

Поэзия — это необходимая фальшь

ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ ШАМШАДА АБДУЛЛАЕВА

DOI:

Интервью с Шамшадом Абдуллаевым мы записали в конце августа 2024 года — в его предпоследний приезд в Алматы. Эта встреча не случилась бы без двух других прекрасных людей, которых мне важно упомянуть. О том, что Шамшад в городе, мне рассказал поэт и переводчик Андрей Сен-Сеньков, а взять интервью, в свою очередь, предложил поэт и издатель Михаил Бордуновский, готовящий избранное Абдуллаева¹.

Мы встретились у метро Жибек Жолы (излюбленное место Шамшада для встреч), говорили в одном из близлежащих кафе. Эффект от его слов был магическим! Ты будто проваливался в мир *несбывшейся* Ферганы, вместе с Шамшадом искал и читал редкие книги или смотрел фильмы, до которых добраться в СССР был тот еще квест.

Два часа магии, удивительного вьющегося языка, окутывающего сновидческим дымом грез...

Наша последняя встреча случилась 13 октября, за несколько дней до его ухода. Мы обсудили первую редактуру интервью, некоторые принципиальные правки. Проговорили еще час — неподалеку от той же станции метро (возможно, тогда, в предчувствии ухода, Шамшад написал: «Сердечное спасибо Вам за все, дорогой Владимир») — с тем же магическим эффектом «всегда и везде». Шамшад сказал, что вряд ли вернется в Алматы, но, может, весной случится новая встреча в Фергане. И передал архив черновиков для Александра Скидана (я так волновался, когда вез его в Москву и Петербург!).

Через несколько дней его не стало. Мне хочется верить, что встреча его голоса (и голосов о нем) на страницах «Нового литературного обозрения» стала той самой *несбывшейся* встречей в Фергане. И читатели, благодаря интонациям Шамшада, отзвукам его голоса, смогут побывать в сновидческом городе его уже вечной жизни, посмотреть фильмы и прочесть стихи — его глазами.

— Шамшад, предлагаю начать с Ферганы. Для русскоязычного литературного процесса это несколько мистическое место — скорее литературное, чем некая географическая точка. А какая Фергана для Вас?

— Фергана возникла тогда, когда начала исчезать. Сегодняшняя Фергана — не то пространство, о котором мы говорили, писали с такой тоской, так подробно и галлюцинаторно. Этого пространства больше не существует.

Именно в тот момент, когда Фергана стала исчезать как данность, как нечто очевидное, она и возникла. Ее нужно воспринимать только в плане ретроспекции, причем сновидческой. Я вспоминаю биографию этого города. Важны именно воспоминания, которые не стремятся к чему-то абсолютно достоверному. И только в галлюцинаторных ощущениях, еще не ставших реальностью, Фергана и может возникнуть. Именно так она и появилась на свет.

1 Еще одну часть этого интервью Шамшад Абдуллаев хотел отдать журналу «Флаги».

Фергана возникла, когда мы стали ее воспринимать, какая она есть, — какой она не стала. Эта несбыточность — основной провокативный материал для ее восприятия. Город надо воспринимать с закрытыми глазами, словно вы грезите наяву, но города как такового уже нет. Не буду говорить, что там произошло в 1990 году. Вырубили деревья, а когда-то город был зеленый, славились садами, пышностью, вечнозеленой призрачностью.

Теперь этого нет. Нет антикварных домов, той самой ретроспективной модерновой архитектуры, которая свойственна некоторым странам, ставшим добычей колонистов, того же Магриба: Алжира или Марокко; они ведь не уничтожили французскую архитектуру, а сохранили как часть истории. Мы же, наоборот, все вырубили. Это не вернется ни как физическая реальность, ни как идеалистическое воспоминание. Не вернется никогда.

Как говорил философ Федор Гиренок, человек — существо необъяснимо грезящее. О Фергане надо необъяснимо грезить. Почему Фергана стала привилегированной частью нашей литературной тоски? Потому что о ней можно говорить только таким образом, грезя, необъяснимо, не объясняя ничего, без всякой предпосылки и предыстории. Только та сущность, которая не имеет предыстории, может стать явью.

