыми фантазиями. Ни то, ни другое меня нимало не смущает.

— *В какой степени вас интересует читатель?*

— Не очень.

— *Важно ли для вас, читают вас или нет, и если читают, то кто именно?*

— Конечно, мне приятно, что меня читают. Но только в принципе. Потому что в общем представить себе читателя, особенно массового, нельзя, и я не знаю, что автор может выиграть от такого представления. Я чувствую себя в ложной ситуации, отвечая на этот вопрос, потому что отвечаю на него с позиции якобы силы. Я действительно признанный поэт и могу позволить себе роскошь не обращать внимания на публику и утверждать, что лучше для поэта быть скромным и незначительным. Единственное, что мне остается, — это рассчитывать, что вы поверите в искренность того, что я вам говорю. Я совершенно искренне считаю, что поэту лучше, когда его оставляют в покое. Не важно, хороший это поэт или плохой. Про себя, по крайней мере, могу сказать, что семнадцать лет, которые я прожил в Соединенных Штатах в состоянии совершенной или относительной неизвестности, были для меня более счастливыми, нежели воспоследовавшие годы. И не только потому, что я был моложе, но и потому, что я мог работать более спокойно.

— *Вы часто бываете в Швеции, в Венеции... Вы даже написали о Венеции книгу... Где вы чувствуете себя как дома?*

— Наиболее отчетливое ощущение, что я нахожусь в своей естественной среде, я испытываю в Саут-Хадли, штат Массачусетс. Дом — это место, где тебе не задают лишних вопросов. Там никто их не задает, там никого нет, там только я.

— *Ваша книга о Венеции хороша. Какие импульсы обусловили появление это книги?*

— Исходный импульс был крайне простой. В Венеции существует организация, которая называется «Консоцио Венеция Нуово». Она занимается предохранением Венеции от наводнений. Лет шесть-семь назад люди из этой организации попросили меня написать для них эссе о Венеции. Никаких ограничений, ни в смысле содержания, ни в смысле объема, мне поставлено не было. Единственное ограни-

чение, которое существовало, — сроки: мне было отпущено два месяца. Они сказали, что заплатят деньги. Это и было импульсом. У меня было два месяца, я написал эту книжку. К сожалению, мне пришлось остановиться тогда, когда срок истек. Я бы с удовольствием писал ее и по сей день.

— *Кроме русского, вы пишете также и по-английски. Можно ли сравнить вашу ситуацию с Набоковым?*

— Это сравнение не слишком удачно, поскольку для Набокова английский — практически родной язык, он говорил на нем с детства. Для меня же английский — моя личная позиция. Я испытываю удовольствие от писания по-английски. Дополнительное удовольствие — от чувства несоответствия: поскольку я был рожден не для того, чтобы знать этот язык, но как раз наоборот — чтобы не знать его.

Кроме того, я думаю, что я начал писать по-английски по другой причине, нежели Набоков, — просто из восторга перед этим языком. Если бы я был поставлен перед выбором — использовать только один язык — русский или английский, — я бы просто сошел с ума. Прозу я обычно пишу по-английски тогда, когда мне обещают за это гонорар. Здесь нет вопроса о том, чтобы писать по-русски, поскольку назначен гонорар и поставлены сроки.

— *На каком языке вам легче самовыражаться?*

— Я пишу стихи на обоих языках. Однако намерение написать стихотворение не имеет ничего общего с самовыражением. Это не то, что ты хочешь сделать. Ты хочешь просто продумать некоторые вещи и расположить слова в некотором порядке. Это не самовыражение. Это приходит из самого языка, а не из тебя. И поэтому я чувствую себя уверенно, я уверен, что смогу справиться с задачей. В общем, сочинение стихов по-английски является для меня чем-то вроде разгадывания кроссвордов. Это, конечно, более рациональное предприятие, чем когда я пишу по-русски.

— *Следите ли вы за современной русской прозой и поэзией?*

— Я не скажу, что слежу — во всяком случае, за прозой. Тут дело в темпераменте, я полагаю. И в качестве русской прозы. Что касается стихосложения, на сегодняшний день ситуация в русской изящной словесности, на мой взгляд, совершенно замечательна. Уровень чрезвычайно высок, разнообразие потрясающее. Если меня что-то заботит и

вызывает неприязненную реакцию — это тенденция, присущая значительному проценту стихотворцев в отечестве: оперировать в стихах категориями, если угодно, вчерашнего и позавчерашнего дня. То есть люди пишут стихи, которые производят впечатление написанных не сегодня, а в некоем позавчера. Учитывая качественную новизну в реальности, меня чрезвычайно озадачивает неспособность, или неготовность, или нежелание поэтов обратить свой взгляд на сегодняшнюю реальность или в будущее или, по крайней мере, использовать реальность или будущее в качестве системы референции. Преобладающей нотой в современной русской поэзии является, на мой взгляд, некая ностальгия — прежде всего в стилистическом смысле. Это и понятно, ибо прошлое, тем более прошлое недавнее, — это в общем вполне постижимый, контролируемый сознанием поэта мир. Реальность же, а тем более будущее, — это нечто абсолютно неконтролируемое. И от поэта естественно, на мой взгляд, ожидать, что он предпримет попытку осознать настоящее или представить себе будущее. Этим, как мне кажется, никто не занимается. Я нахожу это несколько огорчительным.

— *Русское и американское искусство, русская и американская поэзия — чем они схожи и чем отличаются?*

— Единственное, что у них есть общего на сегодняшний день, — это разносортность. Этого нельзя было сказать двадцать лет назад. Тогда русская поэзия представляла собой некое стилистически единое целое. Я думаю, что нынешнее разнообразие — замечательно. Недостаток этой ситуации для русского автора вполне понятен. Разнообразие обрекает тебя на незначительность. Но тогда и выясняется, чего ради ты этим делом занимаешься — ради слов, букв, пера и бумаги или ради своей собственной значительности. Что касается американской поэзии — это чрезвычайное разнообразие стилистических идиом и манер. Популярность поэзии в Соединенных Штатах чрезвычайно невысока. Но я не вижу в этом ничего дурного.

— *«Бродский — живой классик, но он исписался». Согласны вы с этим или нет и, если нет, не могли бы вы наметить вектор движения вашего творчества?*

— Про вектор я точно вам ничего не могу сказать. А согласен я или нет? Знаете. может быть. отчасти и согла-

сен. Написанное мной представляет некую массу, и эта масса существует согласно своим собственным законам — она раскручивается или становится инертной, одним словом, в ней происходят какие-то процессы. И я ничего не могу сказать по поводу этих процессов. Я-то знаю, что я делаю, и то, что я делаю, мне нравится. Но если кому-то представляется, что я исписался, или что я пишу хуже — это я до известной степени спокойно принимаю, потому что нет ничего более естественного для стареющего человека-поэта, чем писать хуже, чем он писал в молодости. Нет ничего более непристойного, чем старик, открывающий для себя таинства любви. Это не моя мысль, это говорила Ахматова. Я не думаю, что я исписался. Знаете, что я вам по этому поводу скажу? Я действительно пишу на двух языках. Мне до сих пор представляется, что мне есть что сказать, в частности по-английски. Это представляется не только мне, но и тем, кто мои стихи печатает. Печатают вас в Соединенных Штатах в высшей степени неохотно, через раз — не важно, есть у вас Нобелевская премия или нет, — поскольку competition, то, что называется конкуренция, довольно сильна. Тем не менее это происходит. Я думаю, что, если я могу это делать по-английски, я еще способен делать это и по-русски. Так мне кажется.

— *Какую водку вы предпочитаете: «Smirnoff» или «Absolut»?*

— Ни ту, ни другую, я предпочитаю польскую водку «Выборову».

— *Есть еще более серьезный упрек — что вы утрачиваете свою русскость...*

— Если ее можно утратить — грош цена такой русскости.

ПОРТРЕТ ПОЭТА В ЕГО ИНТЕРВЬЮ

Валентина Полухина

A poet is a hero of his own myth.
Иосиф Бродский

Всех людей можно разделить на две категории. На тех, кто спрашивает.
И на тех, кто отвечает.
Сергей Довлатов

Если принять всерьез мысль Мориса Дрюона, бывшего министра культуры Франции, о том, что «каждая эпоха имеет свой жанр», то придется признать, что мы живем в эпоху жанра интервью. Интервью, беседы, диалоги, chatt show наводнили программы радио и телевидения, страницы газет и журналов, даже книг, и, тесня беллетристику, становятся самым популярным чтением наших дней. Сам Бродский относился к этому жанру как к довольно низкой форме лингвистической активности, но вынужден был давать их десятками.

В силу простой структуры интервью (схема: вопросы — ответы, пространственная и временная ограниченность, тематическая заданность) практически любой человек считает себя достаточно компетентным говорить на равных с политическим деятелем, pop-star, композитором, поэтом, ученым и т.п. Интервьюируемых вряд ли следует считать жертвами посредственности, — как правило, все они извлекают из этих бесед свою долю выгоды: политики лгут и фальсифицируют статистику, звезды занимаются self-promotion, литераторы надевают маску одного из своих фиктивных характеров или разыгрывают нечто новое. Этот

жанр как нельзя лучше удовлетворяет самолюбие спрашивающего и тщеславие отвечающего.

