

Материалы творческих встреч с писателями, организованных кафедрой русской литературы Белорусского государственного университета

**Дмитрий Галковский
Всеволод Некрасов
Андрей Курейчик
Елена Попова
Егор Радов
Константин Михеев
Дмитрий Кузьмин**

**СТЕНОГРАММА ВЫСТУПЛЕНИЯ
ДМИТРИЯ ЕВГЕНЬЕВИЧА ГАЛКОВСКОГО
НА ВСТРЕЧЕ СО СТУДЕНТАМИ И ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ
ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
15 АПРЕЛЯ 2004 г. (г. МИНСК)**

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Нашу сегодняшнюю встречу можно построить таким образом: я расскажу об истории создания «Бесконечного тупика» и отвечу на ваши вопросы.

Сама книга — примечания к центральному тексту, который в нее не включен (позже он был опубликован отдельно). Выстроены примечания в виде своеобразного дерева. К книге приложена даже соответствующая схема. До определенной степени это шутка, но вообще мне хотелось показать динамику развития мыслей. Мысль интересна самим фактом своего существования: из чего она возникла, как она развивается, во что она переходит. Такого рода текст называется теперь гипертекстом. В середине 90-х «Бесконечный тупик» вышел и в гипертекстовом варианте.

Афористическая форма мышления типична для философии. Достаточно вспомнить Паскаля, Монтеня, Ларошфуко или Льва Шестова, Розанова. Но там не прослежена динамика возникновения «афоризмов», как они появляются и из чего растут. Мои критики считали, что «примечания» написаны к какому-то несуществующему тексту, — это неверно, потому что такой текст есть, он действительно называется «Бесконечный тупик». Довольно небольшой, он был написан раньше и потом издан отдельно в журнале «Континент». Я его не стал публиковать в книге, потому что он не так важен. Это телеграфный столб, к которому привиты ветви мыслей. Столб я решил убрать. А еще раньше была «первая часть» «Бесконечного тупика» — статья о Розанове, написанная в 1983 г. для неофициального студенческого кружка на философском факультете МГУ. Кружок быстро распался, потому что это было время андроповщины, все были страшно запуганы. Но за время его существования я познакомился с несколькими интересными людьми, например, с Игорем Миханьковым, секретарем А. Лосева (ныне его издателем). Кружок возглавлял 30-летний студент, нам он казался стариком. Однажды ему позвонили и сказали, что хотят поговорить о его деятельности и сделать интересное предложение. Он по наивности подумал, что звонят из общества «Знание». Но оказалось — из другого общества, общества «Незнания». Встречу назначили в доме на окраине Москвы, предложили сотрудничать. Студент отказался, но кружок распался. Контакты между студентами продолжались. Свой доклад я так и не успел прочесть, но в виде статьи он ходил по рукам. Особых связей с интеллигентской средой у меня не было — я из простой семьи. После

статьи я написал собственно «Бесконечный тупик» — небольшое произведение, которое принесло мне известность в Москве в очень узких кругах. Это были художники, люди, связанные с кинематографом, с литературой. И я для них стал Димой Галковским, который написал «Бесконечный тупик».

