

Bianca Sulpasso

“Я не стала меньше любить прошлое, но оно внезапно сепарировалось, отделилось, стало прошлым”. Беседа с Марией Степановой

“I didn’t start loving the past any less but it suddenly separated off, became more distant, became the past”. A Conversation with Maria Stepanova

1. Давно отмечают, что Россия — литературная страна. По-прежнему ли это верно в наши дни? Или правда, что, как утверждают некоторые, литературоцентризм уходит на задний план?

Это, конечно, огромная тема, огромный сюжет, но давайте мы с какого-нибудь бока к нему попробуем подойти. Дело в том, что когда мы говорим о российском русском литературоцентризме, обычно мы имеем в виду ситуацию 60-х годов. Мне часто говорят: “Раньше в России поэзия собирала стадионы”. Это, конечно, действительно так, это чистая правда. Но мне кажется, что всегда важно помнить, что эта ситуация была в каком-то смысле искусственно создана. Люди в 60-е годы действительно не имели, кроме литературы, кроме поэзии, никакого пространства для того, чтобы их внутренняя жизнь, их душевная жизнь, их воображение могло, что ли, развернуться. Но, грубо говоря, этот спрос — будем в маркетинговых терминах говорить — был создан искусственно, за счет того, что были отрезаны другие, может быть, более простые средства: то есть в мире без поп-музыки, без голливудского кино, без комиксов и без множества других развлечений, которые очень сильно сформировали западную культуру, какой мы ее знаем сейчас. А людям действительно, кроме футбола и литературы, было некуда податься, и это довольно важно. С другой стороны, у меня есть наблюдение более общего характера, оно уже касается скорее поэзии, чем литературы в целом. Мне кажется, что тиражи поэтических книг — и в России, и на Западе — примерно одинаковы и не меняются из века в век. В пушкинские времена тираж поэтиче-

ской книги был — ну, тысяча, две тысячи экземпляров, и это при том, что большая часть населения страны была неграмотна. Первый тираж ахматовского *Вечера*, если я не ошибаюсь, — 500 экземпляров. Об этих же цифрах можно говорить и сейчас. Аудитория поэтического вечера, если повезет, — наверное, человек 50 или, может быть, 80, и это если повезет. И это, мне кажется, то, что происходит повсеместно. Да, столько людей в обычном состоянии читают поэзию. Но что-то странное происходит во времена сильных потрясений: больших войн, мировых катастроф, революций, голода. И вот здесь поэзия, видимо, отвечает на какой-то вопрос, который формируется, формулируется в уме у людей, не связанных с поэзией особенно. Только вот в эти минуты экзистенциальной опасности или какой-то большой катастрофы, в этот момент ничто, кроме поэзии, на этот вопрос ответить или этот вопрос задать — не может. И тогда, внезапно, поэты оказываются главными людьми, потому что они как-то с этим вопросом, с этим переживанием прямо связаны. И в последнее время мне кажется, что мы в России наблюдаем невероятный расцвет поэзии, и мне очень бы хотелось, чтобы эти тексты каким-то образом дошли до более широких аудиторий. И я вижу, что после большого перерыва стихи читают, стихи слушают, люди приходят на поэтические вечера, чтобы увидеть поэта, услышать, что он говорит. Это, с одной стороны, прекрасно, а с другой — я не могу не думать о том, что мы оказываемся, видимо, в какой-то точке исторического надлома — может быть, даже мирового, и что стихи этот надлом регистрируют.

2. Вы говорили о своей “двухкамерной” жизни, о своем решении воздержаться от превращения своего литературного призвания в профессию, чтобы суметь позволить себе свободу действий в творчестве. И свою писательскую деятельность вы всегда совмещали с деятельностью литературного критика, публициста и журналиста. Сегодня нередко встречаются литераторы, которые в то же время — журналисты и филологи. Связано ли это явление также с изменением роли писателя в России? В России поэт все еще больше, чем поэт?

Знаете, мне кажется, что здесь есть две стороны вопроса. Одна из них — чисто экономическая, а за экономикой следует определенный сдвиг сознания. Вот вы в вопросе упоминали мое двухкамерное существование. Дело в том что, ситуация в начале девяностых