Наш поэт тоже не без греха, хотя, следует отдать ему должное, в большинстве интервью он пленяет читателя своей скромностью: «Я не верю, что наше *ego* — лучший материал для поэзии, даже раненое *ego*». (1975: 61—62.)* Но со скромностью, как мы знаем, все не так просто.

Задуманный как источник информации из первых рук, жанр интервью подвергается своего рода самоцензуре, поскольку обе стороны в силу негласной (или заране согласованной) договоренности вынуждены держаться в рамках заданных условий. Откровенность — редкое качество этого жанра, что и лишает нас возможности отнести его к конфессиональному жанру. Было бы наивно думать, что отвечающий на вопросы совершенно постороннего человека откроет ему свои сокровенные мысли, даже если этот посторонний обладает склонностями священника или следователя. Возможно, Троллоп и прав, утверждая, что ни один человек не может или не хочет сказать о себе всю правду, но собранные здесь интервью явно обогащают наше представление об Иосифе Бродском, поэте и человеке.

Отнести жанр интервью к журналистике, а не к литературе мешает факт существования диалогов Платона, а ближе к нашему времени таких книг, как «Разговоры с Гёте» Эккермана или «Stravinsky in Conversation with Robert Craft». В нашем случае на роль Эккермана откровенно претендует только один Соломон Волков, издавший свои «Диалоги с Иосифом Бродским» отдельной книжкой по-русски и по-английски. Разговоры Волкова с Бродским, отличающиеся высоким качеством содержания, выпадают из остальных интервью по той простой причине, что они записывались на протяжении нескольких лет, долго и тщательно «монтировались» и редактировались, видимо, в попытке достигнуть иллюзии разговора равных.

Неоднородность — первое, что обращает на себя внимание при перечитывании полутора сотен собранных нами

---

* Все ссылки на интервью Бродского даются по библиографии, приложенной к данному сборнику: год указывает реальную дату интервью, а не дату публикации; латинская буква означает, что в этом году Бродский дал несколько интервью; затем следует номер страницы. Библиография наша, на полноту не претендующая, — наиболее полная из существующих на сегодняшний день.

интервью. Неоднородность как качественная, так и тематическая. Темы интервью колеблются от примитивных политических вопросов до обсуждения сложных вопросов русской поэзии и духовных источников творчества Бродского. Больше половины из них взято журналистами или писателями для популярных газет и журналов. Многие из западных собеседников Бродского, владея чувством композиционной динамики и словесным мастерством, не знают родного языка поэта, плохо знакомы с творчеством Бродского и редко собирают разговор в тематический фокус. Они, как правило, интересуются отношениями поэта с властями в бывшем Советском Союзе, обстоятельствами ареста, судом, ссылкой, проблемами поэта в изгнании, его оценками политической ситуации в России. Даже их вопросы о поэзии не всегда преследуют вполне поэтические цели. (Примечательно, что и сам Бродский, беря интервью у Юза Алешковского, вынужден подчиниться законам этого популярного жанра, спрашивая, по всей вероятности по просьбе журнала, больше о жизни Алешковского, чем о его творчестве.) Кроме того, сам Бродский нередко оставляет множество пробелов в своих ответах, как бы приглашая интервьюеров их заполнить, но далеко не всегда они оказываются способными это сделать: задать уместный дополнительный вопрос, разговорить поэта, затронув интересный для него аспект темы.

Сравнительно небольшую группу интервью составляют беседы с поэтом исследователей и переводчиков его творчества. Тематика этих интервью более сфокусирована, вопросы заранее продуманы и имеют сюжетную направленность. Так, Джорж Клайн, первый американский переводчик поэта, обсуждает с Бродским библейскую тематику в поэме «Исаак и Авраам» и в стихотворении «Сретенье», выясняет источник этих стихотворений (1973b). Петр Вайль просит Бродского оценить поэзию Дерека Уолкотта (1992c).

Интервью третьей группы, в которых собеседниками Бродского оказались его собратья по перу, поэты, скорее претендуют на table talks. Эти интервью могут служить связующим звеном между духовной биографией Бродского и его эмпирическим «я», имеющим более точное слово в английском языке — Self. Даже когда тема разговора ограничена единственным поэтом, будь то Джон Донн (1981b)

или сам Бродский (1981d, 1983a, 1983b, 1988b), механизм структуры «вопрос—ответ» то и дело собеседниками нарушается: поэты чаще, чем исследователи, обладают даром наводить Бродского на разговоры, «нужные для полноты [его] духовного портрета».

Мы устоим от соблазна выкраивать теоретическую подкладку, подходящую к каждому случаю. Вместо этого зададимся другими вопросами. Что объединяет все три группы интервью? Ответ самоочевиден: то же, что и стихи, — прежде всего личность самого поэта. Именно она является организующим центром и колоссальной центробежной энергией всех интервью. Обширная эрудиция поэта, его оригинальное видение мира, его опыт двух культур образуют огромное семантическое поле отсылок, вспаханное его гением. Язык и стиль — второе качество, склеивающее эти разнородные разговоры. Бродский говорит, как пишет, в присущем ему стиле, сложно, образно, парадоксально. Его ответы порой афористичны, как его стихи, и, подобно им, полны мыслей и лишены ложной сентиментальности. Они, как правило, вращаются вокруг его магистральных тем, монументальных, универсальных, не оставлявших его ни в поэзии, ни в прозе, ни в драме. Так, он неоднократно варьирует высказываемые им и в других жанрах свои идеи о языке («Стихотворение — это лингвистическое событие»), о времени («Время как категория имеет трагическое измерение»), о культуре («Культура — это любовь плюс память»). (Все в одном интервью, 1974c: 569, 573.)

Второй вопрос не менее интересен: сказал ли Бродский о себе в этих интервью нечто новое, чего не найти в его стихах? Принимая во внимание, что «я» в интервью, в отличие от стихов, тождественно биографической личности поэта («интервью, как и биография, — последний бастион реализма», 1991a), небезинтересно проследить параллели и контрасты между автопортретом поэта в стихах и в интервью. Предстает ли перед нами «я» поэта в более «чистом» виде в жанре, в котором так трудно спрятаться за маску метафоры, двойника или стороннего наблюдателя? По признанию самого Бродского, в интервью, как и в прозе вообще, «горох летит во все стороны, поэзия же удерживает его в плотно закрытом горшке» («is spelling some beans, which poetry [...] contains in a tight pod»; 1987a: 527).

Первое, что обращает на себя внимание в отношении Бродского к самому себе, — это тот факт, что в интервью, как и в стихах, Бродский пытается поставить в центр свое творчество, любую абстрактную идею, только не свою личность. Категорически отказывается определять себя как на бумаге, так и устно. Постоянно протестует, когда его просят прокомментировать те или иные события его жизни. Но жанр интервью обязывает его сказать о себе больше того, чем ему хотелось бы, и он вынужден говорить о себе то, что о нем хотят знать другие. Это, в частности, касается вопроса о вере, который Бродский считал в высшей степени частным делом каждого человека. Он либо уходит вообще от ответа на этот вопрос, либо дает на него полушутливый ответ, заявляя, что он плохой еврей, плохой русский, плохой американец, плохой христианин, но зато хороший поэт; либо всерьез называет себя кальвинистом: «В том смысле, что ты сам себе судья и сам судишь себя суровее, чем Всемогущий. Ты не проявишь к себе милости и всепрощения. Ты сам себе последний, часто довольно страшный суд». (1995i: 21.) В стихах же он существует как бы для самого себя и говорит о себе только то, что хочет уяснить сам и себе: «Меня в изящной словесности интересует главным образом процесс и то, что это производит в моем сознании». (1988b: 152.) Как это ни странно, несовпадение этих двух точек зрения на себя совсем не отражается на принципах автопортретирования в этих столь различных жанрах.

Исследователями творчества Бродского давно замечено, что он не менял ни своих симпатий, ни своих оценок. Кажется, что мало менялся и он сам. Так, начало Нобелевской речи: «Для человека, частного и частность эту всю жизнь какой-то общественной роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко — и в частности, от родины...» — было сформулировано им еще в первые дни высылки из СССР: «Я абсолютно частный человек, и в этом источник моих неприятностей». (1972c: 7.) И все дальнейшие годы изгнания Бродский с отвращением отвергал все попытки западных журналистов сделать из него политический символ: «Я привык к одной простой вещи, всю жизнь [...] жить на отшибе, на краю прихода, стоять как бы в стороне, то есть в лучшем случае комментировать происходящее и непроисходящее.

Как бы благородный наблюдатель; может быть, даже неблагородный, но наблюдатель». (1988b: 146, см. также 1979a: 54; 1992h: 40.) В стихах этот «наблюдатель» появился еще в 1962 году, открывая длинный список безымянных тропов (метафор и сравнений), замещающих поэтическую личность. Бродский повторяет эту мысль и в одном из своих более поздних интервью: «Писатель в некотором смысле не является активным членом общества, он скорее наблюдатель, и это до известной степени ставит его вне общества». (1990d: 382.) Речь идет о том самом чувстве отстраняющей дистанции, которое так необходимо обрести любому поэту и писателю, научиться видеть себя со стороны: «Что, в сущности, и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела».