Про это мало кто знает, иначе не появилась бы в начале 90-х точка зрения о том, что «Бесконечный тупик» — это примечания к несуществующему тексту, то есть некоторая мистификация. Я не люблю мистификации, можно сказать, я довольно прост, <я> — «реалист». Жизнь сама по себе настолько загадочна и удивительна, что не надо ничего выдумывать. Любая выдумка будет казаться прозаизмом. Например, как я оказался сейчас в Минске. Я последний раз выезжал из Москвы в 1986 году в Оптину Пустынь, перед этим в 1975-м. Странно, но теперь приехал к вам. Мой однокурсник в 80-х звал меня в Минск (почему-то ему захотелось в Минск), тогда я не поехал. Для меня это был поступок непонятный. Допустим, человек поехал в Крым — отдыхать или к друзьям. А почему в Минск? Прошло двадцать лет, и если бы я тогда с ним поехал, у меня было бы сейчас другое мировоззрение. То есть жизнь очень странна и загадочна в своих самых бытовых проявлениях. Этого не понимают некоторые критики. Мои рассказы гораздо более реалистичны, чем это может показаться. В «Святочных рассказах» я писал о завещании Марка Твена, которое должно быть опубликовано по частям после его смерти через 50, через 100 и через 200 лет. Подумали, что это выдумка, но все это правда. Я основываюсь на фактах. Мне интересна фактическая основа мира. Я не писатель в общем-то. Я впервые осознал себя профессиональным писателем два года назад, когда мне дали за один рассказ поощрительную премию им. Ю. Казакова. Мне казалось, что я пишу произведения философские, может быть, отчасти связанные с историей. И художественная форма помогает мне попроще, пояснее и поинтереснее что-то изложить. Я никогда не мечтал быть писателем, мечтал быть философом и историком. Собственно, ими я и был, потому что закончил философский факультет МГУ, где занимался историей античной философии. Так получилось, что «Бесконечный тупик» воспринимают прежде всего как художественное произведение. А мне казалось, что это история и философия. Может быть, я ошибаюсь.

История публикации достаточно драматична. Я никогда не входил ни в какие писательские организации, я не контактировал с какими-то писателями, я не знал, как издают художественное произведение и был оторван от литературного процесса. Мое мировоззрение резко отличалось даже от мировоззрения андеграунда, советского и постсоветского.

РЕПЛИКА ГЫДОВА В. Н.: (представлявшего Галковского Д. Е.): Поскольку Дмитрий сделал все сам, то он считает, что роман до сих пор не издан, хотя вышло второе его издание.

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Могу рассказать про второе издание. Со мной познакомилась Ева Адлер, филолог из Америки. Она прочла «Бесконечный тупик» и сказала, что хотела бы издать эту книгу. Спросила, сколько нужно денег. Я сказал: «Десять тысяч долларов». Она эти деньги нашла, причем сняла их со своего пенсионного фонда. Я заметил, что в критический момент появляются какие-то странные люди и превращают мои фантазии в реальность. Почему в России не нашлось ни одного человека, который захотел бы издать «Бесконечный тупик»?

РЕПЛИКА ГЫДОВА В. Н.: Деньги Еве Адлер мы вернули, распродав тираж.

Вопрос: Как Вы оцениваете итоги XX века и второго тысячелетия?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Мне этот вопрос напоминает историю с молодой аспиранткой, которая пришла в библиотеку и попросила что-нибудь почитать по проблеме человека... С точки зрения материальной, и прошлый, и позапрошлый века чрезвычайно успешны. XXI век будет апофеозом техники. Что касается социальной эволюции, то итоги весьма печальны. Советское общество распалось на пустом месте, значит, оно было изначально дефектно. Мне кажется, не совсем правильно проецируют прогресс в технике на прогресс социальных отношений.

Современные государства возникли из полисов, а каждый полис в своем развитии проходил фазы общественного развития, которые крупные государства проходят столетиями. Потому сто лет существования одного полиса — это тысяча лет существования одного государства. Мы находимся на примитивной стадии общественного развития. Эта массивная структура, достаточно грубая. Общественная жизнь у нас очень ангажирована, политизирована и идеологизирована. В XXI веке мы увидим процесс распада крупных государств на более мелкие структуры. Кризис государства вызовет обрушение государственных институтов, что отчасти и произошло с нами, но в очень маленьких масштабах. Судьба СССР, мне кажется, настигнет будущее человечество.

Вопрос: Как Вы оцениваете состояние современной философии в России и за рубежом? Что в этом отношении за последние годы наиболее заинтересовало? Считаете ли Вы перспективным сближение философии и литературы?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Мне кажется, что расцвет философии — это XVII-XVIII века (если брать Новое время и абстрагироваться от античной философии). После этого философия устарела. Она может существовать на поверхности в каких-то синтетических формах. Для России сближение литературы и философии было продуктивным, происходило их взаимное опыление. Как теперь обстоят дела, не знаю.

