

**Ксения Голубович — Ольга Седакова**

## Опыт и слово

**K**сения Голубович: Мне всегда представлялось, что творчество — это не просто сочинение, отражение того, что видит одно я из своей точки и потом рассказывает. Если творчество имеет смысл, то скорее — как возможность общения с чем-то другим. Это какой-то шанс полета к иному, другому, чем ты, и это Другое само посыпает сигналы, открывает смыслы, которых человек сам еще не знает — пусть даже и в самом себе. А иначе не интересно. Нечто сходное происходит в любви.

Ольга Седакова: Помните торжественные слова — такие говорят только напоследок, прощаясь:

И образ мира, в слове явленный,  
И творчество, и чудотворство.

Последнее из этих слов — чудотворство. Творчество делает что-то — исходя из всей данности — невозможное: чудо. Можно сказать — фокус?

Вытащит из-под рваной полы  
стая птиц,  
изумруд,  
полотно золотое...

Тоже ведь волшебный стих, правда? В детстве мне казалось, что поэты — волшебники или фокусники.

Месяц, месяц, мой дружок,  
Позолоченный рожок —

## ОПЫТ И СЛОВО

откуда Пушкин взял эту красоту? Слова засверкали, стали золотыми. Он махнул какой-то волшебной палочкой? Мне страшно хотелось раздобыть такую палочку и превращать, как в «Золушке», тыкву в карету. Сразу понятно, что эта палочка — ритм, звук. Я рано стала говорить, что хочу быть поэтом — но имела в виду, конечно: быть волшебником, факиром. Однако фокусник знает, что делает и как. А это — чудо прежде всего для самого говорящего, «автора». Палочка, вообще говоря, не у него в руках. Секунду назад он такого не мог бы сказать. И повторить не сможет. Н. А. Струве как-то сказал, что он никогда не видел людей настолько скромных, как «гениальные художники» (которых ему довелось знать), — даже среди монахов, главный труд которых состоит в обретении смириения. И это естественно. Человек с творческим опытом прекрасно знает, что он не может присписать себе того, что сделал. Он этим не владеет. Это может его больше никогда не посетить.

Что — это? Распахнутый во все концы мир, его ширина, высота, глубина. Его неповрежденность. Особенно в юности я помню физическое переживание этого сказочного освобождения — вдруг и от всего — когда неизвестно откуда является строчка, например:

Душа воспитала шиповник,

а за ней еще страннее:

Как братьев его — чернозем.

Освобождения от всего — и одновременно связи со всем. Но уже свободной связи, не как «в жизни». Мне было 17 лет. Я не знала, что я этим хочу «сказать», мне нечего было «выражать». Это было не обо мне — в обычном смысле. В другом смысле — и обо мне. Но эти звуки были во всем, и были правдой. Так это переживалось. Вы сравнили с любовью. Вот как Лара и Живаго любят друг друга, «потому что этого хочет все вокруг». Была ли какая-то биографическая подготовка для такого, в общем-то, сильного скачка — от ботанического шиповника к бессмертному (так скажем: только не «символическому», нет)? Может быть, только то, что к этому времени я совершенно не верила в материализм.

Но ведь мы с Вами разговариваем в обществе (в литературном обществе), где такие разговоры сочтут просто мистификацией. «Служение муз» теперь позволено описывать только в самых сниженных и деловых тонах. «Как делать стихи», например. «А дальше больше», как сказал незабвенный Дмитрий Александрович.

КГ: В современном мире такому понятию творчества противостоит, мне кажется, выработанное понятие креативности, доступной всем,

находящейся под рукой и как раз обустраивающей нас в рамках обступающего мира. Это может быть изобретательно, но...

*ОС:* Ничего кроме ловкости, изобретательности, по-моему, это понятие не предполагает. Все эти слова — «креатив», «позитив» — что-то делают с реальностью. С ними человек становится уверен, что все в его руках, как на клавиатуре компьютера. Все технично. И ни в чем нет веса.