Если взять пример из кинематографа, фильмы Рустама Хамдамова не имеют предыстории. Это не Евгений Бауэр, не кино Мельеса, или братьев Люмьер, или «Рождение нации» Гриффита. Это ниоткуда взявшаяся вещь. Из глубины безымянности Рустама Хамдамова возникла тоска, которая именуется нечаянной радостью. То же самое и Фергана.

Если речь о том, как зафиксировать ее в письме, вижу только одну манеру. Мягкую манеру галлюцинаторных воспоминаний. Как это сделал о Баку в «Спокойных полях» Александр Гольдштейн. Это галлюцинации. Это не Баку, который он прекрасно знал, мы тоже знаем Фергану, но та Фергана, которую мы знаем, не существует в природе, она исчезла. Только исчезновение дает нам право говорить о некоей полноте исчезнувшего.

— Пока Вы говорили, я представлял разрушающуюся архитектуру, исчезающую зелень. В голове крутилась цитата из Аверинцева о времени, которое после Голгофы потекло в разные стороны. Получается, и время Ферганы двинулось назад, в эти воспоминания.

— Она стала еще более призрачной и тем самым естественной, натуральной. У каждого своя Голгофа. Ее не существует в качестве единственного примера. Поэтому это наша Голгофа, если использовать термин Аверинцева, которого мы обожаем (и в юности его «Поэтика ранневизантийской литературы» была настольной книгой почти у всех моих друзей).

— Получается, Голгофа может быть не только у человека, но и у места...

— Место и есть Бог, если вспомнить каббалистов; только таким образом оно может транслировать свои эманации. Надо иметь в виду — это был город космополитичный с районами ашкенази, бухарских евреев, греков, крымских татар, русских, украинцев, киргизов, таджиков... С узбекскими патриархальными кварталами. Вот такой был симбиоз, причем без всякой конфронтации. Космополитичный город. И когда мы говорим, что это Антиохия-на-Оронте или что-то вроде Александрии, наши притязания ничуть не вычурны, они вполне оправданны. Но теперь — другое дело. Город разрушили, там огромная строительная площадка. Там нет ничего, даже почвы.

— Как в Вашу жизнь пришла литература? Например, Дмитрий Кузьмин в тринадцать лет увлекался Надсоном. А Канат Омар рассказывал про сказки Пушкина и как сам любил декламировать что-то сказочное...

— Это долгая история, она требует дотошности. Эфемерность всюду разная. Надсон у Дмитрия Кузьмина — своего рода провокация; и каким бы он ни был, он остался в истории литературы. Но Дима умница, он понимает важность этой персоны. Кто первым попадет, тот и будет наваждением. А если бы Случевский попался, мир пошел бы в другую сторону. Может, «Вавилон» не появился бы? Но появился Надсон, поэтому появился «Вавилон», и «Новая карта русской литературы», и вся его потрясающая богатая биография. И у других авторов так же.

У меня много деталей и подробностей. Они почти совпадают со сновидениями. Но тот момент, когда я осознал, что мне нужно откликаться, — это англосаксонская поэзия и итальянцы. Где-то в 1973—1974 годах я впервые прочел Теда Хьюза, потом мне попались Рене Шар, Монтале, Пазолини. Причем знаете где? Есть такие реферативные журналы по зарубежной литературе для библиотек. В одной из них работала знакомая и снабжала меня этими сборниками. Их никто не читал. Откуда они вообще там взялись в 1970-е? Их выпускали минимальными тиражами для специального пользования. Они и повлияли каким-то образом.

Вообще-то я не думал заниматься литературой. Родился в семье, где писать стихи считалось чем-то постыдным. Просодия, ритмовка, мужская, женская рифма, дактилическая, гипердактилическая, двухсложный, трехсложный размер, силлаботоника, тоника — все это чепуха для людей, которые здраво воспринимают мир. А я родился в семье практичных людей. Юриспруденция, политология, кандидатская диссертация — это нормально. А поэзия — что это такое? Это же детский лепет! Я не думал, что буду писать стихи. Но когда читал, приходил в полный восторг — неожиданно, спонтанно, безотчетно. Откуда это приходило? Почему это на меня действовало? В школе, а мне тогда было шестнадцать лет, такого не было. А тут повлияло, стало предчувствием того, что вскоре произошло.