Было бы ошибкой думать, что Бродский постоянен во всем. И тут не избежать оценочных суждений. При внимательном перечитывании собранных нами интервью невозможно не заметить, что Бродский всегда несколько другой с разными собеседниками. Мы чувствуем, что он не безразличен ни к внешнему виду, ни к эрудиции (тем более к отсутствию оной), ни к титулу своих собеседников. Степень искренности и щедрости его ответов часто не зависит ни от его настроения, ни от его физического состояния на данный момент, ни от недостатка времени и даже не определяется его пресловутым темпераментом «близнеца», а проистекает исключительно из того факта, нравится ли ему человек, сидящий перед ним, или нет, и больше не из каких других соображений. Произвольность — качество, которое от приписывал Всевышнему (1987i: 8), — в значительной степени была свойством его собственного характера. Похоже, свое знаменитое кредо, которое он настойчиво повторяет в нескольких интервью, что «эстетика — мать этики, а не наоборот» (1989e, 1994c), он практиковал и в жизни. Демократичность, дающая о себе знать в стихах, в частности в недискриминированном словаре, заявлена и в разговорах («поэт [...] прирожденный демократ», 1982c: 16), но слишком уж для демократа высокомерно. Ему часто совершенно безразлично, удовлетворяют ли его ответы спрашивающего; это намекает на масштаб его сарказма. Его пресловутая ирония направлена не только на самого себя, но и на собеседника.

Бродский несколько раз повторяет слова японского писателя Акутагавы Рюноске: «У меня нет принципов, у

меня есть только нервы». (1991a, 1991m.) Жизнь в несвободной России, похоже, была лучшим испытанием для его нервов: «Я всегда чувствовал себя свободным. [...] Я знал, что я зол, каким-то образом я знал, что я силен. Я знал, что я упрям. [...] Мне хотелось создать в себе нечто, возможно, очень небольшое, но очень компактное, по отношению к огромному давлению извне. [...] Я полагал, что это должно быть или чувство достоинства, человеческого достоинства, или чувство смысла. [...] Некоторое подобие вектора души». (1987o: 434.) О том, какую цену платит человек за создание собственного мира, живя в мире тирании, Бродский говорит в одном из своих первых интервью на Западе: «Человек, решивший создать свой собственный независимый мир внутри себя, рано или поздно непременно становится в своем обществе инородным телом, а затем и объектом давления физических законов сжатия и вытеснения». (1972d: 150.) Он развивает эту мысль в эссе о Мандельштаме. Бродский верил, что сам по себе талант еще не делает человека хорошим, что хорошим человеком надо становиться, над этим надо работать. «Я занят внутренним совершенством», — заявляет Бродский совсем не иронически в стихотворении 1967 года. «На каком-то этапе я понял, что я сумма своих действий, поступков, а не сумма своих намерений». (1991j: 61.)

О цельности Бродского — поэта и человека свидетельствуют многие его высказывания. Протест против пафоса и мелодрамы звучит особенно настойчиво в ответах на однотипные вопросы о преследовании властями на родине: «У меня нет никаких негативных чувств» (1972b: 10); «я не принимал систему. Следовательно, они имели право посадить меня за решетку». (1980d: 49.) То же самое он повторяет и через десять лет: «Я совершенно мог бы оправдать советскую власть постольку, поскольку она давала по морде мне, — то есть мне наплевать, я-то считаю, что я вообще все это заслужил». (1991j: 61-62.) Он не отказывается от своего прошлого: «Я результат всего того, что там со мной произошло: где прожил, кого я видел, по какой улице шел». (1991f: 18.) Ему не откажешь в трезвой оценке всего с ним случившегося: «То, что происходит в голове, беспокоит нас гораздо больше, чем то, что делается с нашим телом» (1982c: 14); или: «Советская власть могла арестовать мое тело, но ей было не добраться до моего духа». (1984b: 197.)

Он никогда не чувствовал себя обиженным своей страной, «никогда не позволял себе быть жертвой. Ни там, ни здесь. [...] Я предпочитаю имитировать храброго человека, чем быть настоящим неудачником». (1985: 12.)

И, играя роль храброго человека, Бродский решил отнестись к своему изгнанию как к нормальному состоянию, рассматривая его «как проигрыш абсолютно классического варианта, по крайней мере XIX или XVII века, если не просто античности» (1983a): «Новая земля. Новые люди. Но небо то же самое. И я тот же». (1972c: 8.) Через три года это отзовется в стихах: «Я увидел новые небеса / и такую же землю». В интервью он объясняет, как пришел к такому решению: «Когда я приехал сюда, я сказал себе: не делай из этих перемен большой проблемы, веди себя так, как будто ничего не произошло. Я так себя и повел [...]. В настоящем, я думаю, что маска приросла к лицу. Я ее больше не чувствую, не провожу различия». (1979a: 62.) Газетные заголовки интервью с ним: «Поэт в изгнании» (1973a, 1975), «Муза в изгнании» (1973a), «Гений в изгнании» (1987o) резали Бродскому слух, он предпочитал говорить, что просто живет за границей, и, сравнивая свою ситуацию с положением тысячи простых людей, которые по тем или иным причинам вынуждены были покинуть родину, он считал, что ему крупно повезло: он из худшего переехал в лучшее. (1992d: 554.) А главное, настаивает Бродский, его духовный дом — русская литература, и из этого дома его нельзя изгнать никакими средствами. (1991k: 141.) Из состояния изгнания извлекается максимальная польза для самопознания: «Как-то четче видишь самого себя на новом фоне. [...] Полезно бывает избавиться от множества иллюзий. Не относительно человечества в целом — от иллюзий на собственный счет». (1979b: 106; см. также 1980b: A2.)

В интервью прослеживается та же тенденция, что и в стихах, — оценивать себя ниже, чем это делают другие, предполагая в себе худшие человеческие качества: «Ты всегда подозревал, что ты сам, возможно, так же ужасен, как дракон, и в определенных обстоятельствах ты можешь вести себя так же мерзко и монструозно, как он. То есть ты всегда предполагал, что в тебе больше от монстра, чем от святого Георгия». (1987a: 532.) В интервью мы находим объяснение одному из излюбленных принципов самопор-

третирования — тенденции к самоуничижению: «Когда вы пишете стихи [...] вы всегда подозреваете, что где-то существует некий сардонический ум, который высмеет ваши восторги и вашу скорбь. Посему следует перехитрить этот сардонический ум. Лишить его такого шанса. И единственная возможность это сделать — самому посмеяться над собой. Я некоторое время занимался этим». (1979a: 61; 1995i: 21.) Ср. в стихах: «Я эпигон и попугай»; «Номинальный пустынник, / но в душе скандалист»; «один из глухих, облысевших, угрюмых послов / второсортной державы». В поэзии, по Бродскому, «должно торжествовать самоуничижение, а не самоснисходительность» (1974c: 566). Даже после получения Нобелевской премии Бродский признается, что чувствует себя «монстром [...] исчадием ада, как всегда, как всю жизнь». — Почему? — «Ну, просто достаточно [...] взглянуть в зеркало [...] Достаточно припомнить, что я натворил в этой жизни с разными людьми». (1988b: 143; 1992h: 39—40.) Образ, заимствованный из собственного стихотворения: «Не ослепни, смотри! Ты и сам сирота, / отщепенец, стервец, вне закона. / За душой, как ни шарь, ни черта. Изо рта — / пар клубами, как профиль дракона».

Но в интервью труднее освободиться от интенсивной конкретности первого лица. Бродский вынужден делиться с собеседником своим представлением о самом себе, и в такие разговоры неизбежно привносятся черты, чуждые эстетике. Именно эта потребность самообъективизации заставляет Бродского и в интервью прибегать к поэтическим приемам. Так, он неоднократно пытается спрятать свое поэтическое «я» в образе своих идеальных двойников, как он называет Джона Донна, Уистана Одена и Марину Цветаеву: «Одно из самых поразительных ощущений, которое возникает при чтении Донна, что это поэт, который говорит не как личность, не как персона, не то, что он навязывает или излагает свои собственные взгляды на мир, но как бы сквозь него говорит язык». (1981b: 16—17.) Поэзия Одена, на взгляд Бродского, «абсолютно лишена нарциссизма — он редко пользуется местоимениями первого лица, — и то, что он пишет, дает вам великолепное ощущение объективности». Как и в случае Донна, Бродский приписывает это качество свойству самого языка: «на самом деле [...] работает здесь не поэт, но сам язык». (1981c: 41.) Цветаева,

изменившая не только его представление о поэзии, но и его представление о мире, рассматривается Бродским исключительно через призму языка: «Голос, звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке». (1979b: 96.) Одержимость идеей поэта как голоса языка дает о себе знать во всех жанрах Бродского: «Единственный тет-а-тет, который есть у поэта, — это тет-а-тет с его языком, с тем, как он этот язык слышит». (1979d: 165; см. также 1979a: 63.) Логическое заключение из всех этих заявлений — полное отождествление себя с языком: «Я, бормочущий комок слов». Поэзия, по Бродскому, есть «высшая форма речи» (1995i: 21), и «поэт — слуга языка». (1981b: 16.) Отсюда масса лингвистических метафор и сравнений: «Как тридцать третья буква, / я пячусь всю жизнь вперед».