*КГ:* Сейчас происходит окончательная подмена понятий, которая плотно закрывает то, что хорошо понимал «старый» мир и в чем он даже не сомневался. Почему мы спешим отказаться от прежнего подхода к творчеству — оттого, что это слишком тяжело? Ведь если творчество — это максимальная свобода духа, то там человек оказывается во власти понятий, смыслов, опытов, которыми он, например, сам овладеть не может. Это действительно *опыт*, и я помню, как Владимир Вениаминович Бибихин в лекциях, которые он читал о Вашей поэзии, говорил, что *не важно*, какие слова избирает поэт, есть абсолютно достоверное ощущение — человек занят каким-то другим делом, а как он это назовет в словах — розой или Беатриче — неважно. Сила опыта, которому открыт поэт, — совсем другой природы, чем опыт обыденности. И в этом отношении, думаю я, филолог по образованию и любитель филологии, так ли уж важны филологические исследования? Они как будто бы заняты тем в поэзии, что при настоящем взгляде на нее совершенно не важно. Они заняты *текстовой* частью. А поэзия — это как Матильда у Данте, красивая девушка, собирающая цветы на лугу земного рая. «Зах текстовой частью, как за острой оградой, ограждающей не ее, а нас, поэзия совершенно свободна — и никакое употребленное в стихе слово больше нельзя заставить значить то, что мы привыкли, — оно снова возвращается в ту стихию, о которой Вы так чудесно рассказывали нам, Вашим слушателям, еще в юности, в «Похвале поэзии». Когда слово «сундук» оседает на вещь как бабочка, как пыльца и всегда готово с нее слететь, стать другим.

*ОС:* Да, конечно, дело не в самих словах, не в самих ритмах, не в самой фонетике — то есть если и в них, то не в первую очередь. И когда в них — тоже стоит видеть их как-то иначе, не в упор. Например, так, как видит слово композитор В. Сильвестров: «Слово — дом, а звучание — огонь в нем».

*КГ:* Когда читаешь великое стихотворение и вдруг понимаешь, что из значений слов, из словосочетаний ты не можешь вычислить смысл. Не можешь ни из метафор, ни из каких логических параллелей — это значит это, — подводящих к вычислению общего смысла, этот общий смысл получить. Слова к тому, о чем говорится в стихотворении, не имеют никакого

отношения. Просто когда ты вдруг понимаешь, ты говоришь: ого, так вот о чем идет речь, — и все как в калейдоскопе становится на место. Это мощнейшая игра свободы духа. После которой текст — только след. А филология в тексте видит сеть, в которую можно поймать поэзию.

*ОС:* Да нет, потом мы можем увидеть, какие удивительные вещи произошли и со словами, и с фонетикой, и с ритмом. Вот хайдеггеровский разговор о Гёльдерлине: он обращает внимание на слова, отдельные слова. Это, конечно, важнейшие слова, и о них можно долго думать. Но это не будет, строго говоря, мысль о стихах Гёльдерлина. Нигде, конечно, слово так неозвучит, как в поэтической строке, но вопрос: почему оно звучит? — Потому что слова *соединены*. Есть нить *соединения* — и как ее описывать? Я не думаю, что филология или философская герменевтика хочет накинуть сеть на поэзию: она строит к ней подходы, ступени.

*КГ:* Соединение слов кажется менее точной метафорой для меня, чем растворение. Когда ты работаешь вслепую, цепляясь за стихотворение извне, как альпинист, карабкаясь по нему, как по стене, пытаясь соединить слова, причем выстраивая мыслительное уравнение с прицелом на несколько слов — вот от этого мы идем туда, а потом туда, как нам попадет, не расплескав смысл? У Вас есть чудесное стихотворение о несчастной любви, которое почему-то часто напоминает мне это карабканье по тексту. Я не могу подумать о тебе, чтобы меня не поразило горе... И там есть такая строка: лицом, ладонями, локтями... сползая по какой-то кладке. Это о любви говорится и о том, как она тяжела. А я почему-то думала, ба! — да это же и обо мне, когда я читаю... Вероятно, это и мой род любви...