Заниматься литературой я не хотел. Мечтал быть просто читателем. Читать — это само по себе наслаждение. Как говорил Борхес: я сперва читатель, а потом автор. Но я еще не был автором. Чтение стало моей единственной экзистенциальной версией. Но не это в конечном счете подействовало. Я понял, что в мире есть что-то скрытое, что за увиденным есть нечто. Что увиденное не ограничивается своей заметностью, за ним есть какая-то тайнопись. А я в ту пору воспринимал мир функционально.

В 1975 году я попал на кинофестиваль в Лужники, где показывали фильм «Профессия: репортер». Появился даже сам Антониони, в клетчатой рубашке, потерянный². Я потом понял, почему он был сломленным, не смог ответить на вопросы (мы сидели на самом верху). А потом увидел фильм. Это было потрясение. Я понял, что внутри материи есть что-то очень важное, предназначенное исключительно тебе. И тогда я стал писать, потому что не мог снимать. У меня не было камеры, техники, связей с этим производством. Кроме того, это общение с людьми. А я был очень нелюдим, особенно в юности. А потом

2 Фильм «Профессия: репортер» был показан в 1975 году в рамках IX Московского международного кинофестиваля, Антониони был его почетным гостем.

увидел другой фильм, «Дерево для башмаков» Эрманно Ольми. Тоже на кинофестивале, но уже в Ленинграде, в кинотеатре «Спартак»³.

Вот после этих двух фильмов я и стал писать, а не после литературы; литература на меня не повлияла, я просто читал ее, кайфовал, а кино — что-то большее, это возможность исчезнуть, некие ситуативные образцы твоего грядущего исчезновения.

Когда думаешь о фильмах, то понимаешь — это репетиция Царства Божьего на Земле, репетиция светопреставления. Ты должен исчезнуть. Именно когда я пришел к этим мыслям, я понял, что можно писать. Без этого у тебя нет повода, нет права.

— Я как раз хотел задать вопрос об Антониони, поскольку видел в Ваших текстах внутренние связи с черно-белым итальянским кино. Мы говорили об этом и с Александром Скиданом, он рассказывал, что Феллини или Антониони может пересматривать бесконечно, что их фильмы — полностью о нем. Можно ли сказать, что итальянское кино в том числе и о Вас?

— Кино Антониони существует внутри меня бессознательно, но все же это не про меня. Я не обращаюсь к нему намеренно, хотя Саша прав — это повод для непрерывного созерцания его фильмов. Каждый кадр можно рассматривать часами. Настолько он насыщенный и интенсивный. Эта интенсивность фиксации мира или, наоборот, антификсации мира мало у кого есть. В этом плане он настоящий кинематографист. Близко к нему по объективизму мало кто подходит. Наверное, Микеланджело Фраммартини из итальянцев и испанец-каталонец Хосе Луис Герин, если брать относительно молодых, — они близки мне, поскольку не навязывают идею фикс, некое эстетическое наваждение или образ действий, мыслей, моралите, назидательность. В кино мне важно что-то медитативное.

А еще условное топливо, сродни готовке. Человек добавляет соль, еще что-то. Это попытка тебя привлечь. Сущность скрывается там, где мы имеем дело с чем-то, лежащим за пределами любой обусловленности, детерминанта, предсказуемости. Этим и занимается Антониони. Но он предельно интенсивен в плане оптики. Его оптика удивительна, другого-то и не может быть в кино! Слово мешает. И если мы используем слова, они должны усугубить, усилить оптическую странность. Поэтому у него встречаются великолепные фразы. Например, в фильме «Профессия: репортер» героиня спрашивает: «От чего ты бежишь?» Он говорит: «Я еду на машине. Оглянись, — и она оглядывается, видит дорогу, деревья, которые куда-то уходят, — вот от этого я бегу». Это и есть то, что не имеет разумного объяснения. Фасбиндер говорил: все разумное мне неинтересно. Антониони, думаю, был с ним согласен.

Он мне близок, он открывает мою внутреннюю биографию, он для меня почти исповедален в смысле интенсивности. Только интенсивность его — оптическая, визуальная интенсивность — является для меня аналогом моей тоски по тому миру, в котором я бы хотел находиться.

