

*Д. Б. Уважаемый Шамшад Маджитович! Так случилось, что этот номер «Эмигрантской лиры» было решено посвятить Узбекистану, точнее – русской поэзии Узбекистана. И когда мне об этом сообщил учредитель и редактор журнала Александр Мельник, я как раз хотел с Вами связаться совсем по другому поводу, но об этом позже. Расскажите о том, как Вы пришли к письму, и почему человек, окружённый бессчётными возможностями приложения сил и энергии, обращается к слову, посвящая ему жизнь, становясь «частью речи»?*

В первую очередь он становится «ею» исключительно потому, что никогда не думает о таких вещах, как слово, письмо и т.п., и едва ли

ему даже смутно мерцает издали пафос этого понятия – на деле неизменно чужой «части речи». Зная, что мне уже никогда не избавиться от своей провинциальной неотёсанности, нелепо также в моем случае перед лицом назревающей старости спрашивать себя, почему ты выбрал именно подобную манеру сказаться (или не сказаться). Наверно, кто-то за чертой зримости постоянно ждёт, чтобы ты настойчиво мирился как раз с этой ограниченностью, позволяющей тебе в дальнейшем совпасть с этим кем-то, и в мизерной однократности такого совпадения, возможно, и кроется всеохватность свободы, чьё вещество покамест угадывается в некоем идеально автономном литературном тексте, напоминающем открытую дверь, в которой содержится одновременность входа-выхода, отменяющая дуализм, – сквозь неё, словно сквозь ноль, струится мир. В таком тексте важным оказывается на поверку вовсе не смысл послания, но ожидание вести, то есть какая-то недооволащённая атмосфера, какая-то гадательная среда, где ты вправе получить шанс внезапно стать другим, – тем другим, о существовании которого внутри себя никто не подозревает до окончания дней.

*Д. Б. Я познакомился с Вашим творчеством в начале девяностых благодаря Сергею Шаталову, когда так много было переживаний о будущем поэтической традиции. Метрическая традиция или всепоглощающий верлибр, куда идти? Конечно, каждый пошёл своею дорогой, точнее – путь определил и выпестовал каждого, кто шёл. Но хронические переживания хранителей традиций, торжество свободного стиха в невиданных доселе по объёму и качеству изданиях Карена Джангирова и последовавший за антологиями Съезд Верлибристов в Донецке кружили звуковые волны русского верлибра, как открытие Америки или, на худой конец, Аляски. Что теперь Вы скажете о свободном стихе, да и каковой судьба поэзии видится из Ферганских долин?*

Пожалуй, пора забыть о верлибре (стоило бы, очевидно, оставить его, оберегаемого забвением, позади, ещё во времена «Гаспара из тьмы»), чья рана никак не закроется устало. Гора тел теперь рождает не мышь верлибра, а гигантского уродца, вызывающего на пуристских просторах подозрение в его нереальности. Даже стихотворение в прозе, как признался в одном интервью Эшбери, по-прежнему раздражает читателей – причем, добавим, читателей, прошедших школу и Дикинсон, и Харта Крейна, и Фроста. На дне Ферганской долины, однако, остается ещё куцее утешение, что в будущем авторам предстоит всё чаще не обращаться к стихам, создающим стихи, и всё реже не бежать упрямыства уникального, ухитряющегося всякий раз по-разному

развязать язык пустоте, которую нельзя отсчитать так же терпеливо и спокойно до конца, как, например, пульс «слепого» хвоста рассечённой надвое ящерицы на раскалённом камне в летний полдень. Верлибр труден, потому что он открыт и, как архитектурный жупел *Бобур*, показывает всему и вся свои ресурсы, тем самым демонстрируя наготу своей свершившейся элементарности, в которой покоится неисчерпаемость безответного. В принципе, подчинение норме в работе над стихотворной вещью, если ты клеймён конвенцией, понукаемый освящённостью древних подсказок, являет собой, как ни странно, крайнюю форму поэтического эгоцентризма и желание утаить ущерб неуверенности, возникший где-то в истоках твоей личности. Здесь только твёрдое правило как бы исторически надежно прячет непрочитанность твоих инстинктов, опасных для тебя, потому что в них обещаны тебе одиночество, изоляции и сомнительная возможность твоего самовоссоединения в твоём собственном исчезновении, в котором лишь уходящий неуязвим. Тем не менее, в идеале, пик письма истощает себя прежде всего в тех случаях, когда он выбирает стезю минималистской скудости и аскезы. Как это ни больно жертвенному, просветительскому сознанию, усвоившему урок ответственности за гипнотическое воздействие на ждущее якобы ярких ориентиров читательское восприятие, в общем, как это ни больно традиции броского ответа, но самое естественное в поэтическом исследовании, в натруженности текста – это тусклый путь никому не принадлежащей невыразительности, так как нулевой уровень неакцентированности безличья в пределах медитативного опыта и есть абсолютная любовь.