Такой путь, такие внутренние чертежи, несоразмеримы с тем, к чему абсолютно свободно стихотворение выносит, и что можно понять... если у тебя пробуждается равная сила духа. Или если любовь твоя вдруг счастлива, и ты получаешь ответ просто так. Да, Господи, иногда восхликаешь, ведь это все О СМЕРТИ, причем смерть ни разу не названа, и речь идет о велосипеде, допустим. И как тогда ты рад, что все эти слова *не о том*, что они так свободно полощутся на ветру поэзии, как занавеска в окне. Но как обретается такая сила? Я хочу сказать, что *первоначней*, поэзия требует не текстов, а жизни и поступков от человека. И быть может, истинно понять и сделать себе нужными мы можем не так много стихов. Существуют не только поэтические, но и читательские озарения, когда тебе становится вдруг это все ясно, и ты словно бы достиг чего-то глубоко родного. И надо зайти с какого-то свободного края...

*ОС:* Я думаю, с какого-то времени открылось, что есть такая вещь, как талант или даже гений читателя — такая же великая вещь, как и собствен-

но творческий поэтический дар. Озарение читателя, как Вы сказали. Об этом прежде как будто столько не думали. Больше того, заметили: внутренний читатель (*implied reader*) — не просто заключен в самом тексте, он этот текст в определенном смысле строит. На месте «эстетики восприятия (*reception*)» строится «эстетика отклика» (*Reader's response*). Я имею в виду уже классические работы Вольфганга Изера (*Wolfgang Iser, The Act of Reading*). Когда я писала «Похвалу поэзии», я, естественно, ничего об Изере не знала, — но там есть эта идея, о внутреннем адресате, который изнутри создает образ текста, его форму, стиль и т. п. Вот в этом повороте я могу объяснить тот факт, что мне очень мало что хочется читать из сочинений последних десятилетий. Тот «читатель», к которому они обращены, во мне, конечно, есть. Но это очень малоинтересная часть «меня»: она же читает газеты, например. А мои любимые авторы обращаются к другому читателю «во мне» — вот к этому гениальному читателю, который радуется собеседованию с чем-то, что тебя превосходит — и вместе с этим, самое родное тебе.

Мы давно уже слышим о разных культурных «смертях»: «смерти автора», «смерти стиля» и т. п. Но можно отметить и рождение: рождение великого Читателя как героя культуры.

*КГ:* Мне ужасно нравится, как Вы говорите о вещах печальных. Как и в стихах — вот уже край, край, мир глух, все кончено, и вдруг — но только теперь впервые мы можем оценить прежде неоцененный гений — читателя... И какое оправдание эпохи!

Тогда снова — к печальному! Искусство в старом понятии — это улавливание неких измененных состояний, человеку открываются некие состояния полета, единение с миром, почти религиозный опыт. И такая вещь не поддается замеру. Но интересно, что современная культура с ее демократизмом пытается распределить это на всех — всяк имеет право на вхождение в «центр бытия», в область счастья. Культура развлечения, наркотиков, креативности старается убедить в этом человека, а тех, кто скажет, что это *совсем не тот опыт*, сразу запишут в «правые» и реакционеры. Хотя на самом деле современная культура во многом работает на вытеснение и перекрывание того опыта, который требует особой работы каждой души. В этом перекрытии мне видится некий новый тоталитаризм, которому подчинилась и поэзия. Кстати, «современные» поэты, поэты «в новом» смысле слова все как один говорят, что пишут *тексты*, это очень симптоматично. Они пишут лишь то, что поддается исчислению и замерам. И, может, от этого поэзия такая слабосильная?