была такова, что еще можно было каким-то образом при желании цепляться за старое представление о том, чем должен быть литератор, как зарабатывать деньги литературным трудом, а можно было просто его отставить в сторону и решить, что эти вещи не связаны, что можно пойти работать в области, никак с литературой не связанные, и таким образом обрести какую-то новую свободу. Множество моих знакомых и коллег по-прежнему работают, кто-то — врачом, например, кто-то — архитектором. Я пошла работать в рекламное агентство. Это предельно далеко от того, чем я хотела бы заниматься. В последние 14 лет — очень долгий срок — так получилось, что я стала заниматься журналистикой, и это, конечно, гораздо ближе к тому, чем я занимаюсь как поэт. Здесь мне сложнее: наверное, неправильно было бы так эти вещи разделять. Но есть еще одна вещь, и это, мне кажется, уникальная русская, российская особенность. Здесь, в России все очень персоноцентрично, институты в большинстве случаев полностью исчерпываются людьми, которые их делают. Есть человек, который придумал вот это издательство, вот эту книжную серию, вот это издание — и если он исчезает, то обычно институты сама довольно быстро меняется, а иногда тоже исчезает. В Италии, конечно, тоже есть такие люди, я сразу думаю про Роберто Калассо, и о том, что будет с Адельфи теперь, потому что так или иначе издательство держалось на нем, и поэтому это огромная потеря. Но в России это не исключительный пример, а естественно существующая норма, то есть по-другому не бывает. Если ты хочешь, чтобы что-нибудь возникло, какой-то проект, книжная серия или цикл литературных вечеров, ты понимаешь, что за тебя это никто не сделает, что ты и должна быть тем человеком, который эту вещь придумает и сделает. И поэтому приходится заниматься множеством вещей просто потому, что почему-то недостаточно людей, которые занимались бы этими вещами. И поэтому приходится делать все одновременно, быть, если хотите, несколькими институтами сразу. А еще есть некоторая необходимость, связанная с политическим фоном — необходимость высказываться, обозначать свою позицию в отношении современной российской политики, внешней и внутренней, потому что кто-то должен делать и это. И хотя вакансия публичного интеллектуала мне кажется во многом уязвимой, немножко сомнительной, потому что я люблю специалистов, приходится делать и это. Хотя необходимость высказываться по пятнадцати разным поводам, по вопросам образования, по вопросам истории,

по вопросам политики — она немножко делает более плоским способ мыслить, потому что все время приходится говорить о том, чем ты занимаешься непрофессионально, значит — упрощать.

В Российской политической ситуации высказываться о политике приходится просто потому, что, даже не будучи специалистом, ты можешь поддержать людей, у которых очень маленькая группа поддержки: “Кто я такая, чтобы всерьез, в обычной ситуации, рассуждать о достоинствах предвыборной программы Навального в сравнении с предвыборной программой Явлинского”. Но в ситуации, когда Навального сажают в тюрьму, невозможно об этом не говорить — об этом надо кричать. В этом смысле даже тем, кто вообще не поэт, приходится быть больше, чем поэтом. Общая ситуация, конечно, очень печальная, и становится только хуже и хуже.

3. Прошло 30 лет со знаменитых 90-х — как вы сказали — “колыбели сегодняшнего дня”. Вы часто возвращались к этому периоду, как в критических работах, так и в литературе, а также с важными инициативами, такими как *Остров девяностых*. Вы ярко и образно написали: “Все изменилось тогда, словно в старой коммунальной квартире обнаружилась новая, никем не замеченная комната, которую можно обживать и заполнять по своему вкусу”. Не могли бы вы рассказать нам, что осталось от тех девяностых и что случилось с той новой комнатой?

Это страшно интересно, а что касается 90-х — знаете, мне кажется, что я могла бы так, наверное, сказать: от комнаты остались люди, которые в ней были в этот момент. Мне кажется, что эта невероятная прозрачность, это мимолетное знакомство, такое объятие со всей утраченной культурой, с андерграундной русской, потаенной, закрытой на какое-то время, и одновременно с культурой мировой — это был такой мощный... С чем бы это сравнить? — мне хочется сказать про прививку, но *прививка* теперь имеет совсем другую коннотацию — это был такой мощный удар, всплеск, такое событие, что, я думаю, что оно повлияло не только на мое поколение — нам было все-таки совсем мало лет, 19-20 — но и на людей, у которых поэтика к тому моменту уже сформировалась, на писателей, художников, и то, что с ними происходило в девяностые, было очень интересно. Некоторые замолкали вдруг, да, почти переста-

вали писать, или некоторые полностью меняли свой способ письма. Я на самом деле мечтаю когда-нибудь сделать такую книгу интервью с художниками и писателями, композиторами о переживании этого перехода, то есть вот, скажем, 87-й — 99-й год как зона перемены. Не знаю (к сожалению, так мало времени на все), но мне бы просто очень хотелось эту книгу прочитать, а значит, видимо, придется ее сделать. Да, в общем остались люди, каждого из которых, мне кажется, эти годы необратимо изменили. Осталась комната, но ее заперли снаружи, она стала как дом, в котором когда-то жил какой-нибудь знаменитый писатель или что-то важное произошло. И вот все вещи остались по местам, но она превратилась в музей, притом в такой музей, который закрыт, и зайти туда можно только по специальному разрешению, которое надо еще долго получать. Девяностые ведь — такая табуированная зона, их принято называть *лихими 90-ми*, — для путинских медиа, для путинской пропагандистской машины, в какой-то момент стало вопросом чести описать девяностые с их свободой как время, когда все было однозначно, было ужасно, как время, в сравнении с которым наша теперешняя действительность — это такой рай покоя и стабильности. Это, конечно, не так. Это буквально апофатика, то есть попытка описать какое-то время или какое-то лицо через черты, которые у него отсутствуют. Вот таким образом: поскольку путинские *think-tanks* очень долго пытались выстроить какую-то национальную идентичность, придумать, что такое Россия, но это было сложно. И тогда они поняли: зато можно сказать, чем мы не являемся. “Мы — не ельцинская Россия”. И дальше последовала вот эта вот система мер, которые так или иначе были направлены на то, чтобы описать девяностые как такую длящуюся катастрофу. И в этом смысле все усилия, которые разными людьми направлены, чтобы, как-то рассказывать о том, что тогда происходило, о рассвете искусств, об ощущении неслыханной свободы, воспринимаются властью как попытка политического противостояния, политического протеста.