*Д. Б. Возникает ферганская школа в прозвучавшем на весь читательский мир журнале «Звезда Востока». Сколько было надежд и предвидений, сколько веры в художественное слово! Кажется, шесть лет Ваш журнал существовал в другом ритме и пространстве, как будто за окном время Анри Мишо и Аркадия Драгомощенко... Что это было и почему так долго? Я не ёрничаю, действительно – почти никому (скорее никому) не удалось сохранить атмосферу прибалтийского «Родника», «Митинога журнала», «Звезды Востока».*

Да, поразительно: почему и впрямь так долго? Стигма всего хорошего – краткий срок. Причина такой счастливой длительности, присвоившей шесть лет ранних девяностых, состоит, скорее всего, в тогдашнем дефиците утопии. По сути, нормальна как раз та реальность, когда за окном царит время Аркадия Драгомощенко и Анри Мишо. Ненормально – когда наоборот. Как заметил Элиот в своей Нобелевской речи: поэзия транснациональна (или вненациональна). «Родник» был бесподобен. Изумительный «Митин журнал», к нашей радости,

Дмитрий Волчек выпускает до сих пор. Что это было? Неслучившееся было явлено, нечто непроисходящее (тот же верлибр), которое всё время пребывает в становлении, начало находить места своих откликов без определённой регулярности результата, притязаящего быть выморочностью совершенного. Это своего рода натуральность фамильярного жеста, в котором новация всплывает наружу отнюдь не разновидностью опасности, но осознанием того факта, что текст не может существовать в форме двадцатилетней давности. Крошечная периферия реабилитирует громадные, эпические территории, подобно тому, как моментальность сиюминутного расширяет наше восприятие прошлого, делая его подвижным, а не мертвенностью повторяющегося наваждения и затертой предсказуемости. Любая тонкая искренность и безотчетность, вспыхнувшие в малом уголке невзрачных окраин, неизбежно вплетаются в ток и толщу мировых забот. История культуры не раз встречалась с подобной картиной внезапной стихийности: змеиное всезнайство поэтического академизма шугают битники, отесняя далёких от базара жизни, старых университетских поэтов с переднего плана англоязычного эпоса; в недрах социалистического реализма отдельным, драгоценным осколком сияет ошмётками своей мученической незавершенности мунковская «Пассажирка», цитируемая в бесчисленных отрывках Годаром в магме его фильмической хроники; юный, очкастый австрияк, только-только спустившийся с Часовой башни в Граце, дерзкое дитя какой-то полусловенской провинции, чей мозг пока полнится гудением неспелых «Шершней», вдруг является к многоопытным взрослым чувакам из «Группы 47» и бросает им в лицо хлесткий спич – они-де бесплодные описатели пустого безволия и типичные литературные слабаки – и так далее. Иными словами – дважды вечное «вечное возвращение».

*Д. Б. В своих поэтических эссе Вы говорите о поэзии отсутствия. Не смею опережать Ваш ответ, но разговор на эту тему очень важен ещё и потому, что поэзия говорит на языке целого времени, а проявляется в определённом, частном.*

Вообще стихотворная вещь – по идее, типично диморфное существо (которого нет, но для удобства наблюдения и навигационной рефлексии на нём что-то начертано – так заливают полые участки жидкой массой, имеющей обыкновение становиться твердой), – и частное, и общее. На самом деле – ни то, ни другое (феномен общего, тотальности сущего, абсурден и лишён смысла, но частное внутри него гиперреалистично и принадлежит к сфере предметности и значений, всякий раз сгущающихся в той мере, в какой они ускользают от понимания). «Поэзия отсутствия» – удачный термин (ставший с подачи

Франческо Флоры «герметизмом» в тридцатые годы минувшего столетия), особенно применительно к итальянским поэтам между двух Мировых войн, довольно точное определение, несколько буквально характеризующее природу поэтической бездонности. Принято полагать, что «поэзия отсутствия» очертилась в эпицентре европейской литературы как тихий отказ от настоятельности мыслить здешнее в терминах фашистского мессианства. В действительности тут событийные обстоятельства выступили, как водится, всего лишь провокативным поводом, чтобы выявить спонтанную настоящесть поэзии отсутствия, её вневременность, её гадательно хранящееся за кадром стихотворных текстов непрерывное признание в своём поражении перед безмолвием, перед бесплотностью, перед обилием невозможного, которое всегда расточительно. Лучшее стихотворение – отсутствующее, то есть то, что ещё не пришло в мир и никогда не придёт сюда, к явности жительствоваания, – тем более добровольно, как идеальный человек, по которому тосковал Сенека.