*ОС:* Они честные, авторы «текстов», и манией величия не страдают, как графоманы прошлого. Беда только в том, что они категорически не допус-

кают, что вообще возможно что-то другое. Раньше, скажут, было возможно. А мы (то есть, все жители этой эпохи) — кто мы такие? Мы не Рильке, не Данте и т. п. Мы как все. Считать себя «не как все» — дурной романтизм. И вот что мне в этом отвратительно: откуда же они знают, какие «все»? Есть ли на самом деле эти «все»? В студенческие годы меня об этом заставил задуматься Аверинцев. Он сопоставлял пустое противопоставление «я» — «все», характерное для новоевропейской мысли, с доброжелательным разнообразием лиц у античного поэта, который «всех» не знал, он знал одного, другого, третьего: «Один любит колесницы, другой еще что-то, ... третий ... а я...». Но ни романтики, ни антиромантики никак не отучатся тотализировать «всех».

Да, веет каким-то новым тоталитаризмом, об этом Франсуа Федье писал и пишет. «Классический» тоталитаризм — советский, немецкий — совсем другой. Но этот новый, мирный, «гуманный» тоталитаризм тоже страшен. Однако это пока еще реальность «цивилизованного мира», как у нас его называют. И если я буду говорить о нем сколько-нибудь критически из наших широт, это будет воспринято как нечто «славянофильское», «антизападническое». Когда я говорю о современности, о ее опасностях, я говорю о европейской современности изнутри, как ее участник. И там моя критика понимается верно: у Европы огромная культура самокритики, и все обвинения наших «почвенников» они еще раньше себе сами предъявили (вроде «рационализма», «юридизма» и т. п.). Я давно заметила, что наши пресловутые «Запад» и «Восток» больше всего различают отношение к критике. Для «Востока» любая критика унизительна, недопустима, тогда как для «Запада» она привычна. Она там нужна, потому что людям необходимо знать правду о положении вещей и пытаться поправить, что можно, а не «выглядеть» лучше. Вероятно, это от большей уверенности в себе.

*КГ:* У нас общество долго мыслит себя в качестве военного лагеря. И в лагере ни в коем случае нельзя себя критиковать, потому что враг услышит.

*ОС:* Какое-то вечное «военное положение», чрезвычайка.

*КГ:* Кажется, проблема в том, что наша страна не знает своего места в мировом распорядке сил.

*ОС:* Она знает два места: в центре мира — или нигде. Это видно на самом бытовом уровне. Когда наши люди еще не ездили по свету, первый вопрос, который задавали вернувшемуся «оттуда», был: «А как они к нам относятся?» Я отвечала: «А вы как к ним отноитесь?» Такая возможность симметрии поражала: «Как, а почему мы должны к ним как-то относиться?»

Никак мы к ним не относимся». «Вот и они никак. И думать не думают». При этом, где бы я ни была, никто меня не спрашивал: «А как в России относятся к нам?» (например, к Шотландии). Почему-то их нисколько это не волновало. Тем более, что они просто понимают, что в большой стране много разных людей, одни (смеются) любят шотландцев, другие — не любят. Третий не знает, где эта Шотландия. Мы жертвы собственного пространства: страна такого размаха, кажется, не имеет права не быть особенно значительной. А просто страной среди других стран — никак.

*КГ:* Но если говорить о новом «цивилизованном» тоталитаризме, до которого мы еще не дожили, то там как будто именно ставят запрет на то, что человек может куда-то выйти. Он, конечно, может залезть на самые высокие горы и спуститься в глубины океана, но он словно бы тянет за собой невидимую прозрачную пленку и как бы запаковывает, наподобие художника Христо, в нее весь мир. В этом смысле традиционная филология тоже напоминает мне практики обертывания поэтических текстов бесконечными пленками комментариев, претендующих выровнять для читателя все низины и высоты, создать понятность чтения. И создать «безопасность». Ибо безопасность — главное слово новейшего тоталитаризма. И он тоже просит создавать безопасные тексты.

*ОС:* Мне обидно за филологию. Вы знаете, только посредственные филологи так делают. У настоящих филологов, общение с которыми было великим подарком моей жизни, ничего подобного нет на уме. Допустим, Ю. М. Лотман, «Анализ поэтического текста»: что это? пропедевтика. То, что сам Ю. М. в этих текстах уловил, это работала его интуиция гениального читателя. А в своих анализах, схемах он хочет как-то подвести к этому пониманию читателя обычного. «Обычный» глуховатый читатель смотрел на такие схемы — и что-то ему открывалось: ах, здесь еще есть и звуковой уровень! Великие филологи называли свою работу служением пониманию. «Наш собеседник древний автор» — это С. С. Аверинцев, «Филология — служба понимания» — М. Л. Гаспаров. Идеи «деконструкции» текста и смысла (в новейшем и плоском понимании) не было и у формалистов.