Бродский слишком хорошо понимает, что объективировать себя в категории «я» невозможно. И, как его великие учителя, он старается вытеснить местоимение «я» на периферию стихотворения: «Я предпочитаю не употреблять «я», не говорить от первого лица, а просто описывать то, что есть. Не прозвучать пронзительно или излишне сентиментально. [...] Я действительно стараюсь деперсонифицировать первое лицо, насколько это возможно. Кроме всего прочего, это поддается описанию. [...] И вам становится виднее. Вы — это не просто вы, а фигура в пейзаже». (1987o: 434.) В беседе с Евгением Рейном он цитирует античного поэта Леонида: «В течение своей жизни старайся имитировать время, не повышай голоса, не выходи из себя». (1994b.) Утверждая, что не страдает нарциссизмом: «Я не нарцисс» (1980d: 47), Бродский признает, что «во всех нас есть элемент нарциссизма». (1981g: 105.)

В стихах Бродский разработал целую систему масок, безымяных тропов, прототипов, за которыми надежно укрыл себя. Однажды, вспоминая Роберта Лоуэлла, он процитировал: «Новый современный человек — это нечто вроде Home-Hidden». («Прячущееся существо», 1973c: 234.) Похоже, что это определение имеет прямое отношение к самому Бродскому. В интервью Бродский объясняет ситуации, в которых он прибегает к маске или прячется за архетип: «Когда попадаешь в беду, машинально начинаешь искать в истории кого-то, чья судьба похожа на твою. [...] Я вспомнил об Овидии — понятно почему». (1979b: 87.)

Новое эстетическое, а следовательно, и смысловое наполнение поэтической личности меняет и саму поэзию. На фоне поэтического самолюбования большинства его современников Бродский культивирует самоуничижение, если не самоотрицание: «Это все связано с безнадежным чувством, что вы никто, так свойственного моей скромной особе. Это ощущение никогда меня не покидало. Вы принадлежите жизни или смерти, но больше ничему и никому. Вы не востребованы». (1982c: 21.) На фоне повальной сентиментальности русской поэзии в целом Бродский утверждает интеллектуальную трезвость и чувство перспективы: «Что касается человека во Вселенной, то он сам ближе к ничто, чем к какой-либо реальной субстанции. (1990d: 391.) Некоторыми это воспринимается как потеря «русскости». Я не знаю, может быть, моя русскость идет на убыль, но если она может идти на убыль, то это и есть ее красная цена, это свидетельствует о ее качестве. Думаю, что этого нет... Я думаю, русский человек гораздо более обширное явление, и что если что-нибудь происходит в моем случае, то это расширение русскости, а не ее сужение, хотя я, может быть, и льщу себе». (1979d: 173.) Идеал бесстрастного поэта и объективного искателя истины защищается всякий раз, когда заходит об этом речь.

Интервью приоткрывают нам секреты о самом поэте, стремящегося к «раскрытию субстанции», и многое объясняют в его творчестве: такое количество нитей связывает их с его стихами и эссе. Отсюда следует сделать вывод, что личность поэта — это сумма всего им написанного. Однако интервью высвечивают своеобразный парадокс. В стихах, где лирическая личность попадает в зависимость от многих объективных факторов (структура стихотворения, его тема, образная система и т.д.), она неизменно превосходит величиной автора. В интервью же, будучи освобожденной от поэтики стихотворного жанра, «я» меньше автора, оно только часть его.

И, наконец, еще одна ценность интервью Бродского — в том, что они дают нам дополнительный материал для более содержательного толкования отдельных стихотворений, намекают на истинный размах его мыслительной деятельности и глубину его идей, которые так не просто расшифровать в его стихотворениях, где они присутствуют в концентривованном виде.

БИБЛИОГРАФИЯ ИНТЕРВЬЮ ИОСИФА БРОДСКОГО

1963

1. 1963 Freeze and Thaw — The Artist in Soviet Russia, Part III, by Ralph Blum, *New Yorker*, vol. 41, no. 30, Sept. 11, 1965, pp. 194-217.

1970

1a. 1970 October Interview with Joseph Brodsky by Lynette Labinger, first published in a magazine Agni, April 2000, pp. 11-15.

1972

2. 1972a Joseph Brodsky, interviewed by Suzanne Massie, *The Living Mirror: Five Young Poets from Leningrad*, London 1972, pp. 215-217.

3. 1972b It was a shock to leave Russia, but sometime I hope — I'm sure — I'll go back, by Nicholas DeJongh, *Guardian*, 1972, June 22, p. 10.

4. 1972c Think it over, Brodsky, but decide now, by Alan Levy, *Saturday Review*, 1972, vol. 56, July 8, pp. 6-8.

5. 1972d Interview with Iosif Brodsky, by Michael Scammel, *Index on Censorship*, 1972, vol. 1, no. 3/4, Autumn/Winter, pp. 149-154.

6. 1972e From Russia with very Mixed Emotions: Iosif Aleksandrovich Brodsky, Poet in Exile, by William J. Mitchel, *Detroit Free Press Magazine*, 1972, September 17, pp. 18, 20-22, 24, 26.

1973

7. 1973a Joseph Brodsky in Exile, by Susan Jacoby, *Change*, 1973, vol. V, no. 3, Summer, pp. 58-63.

8. 1973b A Poet's Map of his Poem, Brodsky interviewed by George Kline, *Vogue*, 1973, vol. 162, September, pp. 228, 230.

9. 1973c The Muse in Exile: Conversation with the Russian Poet, Joseph Brodsky, by Anne-Marie Brumm, *Mosaic*, vol. 8, no. 1, Fall 1974, pp. 229-246.

1974

10. 1974a Soviets' Suppression of Freedom is Working, by Steve Aulie, *Bibliography News*, 1974, vol. 1, June, p. 60.
11. 1974b The Underground Life of a Russian Intellectual, by John Green, *Bibliography News*, 1974, vol. 1, June, pp. 61-62.
12. 1974c Joseph Brodsky: A Poet's Classroom, by Rosette C. Lamont, *Massachusetts Review*, 1974, vol. 15, Fall, pp. 553-577.

1975

13. 1975 Poet in Exile — Joseph Brodsky, Brodsky interviewed by Jane Ellen Glasser, Poetry Editor of *Ghent Quarterly, A Review of Art*, Nartfolk, VA, 1975, no. 1, Summer, pp. 59-65.

1976

14. 1976 Rasytojas yra kalbos irankis (Писатель — орудие языка), беседа с Иосифом Бродским, *Akiraciai*, 1976, ноябрь, Chicago, pp. 14-15.

1978

15. 1978a Язык — единственный авангард, интервью вел В. Рыбаков, *Русская мысль*, 1978, 26 января, с. 8.
16. 1978b Questions and Answers after Brodsky's Reading, 21 February, *The Iowa Review*, 1978, vol. 9, no. 4, Winter, pp. 4-9.
17. 1978c Jossif Brodski: Poesie et dissidence, by Guy Scarpetta, *Tel Quel*, 1978, no. 78, pp. 50-55; перепечатано в *L'Infini*, 21, Spring 1988, pp. 54-59.
18. 1978-83 У.Х. Оден, Соломон Волков. *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово-Word, 1997, с. 129-162; английский перевод: W.H. Auden, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 125-152; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 135-162.
19. 1978-90 Жизнь в Нью-Йорке. Побег Александра Годунова, Соломон Волков. *Разговоры с Бродским* (New York: Слово-Word, 1997), с. 163-200; английский перевод Life in New York and the Defence of Alexander Godunov, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New

York: Free Press, 1998), pp. 155-186; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 167-198.

1979

20. 1979a An Interview with Joseph Brodsky, by Eva Burch and David Chin, *Columbia: A Magazine of Poetry and Prose*, no. 4, Spring/Summer 1980, pp. 50-68.

21. 1979b The Art of Poetry XXVIII: Joseph Brodsky, interviewed by Sven Birkerts in December 1979, *Paris Review*, vol. 24, no. 83, Spring 1982, pp. 83-126; перепечатано в *Writers at Work: The Paris Review Interviews English Series*, Ed. by George Plimpton (New York: Viking Penguin, 1988), pp. 373- 412; перепечатано в ж. *Звезда*, # 1, 1997, с. 80-98, в переводе И. Комаровой.

22. 1979c Interview with Joseph Brodsky, by Myra Sklarew, *Washington Review*, Wednesday, February 28, 1979, vol. 4, no. 6 (April-May), pp. 3-5.