*Д. Б. Ещё о свободе. Свобода и творчество, наверное, тавтологичны. Конечно, выдающиеся произведения создавались и под гнётом, но в процессе их создания, кажется, уже была та свобода, которой всегда не хватает право имеющим.*

От романтизма до объективистов творческий умысел тщился вроде, не таясь, мерещиться читательским теням сомнамбулическим откликом на наждачную фактуру повседневного факта, вращаясь по затверженному маршруту: отсюда-туда-в неизвестность-обратно. Короче, лиризм иной раз напоминает путешествие, в котором ты будто просишь кого-то, невидимого, участвовать рядом с тобой в этом странствии, не проясняя картину твоего шествия в никуда. В таких ситуациях нет свободы без иррационального налёта. Эта взаимосвязь между твоим побуждением к неизвестности и в то же время ощущением чьей-то опеки отбрасывает на тебя свет произвола, который вправе нагряться к тебе, прикинувшись обыденностью. Ты словно был в местах своей давней сновидческой просьбы, но забыл о них и помнишь их силой забвения. Собственно, меньше всего в поэтической практике следует думать о свободе и гнёте, поскольку в этом случае ты теряешь самое главное – неопределённость, предлагающую личности привилегию маневрировать между дисциплиной и беспамятством в сплошной бесцельности, в то время как определённость – не тот край, где Тот делится с тобой своим бескорытием к написанию.

*Д. Б. Ученики Сократа поведали, что философ говорил о том, что редко люди совершают зло, они просто плохо образованы, не*

*понимают, что делают, хотя уверены, что творят дела добрые. Как Вы прокомментируете это утверждение, оглядываясь по сторонам?*

К счастью, существует деликатно умалчиваемая филологами сжатая симультанность мировой литературы, в которой Сократ, чьи сородичи создали гераклитовскую текучесть, почти цитирует Кафку, считавшего в беседе с Густавом Яноухом, что люди вовсе не злодеи, но, скорее, лунатики, которых, по мнению дзенского мальчика Тедди, должно вырвать логикой библейского яблока прямо в земную здешность, в эту иллюзию, в эту спящность, почему-то удерживаемую по сю сторону мира физической болью. Так что лучше не рассуждать о каком-то зле, чтобы не перенять его эманацию. В атмосфере неподдельности оценки мешают. «Мир начинается с атомов – заканчивается листвой и сновидением» (Роже Кайуа), но между атомом и сном все-таки звучит четвертая эклога Вергилия.

*Д. Б. Нам сложно судить о литературной жизни Узбекистана. Общие тенденции в каждом отдельном месте имеют свои особенности. Что кажется важным в диалоге узбекской и русской традиции? Как существует «Звезда Востока», есть ли ещё русскоязычные журналы, издательства?*

Разумеется, переключка двух разных традиций невероятно ценна, так как гравитация такого диалога рано или поздно выманивает из небытия третью персону, обещанную нам анонимными небесами: космополитичный дух, что дышит, где хочет. Единственное препятствие, мешающее энтузиазму общения в этой обстановке дружественности, – церемониальность разговора, превращающего культурное двухголосье в формальную беседу неравных: один считает многое в истории и инстинктах своего диалогического партнера; другой, как и прежде, путается в сарацинской вязкости туркестанских имен, сбивающих его с толку, – от Абдуллы Кадыри до Шерали Тошматова.

*Д. Б. Создаётся впечатление, что обилие литературных фестивалей и конкурсов, спорадических коллективных изданий, сборников, наскоро перекинутых на другой язык (гугл в помощь) образуют пылевую завесу, за которой суета подсебятничества.*

Мне незнакомы и непонятны закулисные коллизии на всяких конкурсах и литературных фестивалях. Ни разу не видел и не улавливал сколь-нибудь внятную причину для ситуативных интриг и «подсебятничества» на этих коллективных *кострах амбиции*.

*Д. Б. Какие, на Ваш взгляд, самые интересные фигуры в литературе начала XXI века?*

Назову имена тех, чьи тексты хотел бы увидеть из эгоистических соображений на русском языке в новых переводах: Луис Гойтисоло, Тахар Бенжеллун, Рейнхард Йигль, Ибрахим аль Куни, Ботто Штраус, Мило де Анджелис, Александр Ключе, Робер Пенже, Рифат Ылгыз, Валер Новарина, Пере Жимферер, Жан-Филипп Туссен, Ахмад Шамлу, Альберто Хири, Юлиан Курнхаузер, Матье Бенезе; из классики: Чарльз Олсон («Зовите меня Измаил»), Эме Сезер, Хосе Лесама Лима (роман «Рай»), Петер Хандке (пьесы), Клод Олье, Чезаре Павезе («Диалоги с Леуко» и «Дневники»), Андреа Дзандзотто («Плоскогорье» – проза), Марио Луци («Биография для Гебы» – проза), Пазолини («Прах Грамши» – полностью; «Стихи в форме розы» – полностью), У.К.Уильямс («Патерсон» – полностью) и т.д.

*Д. Б. С каким поэтическим текстом Вы бы обратились к читателям «Эмигрантской лиры»?*

Сейчас, в последнем ответе, вполне подошел бы, вероятно, классный Люсеберт:

«Стихотворение –  
о, творение, стихни».