4. Перейдем к роли Памяти, центральной во всех ваших размышлениях и творчестве. Вся ваша деятельность пронизана размышлениями о памяти, истории, как частной, так и официальной, великой истории и малой истории. Можете ли вы рассказать нам сегодня, какое, по вашему мнению, значение имеет история страны и насколько эта история может отра-

жать или же, наоборот, противоречить историям и воспоминаниям отдельных людей? Наверное, неслучайно ваша книга *Памяти памяти* вышла в 2017 году?

Прекрасно: вот смотрите, что касается столетия русской революции, я это живо помню, что все попытки каким-то образом отметить эту годовщину исходили от независимых институций или от частных людей: государство попыталось, как говорится, спустить это на тормозах. Это на самом деле очень любопытный сюжет, это такое зеркало того, что российское государство пытается сделать с собственной историей. Мне всегда интересно думать о том, откуда исходит эта идеология, эта трактовка русской истории, которую пропагандирует российская власть — это чья-то осмысленная воля, кем-то придуманная, прописанная концепция, или это что-то сложившееся у них в головах стихийно и неосознанно проводимое в жизнь? Государственная концепция российской истории — это взгляд на последние столетия как на такую торжественно украшенную лестницу, по которой Россия триумфально поднимается все выше и выше, от одной победы к другой. То есть все завоевания, все чудеса культуры, все победы — считаются и зачитываются, а все противоречия, все трагедии, все черные дыры — либо игнорируются, либо описываются как частный случай. То есть: да, что-то такое вот в 37-м году было нехорошее, но в общем-то мы же все братья, все соотечественники, и жертвы, и палачи, и те, кто стучали, — они все части Великой Истории, у которой есть точка кульминации — победа во Второй мировой войне, которая является главной для российского государства точкой двадцатого века. Это история, из которой вычитается собственно история, история без трагедии, история без конфликта, история, которая воспринимается как музей, выставка достижений народного хозяйства. Осознанно или неосознанно — именно это отношение является шизофреничным в медицинском смысле, это такая раздвоенность сознания, которая, если ее себе позволить, если разрешить себе не останавливаться перед противоречиями, то дальше все становится очень легко, все проблемы снимаются. И одновременно на государственном телеканале может идти популярный сериал, снятый, например, по Гроссману — по *Жизни и Судьбе* — или по Солженицыну, и одновременно с этим на том же будут говорить про украинцев, про врагов народа, про бандеровцев, используя ту же самую лексику, ту же риторику, что идет прямым из времен сталинских

процессов и лагерей. Вот эта раздвоенность — она такой постоянный спутник истории в государственной трактовке, и, конечно, она не имеет ничего общего с частной памятью. Мне кажется, что мы сейчас — может быть, это как-то изменится после ковид-19, — но в последние 15-20 лет, и не только в России, мне кажется всюду, и в Германии, в Америке, и в Британии с *брекситом* — мы вдруг оказались в зоне огромного внимания к прошлому, некоторой одержимости прошлым, которая пронизывает все: и политику, и частную жизнь. Вот мы с вами часто летаем, в разных городах мира заходим в книжные киоски в аэропорту. Я очень хорошо помню, как они выглядели, например, 15 лет назад. Они, во-первых, были поменьше, во-вторых, там были, — то есть то, что там продавали — это были исключительно бестселлеры первого ряда: любовные романы, триллеры, детективы вот что-то такое. Что мы видим теперь: примерно половину любого книжного магазинчика занимает *non-fiction* и примерно 80% этого *non-fiction* — это книги, которые так или иначе имеют отношение к прошлому. Они могут быть сколь угодно популярные, легкие, но это только говорит о том, какой демократичной стала общая одержимость прошлым: заглянуть туда, прикоснуться к нему хочет буквально каждый.

Это значит, что прошлое валоризуется, становится предметом торга, становится *commodity* и, значит, рычагом влияния. А когда речь заходит о влиянии, власть, государства, любое государство немедленно пытается взять эти рычаги в свои руки. И мне кажется, что сейчас мы переживаем время (бескровных, в основном) гражданских войн памяти, которые происходят буквально везде. Разделение Соединенных Штатов на две половины — трампистскую и демократическую, мне кажется, что в каком-то глубоком смысле это не противостояние между республиканцами и демократами (эти понятия немножко утратили смысл) и не противостояние между двумя политиками, каждый из которых, в общем, не вызывает, мягко говоря, безумной любви. Это противостояние концепций, и в первую очередь — концепций, имеющих дело с прошлым. Трамп говорит: “Сделаем Америку снова великой”. Великой, как когда? Он не уточняет, но люди ему верят. Это значит, что они понимают, что он имеет в виду, ему не надо ничего объяснять, им и так ясно. И когда мои прекрасные левые американские подруги голосуют за Байдена, они тоже бы, наверное, с большим удовольствием голосовали за другого демократического кандидата. Но другого взять не-

где. Так он становится аллегорической фигурой, которая воплощает все то, чего бы хотелось, а в первую очередь — прекрасное прошлое, традицию, инерцию.