*КГ:* То есть, по сути, понятие текста было не венцом анализа, а подготовкой к чтению. Но тогда, быть может, не стоит называть все это *текстом*. Ибо текстом это называется лишь с внешней стороны восприятия, а когда это происходит, оно само по себе не текст.

*ОС:* Да как раз тем, что структуралисты говорили только о тексте — о структуре поэтического текста, — они как бы целомудренно оставляли

«саму поэзию» в той области, о которой Витгенштейн говорил: в области «невыразимого», о котором «подобает молчать». О тексте же как о явлении вещественном, бесспорном еще можно говорить. Делать текст более прозрачным.

*КГ:* Как раз поэзия и есть речь о том, о чем все молчат, о чем сказать чаще всего нельзя.

*ОС:* Конечно, как и все искусство. Зачем искать имя тому, у чего и без того есть название? А вещь искусства — что-то вроде такого имени, величиной с «Анну Каренину», например.

*КГ:* А интересно, какова роль поэтов в этом случае — они *первые свидетели* этого происходящего — в той сфере, которую можно назвать невербальной?

*ОС:* ... Это... как бы Вам сказать..., ... ФЮЮ... Я не могу...

*КГ:* ... Бибихин пытался учить нас не столбить Ваши стихи, не стараться понять их как предложение, как нечто, чей смысл можно закрепить. Он подходил к ним «танцую». И обучая нас так, он добился важного эффекта — получив опыт чтения Ваших стихов, я, например, потом *то же самое* видела у Пушкина, у Лермонтова, в совершенно другой поэтике, стилистике, эпохе, словаре. Это как постановка оптики — если ты умеешь работать с современным автором, не пытаясь его загнать в нечто «прошлое», «попятное», то тогда ты начинаешь постепенно неожиданно *современно* прочитывать и старые «тексты» — стихи, ставшие текстами.

*ОС:* Я думаю, что так всегда — не только в поэзии, но и в прозе, и в музыке, везде. С каждым новым сочинением оживает как будто умерший для нас язык прошлого. З. А. Долуханова говорила после концерта, которым была недовольна: «У меня сегодня кураж не было». В современнике этот кураж виднее. А увидев его в нем, увидишь и в других. Так композитор В. В. Сильвестров описывает, что он делает со стихами, которые поет. Он хочет не «сочинить» нечто музыкальное по поводу стихов, а *переложить* эти стихи с бумаги «на уста мелодии», вернуть их в живое дыхание. И многие признаются: вот теперь слышим *живое дыхание* — этих стихов Пушкина или Ходасевича... А прежде казалось — антология.

*КГ:* Да, мы опять приходим к тому, что поэзия это *сообщение*. Но кроме того, здесь же высказана и другая мысль. Звучание поэзии — одно и то же.

ОС: Да, если человек узнал это «звучание» в одном месте, он узнает его и в другом. Так же, как узнает его отсутствие, и если ему покажут ловко написанное стихотворение, он уверенно скажет: «Здесь этого нет!»

КГ: Иными словами, человек не сообщает здесь ничего, он доносит весть не из того места. Но говорить об этом месте очень трудно. Гораздо легче его отрицать. Современный мир утешает нас тем, что этой области нет. И вопрос — какова же эта область. И получается, что те дары, которые несет эта область и поэзия, оказываются совершенно другой природы, чем современный мир. Он как бы построен специально, чтобы их не принять. Притом, что формально все нужные места заняты. Наркотики, скажем, отвечают за «Озарения», как и мода, и кино. И при этом все это просто часть бизнеса, часть системы консументизма. Это «потребление» озарений. В таком перераспределении понятий не получается ли так, что в конце концов творческий человек не получает доступа в тот мир, из которого он должен говорить с другим человеком. Ведь тоже вопрос — какой мир мы описываем. *Этот*, как утверждает современность, или *иной*?