Вопрос: Ваше отношение к метафизическому идеализму и в связи с этим к книге К. Кедрова «Инсайдаут» (если знакомы с ней)?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Не читал.

Вопрос: Может ли быть сохранена в прежнем виде русская идея? Ваше отношение к ее трансформации в книге Ю. Мамлеева «Россия вечная» (если знакомы с ней)?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: С Мамлеевым лично я знаком, но эту книгу его не читал. Я не думаю, что у русских была какая-то особая идея. Просто народ интересный, отчасти странный, отчасти смешной, отчасти великий. Может быть, он погиб, может быть, он еще существует в унифицированной форме. Существует идея, что коммунизм — свойство, имманентно присущее русскому человеку, по-моему, это — проявление политической ангажированности. Я всегда очень скептически относился ко всем формам национальной идеологии.

Вопрос: Считаете ли Вы возможным распад России? Какая идея, на Ваш взгляд, способна объединить многонациональное российское население?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Если считать Россию как СССР, то она уже распалась, и Белоруссия — один из элементов этого распада. Мне кажется, что если откололась Белоруссия, то восточные области России тем более должны отколоться. Распад продолжается. Возникает огромная держава — объединенная Европа. В нее включили Прибалтику, скоро включат Румынию. Маловероятно, что Белоруссия жестко объединится с Россией. Не бывает, чтобы люди, получившие независимость, потом от нее сами бы отказались. Независимость всегда очень сладка для любого народа, любой этнической группы.

Вопрос: Какова роль культуры в современном обществе? Как можно противостоять натиску массовой культуры?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Если в какой-то культуре появляется массовая культура — это свидетельство того, что сама по себе эта культура достаточно специализирована. Есть культура для избранных, для среднего класса, для народа. Важно не смешивать одно с другим. Любая литература в какой-то степени является массовой культурой. Для меня главным художественным критерием является наличие у читателя интереса.

Я не люблю публичные выступления, так как понимаю, что я не актер, я не умею эмоционально воздействовать на аудиторию. У меня нет клавиатуры, которая позволит изменить в чем-то ваше сознание. А мои письменные тексты — могут. Я встречался с людьми, которые общались не со мной, а с некоторым образом, который был создан у них после чтения моих произведений. Я пытался разрушить этот образ, а потом понял, что это безнадежно. Сейчас я морская черепаха, которая вышла на берег, пытается загребать лапами, но ничего не получается. А текст — моя морская стихия, где я обладаю всеми степенями свободы. Любая культура должна быть культурой массовой. Достоевский — тоже массовая культура и Розанов — массовая культура. А элитарная культура — это поверхность массовой культуры.

Вопрос: Ваше отношение к идее «конца литературы»?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Я думаю, что литература кончилась, а искусство вечно. Литература — это ведь только некоторый вид искусства. С развитием кинематографа или еще какого-то вида искусства роль литературы потускнела. Тексты еще могут добираться до зоны читательского интереса, проскальзывая туда через смежные секторы. «Бесконечный тупик» — это электронный текст. Век чтения закончился. Это не значит, что не нужны филология и филологические факультеты. Само по себе искусство вечно. Ни один вид искусства не погибает. То, что создано, не исчезает, как, например, египетские пирамиды. Но сегодня их уже не строят.

Вопрос: Какие есть отклики на сетевой вариант «Бесконечного тупика» и может ли быть попытка *чтения-письма* в его основе?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Отклики есть, хотя разные. Один человек прислал мне письмо, где сообщает, что хочет перечислить большую сумму денег, при этом просит не называть его имени и фамилии. Я подумал, что это розыгрыш, но на всякий случай пошел в банк, — действительно, есть деньги. На них я жил два года. Вот такой отклик. А какой-то сумасшедший присылает мне анонимные письма на день рождения в стиле «чтоб ты сдох», «надеюсь, это последний день рождения в твоей жизни».

Вопрос: Что Вам дает Интернет?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Прежде всего доступ к информации. Я все больше отказываюсь от книг. У меня дома всё завалено книгами; я стараюсь от них избавляться, переводя в электронную форму. Не сканируя, это долго, а скачивая тексты через интернет. Примерно 1000 книг таким образом уже занесены в компьютер.