5. Как вы отметили, пандемия явилась вехой в календаре этого тысячелетия, а также частично изменила подход к прошлому. Как, по вашему мнению, это повлияло на литературный процесс в России?

Вот смотрите, я, к собственному ужасу, просидела эти полтора года на даче в Абрамцеве, и иногда думаю, что я немножко так вросла в землю как дерево, думаю о том, как полтора года сиденья на одном месте могли изменить мое восприятие того, что происходит. То есть у меня меньше сейчас возможностей какого-то обмена идеями в постоянном режиме. Но я могу сказать, что произошло именно со мной, и меня это очень удивило. Я всю жизнь так или иначе одержима прошлым. Это результат определенного воспитания, какой-то семейной констелляции, ну, видимо, я так еще устроена. Прошлое всегда интересовало меня неизмеримо больше, чем то, что происходит со мной здесь и сейчас. И я хорошо понимаю, что это obsessia своего рода, то, что это диагноз в той же степени, что и характеристика. Поэтому для меня таким важным стал концепт пост-памяти, который я в книгах обсуждаю. Мне кажется, что это в каком-то смысле ключ вообще к *sensibility* людей рубежа веков и начала XXI века. Вот это ощущение живой, и, может быть, даже слишком тесной связи с событиями и вещами, которые нам не напрямую принадлежат. Но в первый год пандемии я вдруг почувствовала что-то... Это уже не совсем интеллектуальная вещь, то есть я могу ее рационализировать, но это было именно чувство в животе, как будто перерезали пуповину. Я не стала меньше любить прошлое, но оно внезапно сепарировалось, отделилось, стало прошлым. Мне очень интересно смотреть на настоящее, и то, что я сейчас пишу, как раз имеет дело в той же степени с переживанием настоящего, хотя на каком-то материале из прошлого. И действительно то, что с нами происходит, — это же беспрецедентная вещь: человечество успело пережить множество разных эпидемий, но это, кажется, первая общечеловеческая мировая катастрофа, которая переживается всеми одновременно и на виду друг у друга. Вот эта тотальная прозрачность, которая дает мне возможность сидеть взаперти в карантине у себя в комнате и видеть, что на Пьяцца На-

она выросла трава, и видеть, что происходит с людьми, это ощущение какой-то небывалой даже не связи, а связности, вот такой проницаемости мира — это что-то очень новое, а с другой стороны, мир начинает словно в ответ на эту связность выращивать границы, топорщиться какими-то стенками, перепонками, и, с одной стороны, это важно и нужно, потому что связано с безопасностью каждого из нас, а с другой стороны, что-то в этом есть, много чего в этом есть тревожащего — то, что мир стал прозрачным, но при этом перестал быть проницаемым.

6. Повлияла ли пандемия (если да, то как) на процесс вашего литературного творчества?

Знаете, я довольно долго ничего не писала, и у меня было ощущение акустического тупика, странной внутренней закупоренности, особенно в первые несколько месяцев, когда я вернулась. Я была в Кембридже, у меня там был какой-то *research*, какая-то история. И я вернулась буквально последним самолетом в Москву, которая уже вымерла. Когда я уезжала из Кембриджа, это было похоже на фильм-катастрофу: студенческий город, предназначенный для толп, для молодежи, для постоянной уличной жизни, когда он вдруг совершенно пустой, и, кроме меня и уток с лебедями, там нету никого. Это очень странно: такое было, знаете, такое средневековое ощущение, город во время чумы. В общем, я вернулась и думала: “Ну хорошо, будем считать это отпуском — я сейчас переведу дух, буду лежать и читать”, и довольно быстро легла на диван уже не читать, а попросту носом к стене. Не могу объяснить, почему, у меня пропало ощущение связи с миром, наступила глухота. Какая-то музыка перестала звучать, как Одиссей залепил уши воском и не мог слышать сирен — вот у меня было ощущение, что я в такой восковой комнате. А потом, много позже, зимой, что-то произошло — стихи вернулись, и — это было очень интересно — я стала читать Овидия в переводах Гаспарова. Я обложила книжками, взяла оригиналы, взяла разные английские переводы, стала читать и думать и не вполне переводить, а делать такие тексты, вроде этой моей книжки про Стиви Смит, только с большей вольностью: скорее контаминации или вариации, чем прямые переводы. Несмотря на то что все это очень близко к тексту, то есть у любого фрагмента есть претекст, либо в *Ex Ponto*, либо в *Tristia*, но они перемешаны, то есть там части из разных посланий, части из