— Подобное медленное и одновременно сгущенное кино — сегодня исключение.

— Это исключение связано и с определенной идеологемой. Если есть идея, повествовательная модель, которая завораживает зрителя — фильм как бы ин-

3 Это был единственный в Ленинграде кинотеатр Госфильмфонда.

интересен. На самом деле он пустой. Там, где подается удивительная история, — конец мира. Там, где рассказывается детективная или криминальная история, которая завораживает зрителя, — конец кино и конец искусства.

— **Получается, это игра на рецепторах удовольствия. Помните эксперименты с крысами, которые умирали, дотрагиваясь до кнопки, вызывающей удовольствие?**

— Да, это что-то подобное. И социологи кино, которые знают этот принцип, изучают рецепторы массового зрителя. Но дело в том, что зритель будет спасен, только когда откроет открытость, когда откроет Антониони, Микеланджело Фраммартино, Ясидзуро Одзо, когда откроет кадр, где ничего нет, где есть окно и движение, плавное движение камеры в сторону окна. Если он не будет внимательным, он не спасется! Этот зритель будет смотреть всякие увлекательнейшие истории. Их много. Все голливудское кино — великолепное. Но даже у Орсона Уэллса есть фильмы-пустышки. И не только у него. У Скорсезе сколько тупых фильмов, притом что он пытался быть честным.

Быть честным — там, где ты работаешь языком пустоты. Но если нет пустоты, которая является питательной средой для всякого *часа подлинного ощущения* (это название романа Петера Хандке), то есть для той подлинности, которая для тебя неминуема, потому что ты никогда не встретишься с ней, — неминуемо то, что с тобой никогда не произойдет. Именно непроизошедшее является полнотой происшествия. Когда Антониони снимает, он показывает непроизошедшее.

Деревяшка крутится, бочки крутятся. Затмение. Камера идет справа налево, потом слева направо. Ничего не происходит. Это и есть непроизошедшее. Тот самый демиургический момент, когда ты становишься творцом, будучи никем. Оказываешься в промежутке между твоей жизненностью и твоим инобытием, полным исчезновением; в этом промежутке появляются эти кадры. Когда они идут по пустынной улице или когда она смотрит на своего любовника, на его взгляд, а он — на нее; она отходит, он смотрит на камеру, в объектив, мимо нее. Понимаете, эта внимательность как раз и есть тот момент, который с нами произойдет, когда мы умрем.

Это кармическое видение, когда мы еще не перешли в свою полную полноту. Но этого может не произойти. Для настоящего идеалиста важно быть не там, где ты мог бы обрести свое настоящее, скрытое, свой внутренний лик; для него важно не быть вообще. Из небытия перейти в небытие. Ощутить то, что ты ощущал, когда еще не родился, когда тебя не было в этой жизни. Ты был мертв, тебя не было, а дальше — ты исчезнешь.

Настоящий идеалист прекрасно понимает, что его не было и его не будет. Антониони это знает, поэтому он даже не агностик, не атеист, он сторонник подлинного восприятия мира — а он небытийный. Хотя идеалист берет бытийный материал, чтобы подтвердить небытийность — в этом красота его фильмов. В этом заключается и мужество того, кто смотрит, готовность, что тебя не будет никогда и никогда не было.

Кинематограф Антониони и не только его — именно такой. И литература такая же. Допустим, Бланшо. Если он не такой, он не интересен. Тогда его нет нигде, ни в бесконечности, ни в ближайшей давности.

— **Мы с подружкой примерно раз в неделю смотрим фильмы: бессистемно, из разных эпох. Я задавал этот вопрос Александру, задам и Вам: что бы Вы могли нам порекомендовать?**

— «Токийскую повесть» Ясудзиро Одзу надо посмотреть обязательно. Еще «Дыру» Микеланджело Фраммартино. Наверное, он не сразу будет понятен. Но он очень красивый. Этот фильм — как бы натюрморт, в нем используется ложная эстетика натюрморта (как ложный прием). Еще «Вертикальный луч солнца», в котором ничего не происходит. Автор — изумительный вьетнамский режиссер Чан Ань Хунг. Он показал жизнь одной семьи изо дня в день. Я бы хотел так же показать свою жизнь: семью, братьев, соседей. Это проходит, бытийствует и исчезает. Без притязаний на то, что это кино высокого полета. Обожаю фильм, который мало кто любит, — «Хронику Анны Магдалены Бах» Жана-Мари Штрауба и Даниэль Юйе. Это один из моих любимых фильмов. Я могу его смотреть тысячу раз!