23. 1979d Настигнуть утраченное время, интервью взял Джон Глад, *Время и мы*, # 97, с. 164-178; перепечатано в ж. *Время и мы*, 1990, с. 277-283); включено в сборник Джона Глада *Беседы в изгнании: русское литературное зарубежье* (Москва, 1987), с. 122-33; по-английски в *Conversations in Exile: Russian Writers Abroad*. Durham & London 1993, pp. 101-113.

24. 1979-82 Роберт Фрост, Соломон Волков. *Разговоры с Бродским* (New York: Слово-Word, 1997), с. 85-105; по-английски Robert Frost, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 85-102; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 93-110.

25. 1979-92 Италия и другие путешествия, Соломон Волков *Разговоры с Бродским* (New York: Слово-Word, 1997), с. 201-221; по-английски Italy and Other Travels, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 189-204; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 203-218.

1980

26. 1980a Вектор в ничто, интервьюировала Валентина Полухина, 10 апреля 1980 г., Ann Arbor, Michigan, не опубликовано.

27. 1980b Joseph Brodsky in U.S.: Poet and Language in Exile, by Richard Eder, *The New York Times*, 1980, March, p. A2.

28. 1980c Better Writer than Saint, by Helen May, *New York Post*, 1980, May 24, p. 14.

29. 1980d I Have too many Memories, by Jane B. Katz, *Artists in Exile*, New York 1983, pp. 45-55.

30. 1980e A Poetic Triumph, by James Atlas, *The New York Times Magazine*, 1980, December 21, pp. 32-40.

31. 1980f Нью-Йорк: пейзаж поэта, интервью Соломона Волкова с Бродским, альманах *Часть речи*, 1980, # 1, с. 27-36; в сокращенном виде под заголовком «Разговор с Иосифом Бродским в Нью-Йорке», интервью перепечатано в газете *Новый Американец* (New York), сент. 5-11, сент. 12-18, сент. 19-25, сент. 26 — окт. 2, 1983; а также в книге Марианны Волковой и Соломона Волкова *Иосиф Бродский в Нью-Йорке. Фотопортреты и беседы с поэтом*. Нью-Йорк 1990, с. 11-122; в сокращении под заголовком «Соучастие воображения» перепечатано в ж. *Огонек*, # 7, февраль 1991, с. 9-11; по-польски в ж. *Brulion*, no. 5-6, 1988; включено в польский сборник интервью *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim* под редакцией Jerzy Illg. Katowice 1993, с. 157-165, перевел Juliusz Zychowicz; в расширенном виде под заголовком «Жизнь в Нью-Йорке. Побег Александра Годунова» включено в книгу С. Волкова *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово- Word, 1997), с. 163-200; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 167-198.

32. 1980-90 О Марине Цветаевой, диалог Соломона Волкова с Иосифом Бродским, ж. *Звезда*, # 1, 1997Б с. 7279; текст публикуется в сокращении. Полностью диалог включен в книгу *Бродский о Цветаевой* (Москва: Независимая газета), 1997, с. 23-55 и С. Волков *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово-Word, 1997, с. 33-53; английская версия под заголовком Marina Tvetaeva в переводе Marian Schwartz включена в сборник Волкова, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 39-56; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 43-59.

1981

33. 1981a Европейский воздух над Россией, интервью взяла Анни Эпельбуэн, июнь, Лондон, BBC Russian Service. Фрагменты опубликованы в *Le monde*, 18 декабря 1987, с. 21; полностью — в ж. *Странник*, # 1. 1991, с. 35-42.

34. 1981b Хлеб поэзии в век разброда, интервью Игоря Померанцева с Бродским в канун 350-летия смерти Джона

Дониа было передано по радио «Свобода» в 1981 г. Впервые напечатано в ж. *Арион*, # 3. 1995, с. 14-17.

35. 1981c Born in Exile, by Miriam Cross, *Observer*, 25 October, pp. 36-41.

36. 1981d Interview with Brodsky, by D.M. Thomas, *Quarto*, December 1981, pp. 9-11.

37. 1981e Die Kraft der Ersten Luge, by Jurgen Serke, *Stern*, 1981, pp. 137-38, 140- 41, 144-48.

38. 1981f Венеция: глазами стихотворца. Диалог Соломона Волкова с Иосифом Бродским, альманах *Часть речи*, # 2/3, 1981/82, с. 175-87; под заголовком «Италия и другие путешествия» включено включено в книгу С. Волкова *Разговоры с Бродским* (М.: Независимая газета, 1998, с. 203- 218.

39. 1981g Один вечер с Иосифом Бродским. Беседу записала Б. Езерская. *Время и мы*, 1981, # 63, с. 175-185; включено в книгу Беллы Езерской *Мастера*. Terrafly, N.J. 1982, с. 103-112 под заголовком «Если хочешь понять поэта...», интервью с Иосифом Бродским; английская версия под названием 'Dissidents: the Genius of Russian Poetry: Joseph Brodsky' под редакцией и в переводе Gale Kapan была опубликована в ж. *Interview*, vol. 13, no. 3, March 1983, pp. 45-46.

40. 1981h Literature in Languages Other than English: A Conversation among Joseph Brodsky, Raymond Federman, Josй Ferrater-Mora, and Richard Kostelanetz, *New York Arts Journal*, no. 24, 1982, pp. 23-30; перепечатано в *American Writing Today*, ed. by Richard Kostelanetz (New York: Whitston, 1991), pp. 343-365.

41. 1981-83 Преследования. Высылка на Запад, Соломон Волков *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово-Word, 1997), с. 107-127; Persecution and Expultion, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 105-122; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 115-131.

42. 1981-86 Вспоминая Анну Ахматову, Соломон Волков, разговор с Иосифом Бродским, *Континент*, # 53, 1987, с. 337-382; в переводе на польский в *Zeszyty Literackie*, vol. 8, no. 3, 1990, pp. 20-52; издано отдельной книгой *Бродский об Анне Ахматовой. Диалоги с С. Волковым.* Москва 1998; перепечатано под заголовком «Свою меж вас еще оставлю тень...» в сборнике *Ахматовские чтения*, вып. 3 (Москва, 1992); включено в польский сборник интервью под ред. Jerzy Illg *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim.* Katowice 1993, pp. 30-70, перевел Jerzy Illg; по-английски в переводе Marian Schwartz 'Remembering Anna

Akhmatova', включено в сборник Волкова *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово-Word, 1997), с. 223-263 и в *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 207-240, в также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 223- 56.

43. 1981-92 Детство и юность в Ленинграде, Соломон Волков *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово-Word, 1997), с. 7-31; по-английски "Leningrad Youth", in Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 19-36; перепечатано в ж. *Звезда*, no. 5, 1998, с. 82-107; *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 19-38.

1982

44. 1982a Russlands grosster Lyriker — Welt-Gesprach mit Joseph Brodsky: in Venedig an die Newa denken, by Solomon Volkov, *Die Welt*, 1982, 13 November, p. 21.

45. 1982b Je moet kiezen tussen je leven en je poezie, je kunt niet van twee shows tegelijk een succes maken, by Willem G. Weststeijn, *Vrij Nederland*, 1982, 11, September, p. 17.

46. 1982c Flight from Predictability: Joseph Brodsky, by Helen Benedict, *Antioch Review*, vol. 43, no. 1, Winter 1985, pp. 9-21; перепечатано с сокращениями в сборнике H. Benedict *Portrait in Print: A Collection of Profiles and the Stories Behind Them.* New York 1991, pp. 37-57.

47. 1982-89 Аресты, психушка, суд, беседа Соломона Волкова с Бродским, *Литературная газета*, 10 сентября 1997, с. 12; включена в книгу Соломона Волкова *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово-Word, 1997), с. 55-72; по-английски Arrests, Asylums and a Trial, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 59-72, а также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 63-77.

1983

48. 1983a Проигрыш классического варианта, интервью взял Дмитрий Савицкий, январь. Фрагменты опубликованы в *Emois*, 10 April 1988, pp. 62-63; полностью публикуется впервые.

49. 1983b Быть может, самое святое, что у нас есть, — это наш язык, интервью взяла Наталья Горбаневская, *Русская мысль*, 1983, 3 февраля (# 3450), с. 8-9. В переводе на польский Jacek Illg включено в сборник интервью под редакцией Jerzy Illg, *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim.* Katowice 1993, pp. 71-77.

50. 1983c Сегодня — это вчера, беседа Петра Вайля и Александра Гениса с Иосифом Бродским, *Новый Американец*, # 173, 1983, 7-13 июня, с. 13-15; перепечатано с сокращениями в заметках П. Вайля и А. Гениса «В окрестностях Бродского» в *Литературном обозрении*, # 8, 1990, с. 23-28.

51. 1980-84 Интервью с Бродским (которое никогда не было дано, а записывалось по мере общения в жизни). (Отрывки из бесед, монологов), А. Мирчев *15 интервью*, Нью-Йорк, издательство им. А. Платонова 1989, с. 21-44; перепечатано под названием «Вас это не касается» в еженедельнике *Совершенно секретно*, # 12, 1991, с. 10-12.