разных книг, разные мотивы смешаны и видоизменены. Меня поразило, как неприлично современны эти тексты. Римская литература вообще легко соотносится с современной, литературный процесс узнается — и описывается, осмысливается, дискутируется в понятных нам терминах. Вообще поразительно, как активно литераторы, римские литераторы, все время обсуждают стихи, персоналии, чужие практики, то, кто что о стихах говорит и так далее. Но случай Овидия особый: его поздние тексты написаны таким вот литератором до мозга костей, который больше всего озабочен тем, прочтут ли его и как его прочтут, но в ссылке, в месте, предельно чужом и далеком, в месте, которое одновременно является временем, потому что холод для него — это и есть стазис, безвременье, поэт заключен в неподвижность, он по сути дела сослан в зиму, потому что Тома, куда он был сослан, по сравнению с Римом, казались ему чуть ли не полярным кругом. Вот меня поразило, до какой степени это актуально, до какой степени это похоже на то, что мы переживаем сейчас. Место нашего заключения не изменилось, это наши собственные дома, квартиры, но кажется, что остановили время и все кругом преобразилось. Вы помните, какая была первая зима пандемии: все вымерзло, все замело снегом — в Афинах шел снег, в Иерусалиме шел снег, и у меня было ощущение странной общности, словно мир переживает одну общую нескончаемую зиму. И дальше я крутила в голове старинный этот мотив — замерзшие слова, которые оттаивают понемножку. В общем, это длинная история, но вместе с переводами из Овидия я в итоге стала писать и написала такую пандемическую поэму *Священная зима*, поэму о прошлом, которое окрашивает наше длящееся настоящее.

7. Итало Кальвино утверждал, что единственный способ по-настоящему прочесть книгу — это перевести ее. Михаил Гаспаров “не имел намерения переводить Ариосто, [...] хотел его просто прочитать”. В великолепном послесловии к книге *За Стиви Смит* вы обращаетесь к теме перевода-перехода, вашего подхода к тексту, его переработке. Не могли бы вы рассказать нам что-нибудь об этом опыте, а также планируете ли вы другие эксперименты, подобные этой книге?

Спасибо, мне это страшно интересно. Я вообще в последнее время очень много думаю о переводе и о том, какие опции, какие дополнительные возможности он предоставляет поэту в ситуации, когда

в результате всех дискуссий и разных философских взглядов на проблему идентичности, то, как сконструировано поэтическое я, снова и снова как бы подвешивается, оказывается под вопросом. Мандельштам, вы помните, говорит где-то о том, что поэт — двуполое, двугендерное существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя непрерывного диалога. Но если мы предположим, что, например, гендеров может быть не два, а или четыре, или четырнадцать, или что идентичность конструируется, например, с учетом времени, в той же степени, что с учетом, скажем, биологического пола или усвоенного гендера, что женщина в пятьдесят лет и девочка в четырнадцать — это один человек, но какие-то разные я, и даже если это одна и та же я, по ходу дела возникает множество удивительных возможностей. А с другой стороны, есть такая же будоражающая утопия перевода. Я очень люблю одну фразу Григория Дашевского, она меня в свое время бесконечно озаорила, я продолжаю об этом думать. Он говорит в этой записи, во-первых, о том, что у стихов есть дословесное тело, ну что, как бы, казалось, такая старинная Платоновская идея, но если вспомнить, как важны для русской поэзии идеи Бродского: поэт как инструмент языка, как продукт языка — и вдруг мы говорим о какой-то дословесности. И что это за тело дословесное, что за форма? Она звуковая, она — идея? Нет, это не идея, это пластическая вещь, что совсем интересно. И вот эта пластическая трехмерная дословесная форма стихотворения, которую я очень остро чувствую (потому что именно так еще ненаписанное стихотворение выглядит у меня в голове, как такая 3D прозрачная сетка, как оболочка или вот как такое трехмерное очертание, которое в итоге будет заполнено словами и звуками) — о ней Дашевский говорит, что эта форма вроде как отбрасывает проекции, в разные языки, как тени на стенки комнаты. И это значит, что одно и то же стихотворение можно написать и по-итальянски, и по-английски, и по-немецки — не перевести, а именно написать заново, написать впервые. Больше того, получается, что одно и то же стихотворение можно написать по-русски несколько раз! Это завораживающая совершенно штука, и мне кажется, что где-то там, где эти идеи пересекаются, вот зарождается какой-то новый, очень важный смысл, направление движения, что-то ужасно живое. Не говоря о том, что есть еще третий сюжет — транслингвальность. Например, Евгений Осташевский, блестящий американский поэт, эмигрировал вместе с родителями, когда ему было 11 лет, он билингвален, он переводчик со-

вершенно гениальный, но он пишет по-английски — но его последние тексты существуют в пространстве между языками, в точке скрещения английского, немецкого, итальянского, русского. Это его выбор, и это какой-то новый, завораживающий тип текста.