— **«Токийскую повесть», как я понимаю, Вы смотрите и для удовольствия.**

— Это чудо из чудес! Там есть момент, когда одной из героинь, которая работает в офисе секретаршей (ее играет Сэцуко Хара, выдающаяся актриса, лучшая за всю историю японского кино), звонят. Она подходит, берет трубку, ей сообщают, что умерла ее любимая свекровь. Мать мужа, который погиб на фронте. Это ее единственный родной человек. Она берет трубку, кладет и смотрит в объектив. Это редкий кадр. Еще до Годара, до фильма «Так я пришел» Миклоша Янчо, до «Лета с Моникой» Бергмана⁴.

Как будто пятая стена рушится, разрывает отношения между зрителями и кинематографом. Условность, досадную завесу, как писал Рене Шар в «Листках гипноса». Впервые в кинематографе смотрит прямо и улыбается. После того как ей сообщили трагичную новость о гибели любимого человека. Вы представляете, что это такое? Можно это постичь? Невозможно. Эти кадры незаметны. Все, что незаметно, — самое главное. Или когда героиня раскачивает веером. Или в финале, когда главный герой сидит на террасе. Подходит соседка: ну что сидишь? Умерла твоя жена? Они смотрят друг на друга и дышат вечностью. Снято композиционно безупречно, снизу. Одна и та же камера, все кадры неподвижны. Он мог бы двигать, и зритель был бы в восторге. Но здесь он должен быть сосредоточен на чем-то, что ему не принадлежит, но является настоящей родиной, о которой он и не подозревает.

Так же и в реальности, и в литературе. Беда литературы XIX века, которая учила доморощенным психологизмам и сюжетам, которые якобы альфа и омега нашего существования. Кто бы ни был! Кроме Флобера. Он это понял и написал «Бувара и Пекюше».

— **И в поэзии?**

— Это одно и то же.

— **Если обратиться к Вашей поэзии, чувствуется, что она питалась западными образцами. Например, текст, который ощущается ли не заклинанием: «Мантуанская песнь по радио, намаз / и человек, продающий конину, / мешались в окне часами. / Но, полагаю, не только». Есть тут и что-то битническое, думаю, они в этом плане были Вам близки...**

4 «Лето с Моникой» и «Токийская повесть» вышли в 1953 году, но фильм Бергмана на несколько месяцев раньше. Тем не менее, учитывая время съемок и производственный процесс, к схожему эффекту режиссеры пришли примерно в одно время, независимо друг от друга.

— Битники — часть мировой литературы. Их поэзия повлияла и настроила многих на анархическое восприятие. Речь не только о «Вопле» Гинзберга, не только об «On the Road» и «Бродягах Дхармы» Керуака. Берроуза я, кстати, не очень люблю, как и Гинзберга. Выделю Грегори Корсо, он итальянец. Я был на его могиле в Риме. Вероятно, он наименьший битник из них, именно из-за происхождения. Битническую поэзию я ценю за ее свободу. Но когда они называют вещи своими именами, без стеснений, — эти имена исчезают. Хотя экологическая поэзия Снайдера меня очень трогает.

И все же по-настоящему, не только в плане моих предпочтений, но и бессознательно на меня повлиял Грегори Корсо. Конечно, я люблю и Керуака. Но их манера жить — анашизм, алкоголизм, гомосексуализм (не всех, конечно), их порочная жизнь — не по мне. Безусловно, я их читал, потому что это магический, почти гипнотический этап в истории англосаксонской и мировой литературы. Но на меня они повлияли лишь отчасти.

Вот Корсо — другое дело! Я даже посвятил комментарий его тексту о том, как он возвращался из тюрьмы⁵. Там потрясающие тонкости! Хотя и поздние стихи Гинзберга про Уитмена мне близки; и Керуак, хотя видно, что человек уже на грани... Нельзя идти по их стопам, это ведет к деградации.