ОС: В этом раздвоении на «этот» и «иной» — обычное недомыслие (как и со «всеми», о чём мы уже говорили). Как будто известно, что такое «этот мир». Совершенно забыта простая истинка: мир для тебя таков, каким ты его видишь. Ничего «вообще» нет. Перемена аспекта. Когда говорят об «этом мире» с точки зрения какого-то среднестатистического человека и соответствовать этому взгляду считается реализмом... Но в этом же мире другие видят другое! Совсем не нужны для этого наркотические видения, не в этом дело. Например, наблюдая за растением в саду, за котом, за птицей, понимаешь, насколько в этом больше поэзии, чем во многих стихотворных текстах. Насколько больше поэзии в современных естественнонаучных теориях. Я невежественна в этом, увы, но мне приходилось слушать выдающихся учёных, и я думала: как это поэтично — и как убогое воображение современных поэтов! Воображение — самый счастливый дар человека, по Гёте, — вот чего нет у современных художников. Выдумывание — это совсем другое. Всеми выдумками не заменишь воображения — то есть выхода в другое смысловое пространство.

КГ: У Данте поэты — это те, кто видят «состояние человечества до падения». Вы не раз говорили, что Тарковский в его кинематографе смог выйти на состояние природы до падения. Эта вода, эти травы, которые как будто не знают себе конца. Можно ли сказать, что начальный первичный дар поэта — это только преддверие того исследования, которое может идти всю жизнь. Данте тоже начинается как талантливый «певец» в кругу друзей, и лишь потом...

ОС: Не совсем точно. У Данте поэты — те, кто побывали в Земном Раю (в вещем сновидении или в состоянии вдохновения), в том числе и языческие поэты (только они называли библейский «первый рай» «Парнасом», «домом Муз»). А путь Данте начинается с встречи с Беатриче, с 9-ти лет, а не с того момента, когда он стал писать стихи в «новом сладостном стиле». А дальше... Можно сказать, в «Комедии» он второй раз начал со своего начала, после долгих трудов и мучений. Он вновь встретил Беатриче. Но чтобы так вернуться к началу, ему пришлось проделать долгий путь. От туманного иносказательного пейзажа «Новой Жизни» к той конкретности, которая потрясает в авторе «Комедии».

КГ: Он работает над абсолютной точностью...

ОС: Да, конечно, над точностью — и над широтой. Мы уже договорились, что дар — это некоторый особый опыт. Сначала этот опыт совсем личный и узкий. Чтобы сделать его широким, общезначимым, придется потрудиться... И филология здесь, между прочим, поможет — как помогла она Данте. Если, опять же, чувствовать, что у тебя есть какое-то большое задание. Некоторым достаточно остаться с первым опытом — и только точнее и точнее его выражать. Не у всякого такое задание, как у Данте, — написать целую теокосмологию, создать новый литературный язык, начать новую эпоху и т. п.

КГ: Но я повторю вопрос: как Вам кажется, этот «опыт» идет у всех поэтов из одного и того же места, из общего центра?

ОС: Да, я думаю, что да. И не только у поэтов. Я не так уж отличаю поэзию от других видов искусства. То же происходит и в музыке, и в пластических искусствах. Везде, где возникает *форма*. У того же Данте есть образ (общий для Средневековья), что из Земного Рая течет река, и она не перестает поить здешний мир, земное. И если бы река эта сюда не текла, то все давно бы уже вымерло. Так что присутствие этого утраченного Рая есть и здесь, и оно обеспечивает жизнеспособность всему, что есть. И, наверное, художник призван это различать, он видит: вот здесь это есть. Не только то, что видят пресловутые «все» или многие, а нечто гораздо более интересное.