Вот это вопрос, потому что выбор Бродского, как раз географический выбор Бродского, мы понимаем: он выбирает полное перевоплощение, становится из русского поэта американским и все больше и больше пишет по-английски, словно обретенный язык требует себе все больше места. Знаете, мой сын Гриша, когда мы ездили в Берлин на год, очень радовался этой аванюре, потому что у него была концепция: он как-то так решил (ему было двенадцать), что когда он будет жить в Берлине, он там будет каким-то другим мальчиком, гораздо лучшим, все начнется по-другому, жизнь начнется с чистого листа. И вот там он никогда не будет оставлять баночки из-под йогурта рядом с подушкой и будет прекрасно учиться, — что жизнь изменится в результате перемены мест. В некотором смысле для Бродского была очень важна метаморфоза, то есть закончив, исчерпав некоторые возможности жизни в России, он перенес себя на другую почву и заново себя смоделировал уже вот в этом новом режиме. Это потрясающая, завораживающая история о перемене участи. Но то, что интересует меня сейчас — это люди, которые извлекают что-то именно из неvirtуозности, из тех огрехов, из неполного знания, из безъязычия. Недостатки, которые есть у твоего языка, когда ты *non-native speaker*, вдруг оказываются преимуществами, потому что это язык, который ты моделируешь для себя. Вот, например, есть эта книжка Кати Петровской, прекрасная, которая у вас получила премию Стрега, *Vielleicht Esther*, она написана четырехлингвальным существом: женщиной, которая выросла в Украине, основным язык семьи был русский, первый иностранный язык у нее — английский, а немецкий она учила, пока писала. И именно из вот этой учебы, из взгляда чужака на слова и грамматические конструкции она извлекла свой новый, ни на что не похожий язык. Это ближе мне, чем более ортодоксальный подход, который пытается язык закупорить, как мощи в реликварии, и его сохранить неизменным.

8. В своем известном эссе Поль Рикер заметил, что перед лицом прошлого и его бремени у нас есть три разных варианта поведения: забыть (отсутствие памяти, беспамятство, или,

как он это называл, “забвение бегством”); *быть одержимыми* (избыток памяти); *простить* (понять и идти дальше). Первые два способа — забвение и одержимость — плод одного и того же порыва, конечный итог которого — сокрушение жизни, предотвращение ее движения вперед. Только прощение, говорит Рикер, которое мы можем понимать здесь как *дар примирения*, — дружественно к жизни, ибо не приводит ни к забвению, ни к мукам под гнетом прошлого. Историк совершает действие сродни погребению, превращая прошлое в место, куда каждый из нас может теперь вернуться со спокойной душой. Можно ли сказать, что это в какой-то мере происходит и в ваших размышлениях, где обращение к прошлому, его оживление становится важным условием для возвращения к жизни в настоящем — осаждаемом и терзаемом чередой травм, пережитых Россией (я также имею в виду то, что вы писали в *Предполагая жить*)? И хотелось бы также спросить: после того, как вы написали *Памяти памяти*, пригодно для жизни настоящее, т.е. наше время?

Это самый важный вопрос, может быть вообще, потому что я думаю, что процесс письма — это всегда такой процесс сепарации. Ты, как фокусник, вынимаешь из головы золотой шар. И вот, когда мы его вынули, дальше мы его можем положить на стол, подарить прохожему, держать его все время вот так, но это не отменяет того, что в голове у нас уже нет этого золотого шара, он уже снаружи. То, о чем ты пишешь, оно всегда немножко отделяется, оно, видимо, не может быть одновременно и на бумаге напечатанным, и внутри с этой же степенью интенсивности. И да, когда я дописала, мне было очень странно, это действительно очень физиологическая вещь, это чем-то похоже на ощущение после родов, когда ты смотришь на свое тело, и оно — то есть вот, неоспоримый ребенок, и при этом оно вроде бы как было, но есть ощущение неполноты, которое потом забывается. Зато можно спать на животе или пить кофе. Вот у меня было такое ощущение, когда я дописала книгу, как будто я сделала какую-то безмерно важную для себя вещь, но при этом не вполне понимаю, что мне, собственно, теперь делать. Помните Маргерит Дюрас, она сперва написала *Любовника*, а потом, сколько-то лет спустя, вернулась и рассказала ту же историю еще раз, буквально тот же сюжет, но другой роман — *Любовник из Северного Китая*, проигрывая эту же любовную историю заново,

как музыкальный трек, но немножко по-другому. Я не думаю, что я смогла бы это сделать, но вот прошло четыре года, какие-то ниточки, которые меня с семейной историей связывали, ослабли, казалось мне, перестали работать, потому что я свои дела сделала. Вот они подергиваются немножко, но это не значит, что я буду писать второй раз *Памяти памяти*, хотя мне важно знать, что они не атрофированы. Вот ведь важный вопрос: чего мертвые на самом деле от нас хотят? Я там, помните, цитирую Энн Карсон с этой ее книгой великой, где она говорит о том, что эпитафия — это предмет контракта между мертвыми и живыми, а контракт сводится к тому, что мы вроде бы стремимся отпустить своих мертвецов на свободу — но на самом деле не хотим и не можем с ними расстаться. А они в свою очередь хотят, чтобы их отпустили, но при этом хотят, чтобы о них помнили. И вот это ситуация, не имеющая правильного решения — они все неправильные. Меня часто спрашивают об этических аспектах, связанных с письмом о людях вообще, с письмом о родственниках. Вот этот сюжет об обнажении, о котором я там писала. Мне страшно важен ваш отклик, и да, это была, в каком-то смысле, центральная какая-то точка книги для меня, наверное. Надо подумать. Меня иногда спрашивают о том, как решается этот вопрос, вот эта этическая дилемма: “Вот вы говорите, что писать о мертвых нельзя, и при этом вы о них пишете”. И они совершенно правы: это закономерный, естественный вопрос, но проблема в том, что меня интересуют ровно те задачи, у которых нет ответа, вот эти качающиеся проблемы, которые постоянно смещают туда-сюда центр тяжести: в какой-то момент важнее то, что писать невозможно, а в какой-то момент важнее то, что невозможно не писать.