1984

52. 1984a Conversation with Joseph Brodsky, by Tom Vitale, *Ontario Review*, no. 23, Fall/Winter 1985/86, pp. 7-14.

53. 1984b Interview with Joseph Brodsky, by Victor Ripp, *From Moscow to main Street: Among Russian Ĭmigrŭs* (Boston/Toronto, 1984), pp. 195-199.

1985

54. 1985 Interview with Joseph Brodsky, by Noel Russell, *Literary Review*, no. 91, January 1986, pp. 10-12.

1986

55. 1986a Joseph Brodsky, Talking to Yuz Aleshkovsky, *Book World*, 1986, May 4, pp. 5, 14.

56. 1986b Ссылка на север, Соломон Волков *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово-Word, 1997), с. 73-83; по-английски Exile to the North, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 75-82; перепечатано в *Литературной газете*, 10 июня 1998, с. 12.

1987

57. 1987a An Interview with Joseph Brodsky, by David Montenegro, *Partisan Review*, vol. 54, no. 4, Fall 1987, pp. 527-540; перепечатано в сборнике Montenegro *Points of Departure: International Writers on Writing and Politics*. Ann Arbor, 1991, pp. 133-145.

58. 1987b Joseph Brodsky's Art of Darkness, by David Remnick, *Washington Post*, October 23, 1987, pp. B1-B4.

59. 1987c Разговор с Иосифом Бродским. Париж — Нью-Йорк, по телефону 8 ноября, Наталья Горбаневская, *Русская мысль*, 1987, 20 ноября, с. 11.

60. 1987d Parla il premio Nobel per la letteratura Iosif Alexandrovic Brodskij, di Giovanni Buttafava, *L'Espresso*, 48, 1987, 6 Dicembre, pp. 152-162; с сокращениями перепечатано в *Nouvel Observateur*, 18-24 dйcembre, перевод с итальянского Geneviirve Carcopino.

61. 1987f Фрагменты интервью с Бродским, беседовал Александр Стефанович 12 декабря после выступления Бродского в Культурном центре Стокгольма, *Юность*, # 8, август 1988, с. 66.

62. 1987g An Emigre's Love Letters to English, by Richard T. Marin, *Insight*, vol. 3, no. 21, 1987, May 25, pp. 54-55; фрагменты этой беседы под заголовком «Эмигрант признается в любви к анлийскому» перепечатаны в *Митином журнале*, # 17, с. 309-313, в переводе Михаила Талалая, а еще раньше в самиздатском ж. *Вестник совета по экологии культуры*, # 3, 1987.

63. 1987h Koch, bested by a talkative Nobel Winner, meets his match, by Joyce Purnick; короткий диалог между Эдвардом Хоком и Бродским, *New York Times*, 1987, December 13, p. A56.

64. 1987i I Was Simply a-Soviet: A Talk with Joseph Brodsky by Anna Husarska, *The New Leader*, vol. 70, no. 19, 1987, December 14, pp. 8-11.

65. 1987j Entretien avec Joseph Brodsky, Lev Loseff et Veronique Schiltz, *La Quinzaine litteraire*, 29 Feb. 1988, pp. 21-22.

66. 1987k Иосиф Бродский комментирует сообщение о предстоящей публикации его стихов в *Новом мире*; разговаривала с поэтом по телефону Наталья Горбаневская, 22 ноября, *Русская мысль* 1987, 27 ноября (# 3701), с. 9.

67. 1987l Joseph Brodsky: the Acceleration of the Poet, by Peter Forbes, October 25, *Poetry Review*, London, vol. 78, no. 1, Spring 1988, pp. 4-5.

68. 1987m Manniskan ar i grunden ond, by Bengt Jangfeldt, *Expressens kultursida*, 1987, 3 April; перепечатано в более полном виде как приложение шведскому переводу Бенга Янгфелдта сборника эссе Бродского *Less Than One — Att behaga en skugga: Valda Essaer* (Stockholm, 1988), pp. 439-452, под заголовком Estetiken ar etikens moder. Ett samtal med Joseph Brodsky; а также под заголовком Czlowiek jest z gruntu zly. Z Josifem Brodskim razmawia Bengt Jangfeldt, в *Expressen*, 3.IV, 1987; и фрагменты перепечатаны в *Zeszyty Literackie*; под названием «Czlowiek jest z grunty zly» включено в сборник *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim*, ed. Jerzy Illg. Katowice 1993,

pp. 149-156, перевела Madlena Wasilewska-Chmura. Интервью взято в Нью-Йорке 15 марта 1987 г.

69. 1987n Skapander bar pa en kolossal centrifugalkraft, Joseph Brodsky, interviewed by Bengdt Jangfeldt, *Svenska Dagbladet*, 10 December 1987; включено в польский сборник интервью под ред. Jerzy Illg *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim*. Katowice 1993, pp. 107-112, перевел Zygmund Barczyk.

70. 1987o 'Ginius in Exile', Brodsky interviewed by Ann Lauterbach, *Vogue*, vol. 178, no. 2, February 1988, pp. 386-389, 434; перепечатан под названием «Я всегда ощущал себя свободным...», перевод с английского Татьяны Ведяшкиной, *Студенческий меридиан*, # 10, октябрь 1989, с. 49-51.

71. 1987p Zyc historii, z Josifem Brodskim rozmawia Jerzy Illg, *Tygodnik Powszechny*, 1988, no. 6, pp. 25-34; включено в польский сборник интервью под ред. Jerzy Illg *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim*. Katowice, 1993, pp. 113-127.

72. 1987r Poetry in the Theatre: An Interview with Joseph Brodsky, by Liza Henderson, *Theatre*, vol. 20, no. 1, Winter 1988, pp. 51-54.

73. 1987s A prize for our team, by Sally Laird, *Index on Censorship*, vol. 17, Part 1, 1988, pp. 7-10; перепечатано под названием "Joseph Brodsky: norte equipe agagne", *Esprit*, no. 135, February, pp. 115-117.

1988

74. 1988a The Nobel Laureate Reflects on his Work and Exile, by Carol Flake, *Boston Globe*, February 13 1988, pp. 10-11.

75. 1988b Чувство перспективы, разговор Томаса Венцловы с Иосифом Бродским, *Страна и мир*, т. 3, # 45, 1988, с. 143-154; включено в польский сборник интервью под ред. Jerzy Illg *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim*. Katowice 1993, pp. 93-106, перевела Natalia Woroszylska; перепечатано в ж. *Вильнюс*, # 7. с. 111-126.

76. 1988c Человека можно всегда спасти, интервью взял Феликс Медведев, *Огонек*, # 31, июль 1988, с. 28; перепечатано в сборнике Медведева *Цена прозрения: корреспондент «Огонька» берет интервью 1986-1988*. Москва 1990, с. 262-66; а также в *После России*. Москва 1992, с. 17-21.

77. 1988d *Divertimento sztokholmskie. Rozmowy z Josifem Brodskim*, zebra i opracowa Jerzy Illg. Warszawa: Pokolenie, 1988.

78. 1988e Оставаться самим собой в ситуации неестественной, из выступления Иосифа Бродского в Парижском институте славяноведения во время научного семинара «Словесность и философия» в Париже 26 окт. 1988 г., *Русская мысль*, 4 ноября, 1988 (# 3749), с. 10-11; перепечатано с комментариями и дополнительными вопросами Ю. Коваленко и Эд. Поляновского под заго-

ловком «Пока есть такой язык, как русский, поэзия неизбежна» в *Известия* от 4 декабря 1988, с. 4; перепечатано в *New Republic*, vol. 200, February 20, 1989, pp. 38-40 в переводе Barry Rubin.

79. 1988f Ниоткуда с любовью, Любовь Аркус, разговор с Иосифом Бродским, 15 ноября, *Сеанс*, # 1, 1988, с. 44-46; большой кусок из этого интервью перепечатан в ж. *Скиф*, # 9, 1989 под заголовком «Я — кочевник».

80. 1988g Иосиф Бродский в Копенгагене, Владимир Пименов, *Русская мысль*, 23 сентября 1988, с. 10.

81. 1988h Poets' Round Table: «A Common Language», a discussion between Joseph Brodsky, Derek Walcott, Seamus Heaney and Less Murray, edited by Julian May, *PNReview*, 1988, vol. 15, no. 4, pp. 39-47.

82. 1988i Ar etiken slakt med estetiken och i fall hur? дискуссия с участием Цветана Тодорова, Иосифа Бродского и Чеслава Милоша, oversattning av Bengt Jangfeldt, *Artes*, 1989, no. 2, pp. 74-81.

83. 1988j Interview with Joseph Brodsky, by Daniel Missy, *Threepenny Review*, vol. 11, no. 3, Fall 1990, pp. 23-24.

84. 1988k Pozwalam sobie na wszystko z wyjatkiem skargi. Z Josifem Brodskim rozmawiaja Lars Kleberg i Svante Weyler, перевели Agnieszka Perkowska i Jerzy Illg; впервые опубликовано в подпольном сборнике *Divertimento sztokholmskie. Razmowy z Josifem Brodskim.* Zebra i do druku pada Jerzy Illg, (Oficyna Wydawnicza 'Pokolenie', Warszawa 1988, pp. 34-42); included in *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim*, ed. Jerzy Illg (Katowice: Ksiaznica, 1993, pp. 128-139.