— **На Ваш взгляд, это разрушительная поэзия?**

— Даже хиппи не такие разрушительные, как битники! Битники должны погибнуть, а у тех, кто сохранился, видимо, был инстинкт самосохранения. Тот же Грегори Корсо сидел в тюрьме, но был итальянцем, а итальянцы любят жизнь.

— **Англосаксы тоже Вам близки?**

— Безусловно, Тед Хьюз. «Ворона» я люблю, но он абстрактный. А его ранние книги — «Луперкаль» и «Ястреб под дождем» — практически лоуренсовская поэзия о животных, о птицах. «Красивая пляска», «Взгляд на свинью», «Выдра» — потрясающие тексты. Я его люблю перечитывать. Он даже интонационно на меня подействовал. Реальность начинается тогда, когда мелос проникает в тебя, и вот битнический мелос в меня не проник. «Мантуанская песнь...» скорее итальянский герметизм — там речь о безверии, когда я потерял веру, понял, что далек от монотеистического восприятия мира. Первая строка, кто имеется в виду? Вергилий? Мантуя? Там много таких намеков. Терпеть не могу символы, аллюзии, всякие цитации, но использую их как часть необходимого инструментария. Сама поэзия — это необходимая фальшь.

— **Как Антониони быт добавлял?**

— Да, для того чтобы обмануть. Чтобы тебя поймать. Поймать, чтобы отпустить. Как говорил один мой друг: что такое познание? Это поймать, чтобы понять, что ты отпустил. Это наиболее точно, и оно применительно к природе поэтической практики.

И англосакс Уоллес Стивенс — гений. Я посвятил комментарий его «Стихотворению нашего климата»⁶. Там есть строка, которую я обожаю. «Несовер-

5 Речь об этом тексте: *Абдуллаев Ш.* Одно стихотворение Грегори Корсо // Воздух. 2016. № 3—4 (<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-3-4/abdullaev/> (дата обращения: 26.12.2024)).

6 *Абдуллаев Ш.* Об одном стихотворении Уоллеса Стивенса // Виперсон. 1997. 28 июня (<https://viperson.ru/articles/shamshad-abdullaev-ob-odnom-stihotvorenii-uollasa-stivensa> (дата обращения: 26.12.2024)).

шенство — это наш рай». Совершенно согласен. Потому что только в нехватке ты обретаешь себя. Там, где неопределенно.

А когда тебе дают все как ясность, как нечто избыточное и завершенное, там тебя нет. Поэтому надо всегда себя спасать, идти в нехватку. Несовершенство — это наш рай. «The imperfect is our paradise» — так оно звучит в оригинале.

— **Вы упомянули итальянскую поэзию. Вероятно, Вам близки Квазимодо и Монтале?**

— Это герметики. И Монтале, и Квазимодо, хотя он проще. В 40-е годы война его слегка отрезвила, вовлекала в реальность, и он откликнулся, отражал ее. Там он плох. Но ранние и поздние стихи — бесподобные. Мой ферганский друг Юсуф Караев перевел его «Воронов». Это потрясающе! А Монтале почти весь на меня повлиял, даже его ранние вещи, которые называются красиво, хотя их перевели неправильно. Например, «Панцирь Каракатиц». На самом деле, там кости сепии — *Ossi di seppia*. Хотя этот сборник традиционен, он написан с оглядкой на Джованни Пасколи, на японскую поэзию конца XIX века. Тем не менее он весь до последних тетрадей великолепен.

Прочту одно. Из сборника *Le occasioni* («Обстоятельство»). Ведь что такое поэзия? Это обстоятельство, феномен. Феноменализм поэзии заключается в том, что любой поэтический акт является обстоятельством. Так вот, из этого сборника, без названия:

Я вижу птицу неподвижную на кровле,
 Похожую на голубя, но мельче и с хохолком.
 Быть может, это ветер — ответить трудно при закрытых окнах.
 Когда и ты, проснувшись от моторок, на ту же птицу смотришь —
 Это все, что нам о счастье знать дано,
 Оно с такой расплатою сопряжено, что не про нашу честь,
 В то время как счастливицы не знают, что с ним делать⁷.