9. Размышления, высказанные ранее в очерках и стихах, сходятся вместе в вашей потрясающей книге — *Памяти памяти*, великом памятнике Памяти. Этот текст родился из потребности увековечить имена, забытые большой историей; он оформился в виде единственного в своем роде произведения, в котором сочетаются размышления, эссе, воспоминания, осколки памяти, разнообразные языковые регистры — в постоянном диалоге с другими авторами. Трудно представить себе, как строилось это удивительное произведение, поднимающее также тему пост-памяти. Расскажите, как форми-

вался замысел построения книги и что вам было сложнее всего (или легче всего) рассказать в этой книге.

Что было сложнее всего написать?.. Сейчас я попробую реконструировать, потому что оно писалось довольно долго. Наверное, вот само письмо — два, два с половиной года, может чуть больше. Это был еще довольно большой *research*, но вот само письмо — около двух лет. Мне была очень важна своего рода сентиментальная прагматика, вся эта история, точка, с которой я начала уже писать, если у меня была какая-то человеческая или семейная задача и была литературная задача, вокруг которой я долго ходила. Мне было необходимо рассказать о своей семье, и при этом я понимала, что если я сделаю это в режиме обычной биографии или мемуаров, у меня ничего не получится, даже если это будет хорошо написано, потому что я хочу, чтобы тот, кто будет читать, этих людей полюбил. Я хочу, чтобы человек хотел читать дальше, и при этом я понимаю, что, с точки зрения сюжетостроения, мои герои не имеют права на читательский интерес. Они — то, что я называю “квартирантами истории”: люди, которые осознанно и упорно старались вести маленькие свои камерные жизни так, чтобы не привлечь ничего внимания. А я как раз должна сделать так, чтобы эти жизни вдруг это внимание привлекли, и при этом не совершить насилие над ними. Был еще вариант, еще один путь — путь *fiction writing*, я могла придумать за них их жизни — “творчески домыслить”, как говорится, сочинить их мысли и чувства, сделать их жизнь литературой. Но это казалось мне немислимым — это было бы ужасное надругательство над их живой памятью. И поэтому я долго думала, как и что могу сделать, и в итоге пошла по пути, который ближе к музейным практикам, наверное. Я хотела создать пространство, в которое можно входить с разных сторон и по любой траектории: неважно в какую сторону — в одну, потом в другую, можно зайти так, можно этак. И в этом пространстве должно было быть хорошо всем вещам и историям, которые я готова была рассказать, всем этим письмам, запискам, фотографиям. Я сидела и переписывала старые письма, я переписала весь корпус писем, которые у меня в семье сохранились, их раза в три больше того, что есть в книге. Я их все переписала, вбила в компьютер, мне было важно как-то понять, как устроены их голоса, через пальцы каким-то образом их услышать, сделать частью собственной телесной практики. И мне

хотелось, чтобы вот в этой пространственной инсталляции, как это называют серьезные люди, этим старым вещам было хорошо.

10. Проза и поэзия. Критики отмечали, что современный русский роман во всех своих смешанных формах, в которых он проявляется, показал “внутреннюю способность к адаптации, видоизменению и трансформации”, сделавшую его главным инструментом пересмотра общественной памяти, перечтения исторического архива. Согласны ли вы с этой трактовкой?

Знаете, я, наверное, не согласна. Я просто считаю, во-первых, что то, что русская литература ориентирована в такой степени на роман как форму, ей не помогает. Она на него ориентирована неслучайно: дело в том, что человек, который пишет прозу — это длинное дело, утомительное, трудоемкое, и у этого есть опять же своя экономическая сторона. Единственная возможность для писателя заработать деньги своим пером — если ты не один из пяти писателей, которые действительно хорошо продаются, как Улицкая, Пелевин, Сорокин — это написать роман и получить какую-нибудь премию, потому что все премии, включая Большую книгу, ориентированы на роман, причем именно на модель *великого русского романа*, такого длинного, капитального, сюжетного, традиционного — на русский роман идей. В чем-то это похоже на идею *великого американского романа*, который тоже имеет в виду что-то такое, но он все-таки гораздо веселей и разнообразней. Я, знаете, была один год в жюри премии Нос и, как честный человек, прочла, ну или проглядела, 80 текстов или около того. Это был настоящий читательский подвиг, после этого я долго не читала русскую прозу. Знаете, это все были, за двумя-тремя исключениями, вот такие отменно длинные-длинные романы, и 80%, если не 90%, этих текстов так или иначе были о прошлом, о семидесятых, тридцатых, девяностых годах, они так или иначе пытались подвести итог и разобраться с тем, что было. Но, странным образом, консервативная форма предопределяет некоторую консервативность мышления. Прошлое — слишком живой материал, чтобы рассказывать о нем так, как будто со времен Гроссмана ничего не произошло. И это, мне кажется, тяжелая проблема, в том числе и нравственная, потому что это форма, которая подвергает материал лакировке, она его укладывает в какое-то такое конвенциональное русло. А прошлое — живое, и хочется для него изобрести какой-то другой