85. 1988l Человек в пейзаже, разговор с Евгением Рейном, *Арион*, # 3, 1996, с. 34- 53.

86. 1988-92 Санкт-Петербург: воспоминания о будущем, Соломон Волков *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York, Слово-Word, 1997), с. 289- 332; St. Petersburg: Memories of the Future, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 261-294; перепечатано в ж. **Звезда**, no. 1, 1998, с. 109-137; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 43-59.

1989

87. 1989a Русские поэты — друзья сэра Исайи Берлина, беседа с Иосифом Бродским и Анатолием Найманом, лето 1989 г., записал Михаил Мейлах, «Литературное приложение», # 9, *Русская мысль*, 6 апреля 1990, с. V.

88. 1989b ... не все мы живем на луне, интервью с Иосифом Бродским ведет Наталья Горбаневская, *Русская мысль*, 1989, 6 октября, с. 4.

89. 1989c Я принадлежу русской культуре, с Иосифом Бродским по просьбе *Собеседника* беседует югославский публицист Душан Величкович, *Собеседник*, # 42, октябрь 1989, с. 12.

90. 1989d L'arte e la poesia, intervista a cura di Fritz Raddatz, *Die Zeit e per L'Italia, II Giornale dell'Arte, Vernissage il Fotogiornale dell; Arte*, December 1989, pp. 45-46.

91. 1989e Nie moralhosci , lecz smakiem, z Josifem Brodskim rozmawia Grzegorz Musial, *NaGlos*, Krakow, 1990, vol. 27, no. 2, s. 196-208; reprinted as 'The Esthetic as the Mother of Ethics' in *Periplus*, eds. Daniel Weissbort & Arvil Krishna Mehrotra (Delhi: OUP, 1993), 37-50.

92. 1989f Tror po sprakets makt att forbrattra varlden, by Viveka Vogel, *Fran Jackie Collins till Joseph Brodsky: 27 amerikanska forfattarprofiler*. Goteborg-Posten 1990, pp. 209-218.

93. 1989h Бродский принимает участие в дискуссии с Tzvetan Todorov and Czeslaw Milosz. Ar etiken slakt med estetiken och i och sa fall hur? Magazine *Artes*, 1989, no. 2, pp. 74-81.

1990

94. 1990a Жизнь — процесс необратимый, вечер Иосифа Бродского в Париже 11 января; стенограммы диалога записал Виталий Амурский, *Русская мысль*, 19 января 1990, с. 11; с сокращениями перепечатано в ленинградской газете *Литератор*, 1990, с. 5.

95. 1990b Судьба страны мне далеко не безразлична, беседу с Бродским вел Юрий Коваленко, *Неделя*, # 9, 1990, с. 22.

96. 1990c Беседа Аманды Айзпуриете с Иосифом Бродским, фрагмент, *Родник*, # 3, март 1990, с. 72-73.

97. 1990d Никакой мелодрамы, беседа с Иосифом Бродским, ведет Виталий Амурский, *Континент*, # 62, 1990, с. 381-397; перепечатано в сокращенном виде в *Студенческом меридиане*, # 8, август 1990, с. 10- 12, и в сб. *Иосиф Бродский размером подлинника*. Таллин, 1991, с. 113-126.

98. 1990e Трезв, жарко... Я счастлив, интервью Иосифа Бродского газете *Carrire Della Sera*, по случаю вручения ему премии Castiglione di Sicilia, летом 1990 г., *Литератор*, т. 51, # 46, 1990, с. 5, перевод Олега Пономарева.

99. 1999f Культура должна сохранять свою уникальность, дискуссия, состоявшаяся 6 октября 1990 г. в Лондонском институте современного искусства (ICA); собеседниками Бродского были английские поэты сэр Стивен Спенсер и Блейк Моррисон; записана составителем этой библиографии.

100. 1990g Let Them Read Proust: Joseph Brodsky on Poetry and Russia, by Michael Glover, *Economist*, vol. 317, October 13 1990, pp. 97-98; под названием «Нельзя дважды войти в одну и ту же реку, даже если это Нева...», интервью Иосифа Бродского, ж. *Экономист*, Лондон, перепечатано в ж. *За рубежом*, # 46, с. 22.

101. 1990h The Lisbon Conference on Literature: A Round Table of Central European and Russian Writers, *Cross Current: A Yearbook of Central European Culture*, no. 9, 1990, pp. 75-124; participants include Joseph Brodsky, Sergei Dovlatov, Anatoly Kim, Danilo Kis, Czeslaw Milosz, Salman Rushdie, Susan Sontag, Derek Walcott, Zinovy Zinik, and many others.

102. 1990i Spotkanie z Brodskim, razmow przeprowadzi M.J. Orski, *Znak*, 1990, no. 12, s. 16-25.

103. 1990j Ответ на вопрос Ядвиги Шимак-Рейферовой после чтения Бродского в Кракове 19 октября 1990 г. на встрече со студентами Ягельского университета.

104. 1990k Я принимаю мое страдание, но не хочу видеть страдание моего соседа, *За рубежом*, # 36, 1990, с. 9-12.

105. 1990l Соучастие воображения, фрагменты разговора С. Волкова с Бродским, *Огонек*, # 7, 1991, с. 9-11. Полностью включено в книгу Волкова , с. 166- 68, 169-72, 177-78, 178-79. Интервью датировано: «Осень 1978 — весна 1990».

1991

106. 1991a Joseph Brodsky, interviewed by David Bethea, 28-29 March, полностью не опубликовано; частично включено в монографию Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton 1994; использовано в статье Полухиной "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, Oxford 1994, pp. 139-59.

107. 1991b Интервью Бродского Михаилу Хейфецу, израильская газета *Время*, 4 апреля 1991, перепечатано фрагментарно с саркастическими ремарками под названием «Не наше интервью», в ж. *Обитаемый остров*, # 1, апрель 1991, с. 21.

108. 1991c Поэзия и супермаркет. Новая должность Иосифа Бродского, интервью Эдгара Чепорова, *Литературная газета*, 15 мая 1991, с. 4.

109. 1991d Profile: Joseph Brodsky, From Russia with Poetry, by Helle Bering-Jensen, *Insight*, June 24 1991, c. 31-33.

110. 1991e I am Like a Dog, or Better, Like a Cat, inteviewed by B. Viet in London, 10 September, *Neue Rundschau*, vol. 103, no. 4, 1991, p. 99.

111. 1991f Улица должна говорить языком поэта, с Иосифом Бродским беседует обозреватель *НГ* Ольга Тимофеева, июль, опубликовано в *Независимой газете*, 4 ноября 1991, с. 18.

112. 1991g Иосиф Бродский отвечает на вопросы Петра Вайля по поводу получения ордена Почетного легиона 15 октября 1991 г. во французском посольстве в Вашингтоне. Радио «Свобода», передача из Нью-Йорка, радиопрограмма «Поверх барьеров». На пленке.

113. 1991h Интервью Бродского австрийскому радио, Вена, ноябрь 1991.

114. 1991i Ik heb meer met katten gemeen dan met mijn eigen soort, by Lien Heyting, *Cultureel Supplement Literair to NRC Handelsblad*, 15 November 1991, pp. 1-2. Интервью записано в октябре 1991 г. в Библиотеке Конгресса и передано по радио WPFW-FM, Washington.

115. 1991j Рождество: точка отсчета, беседа Иосифа Бродского с Петром Вайлем, *Независимая газета*, 21 декабря 1991, с. 8-9; *Панорама*, 24-30 декабря 1991, с. 16, 23; включено в книгу Иосифа Бродского *Рождественские стихи*. Москва 1996, с. 58-68.

116. 1991k A Redemptive Reality: An Interview with Joseph Brodsky, by Rebekah Presson, *New Letters*, vol. 59, no. 1, 1992, p. 139-151.

117. 1991l Перечитывая письма Ахматовой, Соломон Волков *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York, Слово-Word, 1997), с. 265-287; Reading Akhmatova's Letters, interviewed by Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: Free Press, 1998), pp. 243-258; также в *Диалоги с Иосифом Бродским* (М.: Независимая газета, 1998), с. 261- 319.

118. 1991m У меня есть только нервы..., беседа Иосифа Бродского с Бригит Файт, Лондон, 10 сентября 1991 г. Фрагмент этой беседы был опубликован в Лос-Анджелесской газете *Панорама*.

119. 1991n The Poet and the Poem, by Grace Cavaleiri, *American Poetry Review*, vol. 21, no. 6, Nov./Dec. 1992, pp. 51-54.

1992

120. 1992a Sound Judgement, by Brian Morton, *Scotsman*, June 14, p. 32.

121. 1992b Поэты с имперских окраин, беседа Петра Вайля с Иосифом Бродским о Дереке Уолкотте, *Панорама*, 28 окт.-3 ноябр. 1992, с. 16-17; перепечатано в *Иосиф Бродский: Труды и Дни*, составители Лев Лосев и Петр Вайль (Москва: Изд-во Независимая Газета, 1998), с. 248-255.