КГ: У художника есть функция такого различия. Как врач различает в болезнях, хороший кошатник — в породах кошек. И у художника есть тоже что-то в этом роде. Но это противоречит традиционной концепции художника — как человека «неразличающего», человека «синтетического», опьяненного, все сводящего вместе поверх барьеров. Художник —

тот, у кого все в тумане. А сейчас мы говорим о возможности различать. Но что? Живое от мертвого?

ОС: О да! Живое от мертвого, настоящее от поддельного, пустое от весомого. Вот слово — его опять же нашел В. Сильвестров: *возникновение*. Он определил вдохновение так: чуткость к возникновению. Что касается других различий... неприятно, когда тебя как будто допрашивают по пунктам: какой это метр, стиль и т. п. От таких различий поэты обычно отказываются и даже хвалятся тем, что не знают названий стихотворных метров. Но самое глубокое различие, как Вы удачно сказали, это различие живого и мертвого, косногого и возникающего. Вот здесь настоящий художник не ошибется. Да ведь еще Элиот сказал: «Плохой поэт сознательен там, где нужно быть бессознательным, и наоборот».

КГ: Остается вопрос о прозе. Ваша проза очень разнообразна. Она бывает очень близка к поэзии — как «Похвала поэзии», где кажется, что это произведение — точно шлейф от царского платья. А бывает и более скрыто — как в эссе. И, тем не менее, я заметила, что у Вас есть нечто, что я называла бы «мозаичной фразой», то есть если внимательно присмотреться к каждой фразе, то заметишь, как аккуратно в ней подобраны «неровные» части, есть как бы всегда легкое нарушение, и при всей внешней «легкости» проза ускользает. Думая, что ты все понял, ты уже промахнулся, потому что ее тропы почти всегда «скользят мимо». А поскольку проза для нас все-таки больше принадлежит «срединному человеческому бытию», чем поэзия, то для меня Ваша проза и фраза — как бы свидетельство, что и срединное, просто разумное бытие человека совсем иное.

ОС: Вы отлично подобрали образ для этого контраста: в поэзии — растворение слова, в прозе — мозаика из «нормальных» слов с прорехами-паузами.

На самом деле, о прозе, то есть об эссеистике — или как назвать этот род дискурса? — остается еще много вопросов. Но это отдельный разговор. Я могу только назвать общую тему этого исследования (так я называла бы все эти вещи вместе — о Данте, о Гёте, о свободе, о фонетике и т. д. и т. п.): это попытка разгадать наш исторический момент.

## Величие поэта и размер человека

### В

2012 году телевизионный канал «Культура» и Авторское телевидение начали вместе делать программу «Вслух. Стихи про себя», а меня пригласили ее вести. Она устроена довольно просто: два известных поэта обсуждают поставленную тему и читают свои стихи, а затем слушают двух поэтов юных и говорят с ними о ремесле. Некоторые телезрители, говорят, были шокированы этим зрелищем: в кадре сидят друг против друга поэты и просто, всерьез говорят о стихах и том, как они создаются.

Мне выпало присутствовать при разговорах больших русских поэтов (и просто хороших; в присутствии мелких и на глазах начинающих). Иногда эти беседы бывали более поверхностны, иногда касались подлинных глубин. Здесь Ольга Седакова и я. Сергей Круглов говорили о природе поэтического вдохновения, Евгений Рейн и Александр Кушнер — о том, как подняться над гравоманией, Борис Херсонский и Олеся Николаева — о месте веры в поэтической работе. Сознательно не превращаю этот перечень в рекламный буклет программы, а вспоминаю только часть тех разговоров, при которых у меня возникало ощущение присутствия при чуде.

Я чрезвычайно благодарен своим собеседникам. Почти так же, как редактору ТТ, благодаря приглашению которого из стенограмм наших бесед удалось подготовить эти выжимки. С ним вместе мы выбрали для первой публикации беседу с Дмитрием Быковым и Игорем Карапуловым о соотношении величия поэтического дара и личной величины поэта.

Телевидение жестоко: в нем кто-то обязан выглядеть экзальтированным идиотом. Оберегая от этой участи своих драгоценных собеседников, я в большой мере принимал эту