способ, более живой. Но, вот есть, например, книга Полины Барсковой *Живые картины*, и ее поэзия, которые посвящены тому, что происходило в блокадном Ленинграде, нечеловеческий, чудовищный материал, из которого очень просто было бы слепить что-то вроде того, что сделал Прилепин в *Обители*, такое умиротворяющее чтение. Но именно умиротворяющее чтение — то, чего ждет государство, в некотором смысле здесь ожидания государства и литературной системы совпадают. Поэтому я так люблю то, что делается сейчас в поэзии, потому что она работает с этим материалом давно и гораздо современнее.

11. Еще раз о памяти, но в данном случае о личной и литературной. В ваших произведениях, помимо малоизвестных широкой публике лиц, которые вы часто вызволяете из реки забвения блестящими портретами, фигурирует также великая русская литература. Расскажите, какие произведения русской литературы оказали на вас наибольшее влияние, что было вашей первой литературной страстью, первым потрясшим вас неотрывным чтением, какие книги оставили неизгладимый след в памяти?

Прекрасный вопрос, хотя на него долго будет отвечать. Для меня, так или иначе, литература началась со стихов, которые мне читала мама в детстве. Она стеснялась того, как она поет, поэтому вместо колыбельных она мне читала множество стихов, в основном Серебряный век, ну и классические русские стихи Золотого века, которые она знала наизусть, все они как-то вошли в состав крови очень рано. Я довольно рано научилась читать, и это было очень удобно для окружающих, мне можно было сунуть в руки книжку и дальше не волноваться о том, что я буду делать, потому что я сидела и читала. Но я помню, наверное, тот момент, о котором вы спрашиваете. Это был канун Нового года между 79-м и 80-м годом, праздновали Новый год. Моей маме подарили на Новый год страшную редкость — двухтомник Цветаевой, белый, который только что вышел тогда. В первом томе, вы помните, стихи, во втором — проза. И я, сидя под елкой, просто случайно открыла книгу, ту, что была ближе — это был второй том с прозой. Я ее открыла на *Черте*, начала читать и больше никогда, в каком-то смысле, с этой книгой не расставалась. То есть я ее прочла, читала всю ново-

годнюю ночь, читала и перечитывала, и потом уже читала и стихи, но это был, наверное, первый случай осознанной, тотальной зачарованности текстом, который я помню.

12. А какую роль, на ваш взгляд, играет древнерусская традиция, которая часто перекликается с современной русской литературой (и *вживляется* в нее), как на тематическом уровне, так и на языковом, а также в повествовательной структуре? Это тоже возврат к прошлому, — возможно, не как самоцель, а как средство — чтобы рассказать о настоящем, или же попытка возродить истоки, обнажить механизмы, которые именно через эту *другую* историю России могут выявить ключ к пониманию России современной?

Это вы гениально описали, и важно, что это такая огромная тема. Это ужасно интересно, потому что, во-первых, мне кажется — и для меня это, в каком-то смысле, травма: хочется жить, исходя из того, что история имеет какой-то линейный путь развития, что одни и те же исторические траектории не будут повторяться и закольцовываться. Но в России, действительно, видимо, есть определенная цикличность, какие-то циклы возвращения и повторения, взрывы и затишья, периоды оттепели и похолодания. Как это ни назови, — видимо, действительно такая какая-то цикличность есть, и это грустно политически и исторически, но это интересный такой вызов литературно.

Например, у меня есть такая поэма *Война зверей и животных*, которая, для того, чтобы найти слова и аналогии для войны в Украине, работает со *Словом о полку Игореве*. Допетровская, или, скажем, доекатерининская традиция литературная, мне кажется, страшно важна на нынешнем историческом отрезке, и она еще не началась заново. Помните, Мандельштам говорит, что хочет снова прочесть Овидия и Катулла, их еще не было, но они должны сбыться. Вот так в каком-то смысле древнерусская литература — она уже была, но ее еще не было. И она как раз работает с документом, с реальной историей, — в противовес моделям, которые возникли в XVIII–XIX веках с их поворотом к *fiction* и которые в большей степени на виду. А есть такое количество способов говорить и думать об историческом процессе, о том, как он вписан в культуру: житийная литература, летописи, былины как способ

транспонировки истории. То, что происходит со старообрядчеством, вот эта ваша тема — это буквально гражданская война памяти, это литературное движение, которое инновативно, притом, что обращается к прошлому, но совершенно новым и не существовавшим до этого языком. И это поразительный, конечно, источник вдохновения и радости.

Materials and Discussions