Это очарование, чары, они есть в мире. «Я говорю, и, поражаясь звуку, в своей далекой гамме сходит голос и не находит в воздухе опоры». Как можно не любить его? Это великолепно!

— **Что в переводе для Вас самое важное?**

— Перевести нужно намного лучше, чем написан оригинал, чтобы соответствовать ему. Солонович пишет слабые стихи, но он великий переводчик, итальянист. Монтале он перевел чуть лучше (нельзя много!), чтобы соответствовать тому Монтале, который есть на самом деле. Первый раз я его прочел в 1979 году, мне попала книга издательства «Прогресс» в переводе Солоновича с комментариями Николая Котрелева. Прекрасные комментарии, изумительные. И я, когда их прочел, понял, что Монтале точно передал ощущение ферганской атмосферы, пространства, где рафинированности нет, но она предполагается.

— **Можно ли сказать, что он стал предтечей ферганской школы?**

— Да, мои друзья от него обалдели и по его линии пошли. Для нас был еще важен Пазолини, но только не «Пепел Грамши» — это традиционная поэзия, терцины, оглядка на Данте и Джованни Пасколи, которому Пазолини посвятил дипломную работу. Но в более позднем сборнике «Соловей католической церкви» есть такие строки:

7 Перевод Евгения Солоновича, запись чтения Шамшада Абдуллаева.

чем больше огня и жизни в изящном теле,
которое, извергнув семя, уходит,
тем холодней и безжизненней милая сердцу пустыня вокруг...

Это он. Это строки завещания. Само стихотворение так называется.

...Нет такого ужина,
пли обеда, или удовлетворения в мире, какое бы стоило бесконечного шагания по
нищим дорогам, где нужно быть одинокими и несчастными, братьями собакам⁸.

Разве можно не любить такую поэзию? Рифма не нужна — она мешает. Когда вы читаете рифмованные вещи, вы читаете стихотворение, созданное стихотворением.

— Оно ведет за собой?

— Оно уже было, обращается к форме, которая существовала до него. А там, где этого нет — богатейшая музыка, внутренняя ритмовка, необязательно звучащая, безмолвие настолько активное и интенсивное, что дает право и счастье еще некоторое время продержаться в этом мире. Итальянский подход к созданию стихотворений мне очень интересен. Обожаю Андреа Дзандзотто, это чудо из чудес. Скоро «Носорог» выпустит его роман «На плоскогорье». Это мечта моей юности. Откуда эти ребята знают Дзандзотто? Редчайший автор! А Марио Луци? Он был номинантом на Нобелевскую премию, но ее тогда получил Дарио Фо, а это оральная литература, он же актер. И Марио сказал: все, после такой профанации я не могу верить в Нобелевский комитет. Ему кто-то ответил: «Нобелевский комитет по литературе ошибается раз в год. Так что успокойтесь, пусть будет это для вас утешением». Они за последние тридцать лет нормальные премии дали только Гарольду Пинтеру и Леклезлио. А остальное чепуха.

— **Монтале в нобелевской речи сказал: «Возможна ли еще поэзия?», — хотя там же и прозвучало: «Я здесь, потому что писал стихи». А для Вас сегодня — в эпоху катастроф, раслаивающегося мира — возможна поэзия?**

— Идеал каждого практикующего поэта состоит в том, чтобы избавиться от поэзии. Настоящий поэт мечтает не писать стихов, как алкоголик мечтает не пить. Но он понимает, что смотреть на мир трезвыми глазами равносильно позору.

Еще Ружевич признавался, что поэт тот, кто не пишет стихов. Думаю, во времена крушения это становится очевидным, выходит на первый план. Ощущение шаткости, деструктивности, дезориентированности всего и вся. И тогда ты находишь утешение в понимании: лучше всего — когда ты хочешь не писать. Это самое поэтичное состояние. Когда ты хочешь не думать о поэзии. Она существует в своей нулевой возможности, в своих нулевых ресурсах. И за счет своего отсутствия может себя сохранить. А автор может сохранить себя только тогда, когда поймет: все, чем он занимается, — это чепуха.

Беседовал Владимир Коркунов

8 Перевод Евгения Солоновича, запись чтения Шамшада Абдуллаева (в частности, он прочел «одинокими и несчастными» вместо «несчастными и сильными»).