122. 1992c A Conversation with Joseph Brodsky, by John Woodford, *Michigan Today*, vol. 24, 1992, p. 7.

123. 1992в Questions and Answers after Brodsky's poetry reading at The Jewish Community, CTR Palo Alto, 1992, on tape.

124. 1992d Intellectuals and Writers Since the 1930's: A Symposium, participants include J. Brodsky, S. Bellow, R. Ellison, C. Milosz, and W. Phillips *Partisan Review*, vol.59, no.4, Fall 1992, pp. 531-598.

125. 1992e Poet Laureate Lambastes Library, by David Streifeld, *Washington Post*, May 31 1992, p. 15.

126. 1992f Il pericolo si chiama Russia, by Franco Marcoaldi, *La Repubblica*, 14 settember 1992.

127. 1992g Morton Street 44. Z Josifem Brodskim rozmawia Bozena Shallcross, in *Reszty nie Trzeba: Rozmowy z Josifem Brodsim*, ed. Jerzy Illg. Katowice 1993, pp. 166-179; фрагменты опубликованы в ж. *Odrze*, no. 12, 1992.

128. 1992h В мире изящной словесности: с поэтом-лауреатом США Иосифом Бродским, беседовали Илья Суслов, Семен Резник и Дик Бейкер, *Америка*, # 426, май 1992, с. 34-40.

129. 1992i Talking to Joseph Brodsky: A Vision for a Poetry-Literate Amerika, intervied by Casey Dugan, *Washington Review*, vol. 17, no. 4, 1992, pp. 3-4.

130. 1992j Joseph Brodsky interviewed by Mike Hammer and Christina Daub, *Plum Review*, 1992 (Spring-Summer), no. 3, pp. 45-61.

131. 1992k Ich bin wie ein Hund, order besser: wie eine Katze, interviewed by B. Veit, *Neue Rundschay*, vol. 103, no. 4, pp. 99-117.

132. 1992l «Демократия!» Иосифа Бродского. В Вашингтонском театре поставлена пьеса нобелевского лауреата, Александр Шальнев беседовал с поэтом после спектакля, *Известия*, 1992.

1993

133. 1993a Profile: Joseph Brodsky: Nobel Winner to Read at Guild Hall, by Mark Hall Amitin, Sunday, July 25th, *Hampton*, July 23, 1993, pp. 50-51.

134. 1993b Интервью с Иосифом Бродским взяли Людмила Болтова и Ядвига Шимак-Рейферова, 23 июня 1993 г., Katowice, для польского еженедельника *Przekryj*, no. 27, 4 iulia (Krakyw); перепечатано в ж. *Zvezda*, no. 1, 1997, s. 99-101.

135. 1993c Wywiad z Josifem Brodskim, przeprowadzony przez Elene Jangfeldt-Jakubovitch, wyemitowany przez I program telewizji szwedzkiej 4 czerwca 1993 roku, Opracowanie i przek ad Piotr Fast, v sbornike Piotra Fasta, *Spotkania z Brodskim* (Wroslaw, Wirydarz, 1996), s. 111-128

136. 1993d The Power of Poetry. Joseph Brodsky and Derek Walcott in discussion. 9 September 1993 at the Gothenburg Book Fair.

Paoul Granqvist, associated professor of English at Umee University, has edited thier discussion. On the Internet http://zaraza.netmedia.net.il/Nossik/Brodsky/dialog.html

137. 1993e Radio interview with Brodsky by E. Wachtel on *Writers and Company*, Canadian Broadcasting Company (originaly broadcast May 1993; repeated 4 February 1996).

1994

138. 1994a Нет правых и виноватых и никогда не будет, беседовала Елена Якович, *Литературная газета*, 12 января 1994, с. 4.

139. 1994b Плыли по Венеции поэты..., диалог Иосифа Бродского с Евгением Рейном, *Известия*, # 114, 1994.

140. 1994c Эстетика — мать этики, беседовал Аркадий Тюрин, *Новое русское слово*, 6 декабря 1995.

141. 1994d The State of Letters: A Conversation, participants include Saul Bellow, Joseph Brodsky, Leslie Epstein, Seamus Heaney, Robert Pinsky, Christopher Ricks, and Derek Walkott.

142. 1994e Joseph Brodsky interviewed by Blair Ruble, *Maryland Poetry Review* (Spring/Summer, 1994).

1995

143. 1995a Po dwu stronach oceanu. Z Josifem Brodskim o Rosji rozmawia w Nowym Jorku Adam Michnik, *Magazin* (Dodatek do «Gazety Wyborczej») no. 3 (99), 20.01.1995, s. 6-11. По-итальянски под заголовком "Dalle due sponde dell'oceano", *Micromega*, no. 1 (1995), pp. 165-78; по-английски в переводе Дмитрия Гореликова под заголовком "Conversation of Joseph Brodsky with Adam Micnik" в интернете http://zaraza.netmedia.net.il/Nossik/Brodsky/dialog.html.

144. 1995b Допрос Иосифа Бродского, *Матадор*, # 2, февраль 1995, с. 158.

145. 1995c Интервью с Бродским Елены Петрушанской 21 марта 1995, Флоренция. Фрагменты опубликованы в статьях Петрушанской: «Слово из звука и слово из духа», *Звезда*, # 1, 1997, с. 217-27; «Бродский и Шостакович», *Шостаковичу посвящается* (М.: Композитор, 1997), с. 78-90; ««Remember Her» («Дидона и Эней» Перселла в памяти и творчестве поэта», *Иосиф Бродский: творчество, судьба, личность*. Итоги трех конференций (С.-Птб.: Звезда, 1998), с. 73-79; «Услышу и отзовусь», *Russian Literature*, XLV, 1999, с. 87-102; «Попытки сопряжения. Наброски к теме «Бродский и музыка»», *Мир искусства*. Альманах (М.: Наука, 1999), в печати; «Музыкаль-

ные критерии в литературной критике Иосифа Бродского», *Russian Literature. Special Issue. Бродский — критик*, ред. В. Полухина (Амстердам, 2000), в печати.

146. 1995d Ответы Иосифа Бродского на вопросы после выступления 2 апреля 1995 г. в Манхэттенском центре этнической культуры, *Огонек*, # 21, май 1995, с. 72.

147. 1995e Журнал в Америке, беседа Иосифа Бродского с Петром Вайлем, *Иностранная литература*, # 6, 1995, с. 167-170.

148. 1995f Высокий купол, Томас Барран, *Огонек*, # 21, май 1995, с. 70-71. 1995, с. 72.

149. 1995h The Nobel Laureates Literature: An Olympic Gathering. Panel Discussion 1. Paticipants include Joseph Brodsky, Toni Morrison, Kenzaburo Oe, and Wole Soyinka, moderator Ted Koppel, Monday, 24 April 1995, *Georgia Review*, vol. 49, no. 4, Winter 1995, pp. 832-856; partially reprinted as "Terror and Articulation", in *New Perspectives Quarterly*, vol. 13, no. 3 (Summer 1996), pp. 55-58.

150. 1995i Ты сам себе последний, часто довольно страшный суд..., беседовал Дмитрий Радышевский, *Московские новости*, # 50, 23-30 июля 1995, с. 21; с сокращениями перепечатано в *Vesti*, 9 августа 1995, с. 9.

151. 1995j Грош цена русскости, которую можно утерять, пресс-конференция Бродского в Хельсинки, августа 1995 г. Записал Евгений Горный, *День за днем*, 8 сентября 1995, с. 12-13, Тарту. Фрагменты опубликованы на финском в *Helsingin Sanomat*, torstaina 24 Elokuuta 1995, "Brodsky ei kaipaa Venajalle", pp.C4.

152. 1979-92 Соломон Волков, *Разговоры с Иосифом Бродским* (New York: Слово/Word, 1997) и *Диалоги с Иосифом Бродским* (Москва: Независимая газета, 1998); *Conversations with Joseph Brodsky: A Poet's Journey Through the Twenthieth Century* (New York: Free Press, 1998).

Составила Валентина Полухина

Публикуется без всяких изменений в редакции составителя

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя и издателя 5

Тексты интервью 7

Послесловие 675

Библиография 686

ИОСИФ БРОДСКИЙ
БОЛЬШАЯ КНИГА ИНТЕРВЬЮ

Редактор
Игорь Захаров

Художник
Алексей Кокорекин

Верстка
Кирилл Лачугин

Корректор
Наталья Яковлева

ISBN 5-8159-0081-8

9 785815 900813

Издатель Захаров
Лицензия ЛР №065779 от 1 апреля 1998 года.
103104, Москва, Сытинский тупик, 6—2.
(Рядом с Пушкинской площадью)
Телефон: 203-0382
Директор: Ирина Евгеньевна Богат

Подписано в печать 06.04.2000. Формат 84×108/32. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Объем 22 п.л. Тираж 5000 экз. Изд. № 81. Заказ № 4

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Типография «Новости»
107005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46