Вопрос: По словам Татьяны Толстой, отказавшись в 1997 году от Антибукеровской премии, Вы искусали руку дающую. Действительно ли публичный плевок из подполья имеет место быть?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Я уже говорил, что я человек чрезвычайно простой. Я склонен к простым отношениям, но не примитивным. Любовь в виде ненависти, замаскированной под симпатию, может быть в художественном произведении. Лично я этого нахлебался еще в раннем детстве. Я жил в сложных условиях, потому что мой отец — бесконечно любимый для меня человек — был сломлен жизнью. Во-первых, он спился, а во-вторых, был болен шизофренией. Поэтому каждый день пребывания с ним был «карнавализмом», «постмодернизмом». С тех времен я к пьяным и к сумасшедшим отношусь с преувеличенной осторожностью. Я сторонник нормальных, «мещанских» отношений между людьми. Меня многие годы поливали грязью, а когда я сам издал текст, который они прекрасно знали, мне дали большую премию. Когда я пытался издать «Бесконечный тупик», то столкнулся с обструкцией. Думал, плохой роман, оказалось, что нет. Я не пытался сделать из отказа скандала, хотя мне предложили

поучаствовать в программах «Скандалы недели», «Времечко» и прочих. Я от этого ушел, потому что я, может быть, преувеличенно, боюсь любых форм неправильного поведения. Я в жизни человек чрезвычайно трезвый. В чем-то мое поведение действительно андеграундное, как и любого творческого человека.

Вопрос: Что подтолкнуло Вас к созданию «Бесконечного тупика»?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Я был очень одиноким в молодости. По двум причинам. Во-первых, я был философом в тоталитарном обществе. Делиться своими мыслями было опасно. У меня не было среды общения. Единственный человек, с которым я общался, — это мой отец. Когда он умер, я ни с кем больше не мог разговаривать. Поступив в университет, я искал какие-то формы коммуникации. У моего однокурсника был выход на ксерокопировальный аппарат. Я делал ксерокопии труднодоступных работ по философии и почувствовал, что для некоторых я интересен как человек, который может достать интересные книги. Из этого утилитарного соображения возникли первые контакты с людьми. «Бесконечный тупик» возник из одиночества, потому что не с кем было говорить. Фамилия героя — Одинокое. Но это также девичья фамилия моей матери. Мне было тяжело психологически придумать псевдоним, потому что я считал это неправильным. «Псевдо» — это ложно. А свою фамилию я не мог писать, так как боялся репрессий. Так возник текст, фиксирующий мышление человека отчасти «перекишшего», засидевшегося в своем одиночестве.

В начале 90-х годов я был очень популярен за счет того, что напечатал несколько статей в «Независимой газете». Меня сразу стали везде приглашать, искали со мной дружбы. Но я не журналист, сам тип общения журналистов мне чужд.

Вопрос: Толстая еще назвала Вас «“быстрым, мелким, суетливым, неприятным и бессовестным” — что Вам ближе?».

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Она никогда со мной не общалась. Я не суетливый, но запуганный человек, на всю жизнь. В школьном возрасте наблюдал смерть очень близкого человека — отца. «Мелкий»? Не думаю, что я человек очень крупный, но не считаю, что мелкий; скорее — средний. «Быстрый» я по обстоятельствам жизни. Я всегда очень быстро считал и ориентировался. «Неприятный и бессовестный» — не мне судить. Обычно люди заблуждаются на свой счет. Иногда на счет других тоже.

Вопрос: Случайно ли посвящение романа Отцу — с большой буквы? Как Вы объясняете смысл названия романа?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Поиски Отца — это поиски Бога. Удачное название должно быть «бесконечным» — иметь бесконечность смыслов, которые сам автор не может до конца уловить. «Бесконечный тупик» — это бесконечное число формулировок. Может быть, это просто раковина, в которой живет улитка. А с другой стороны, это, может быть, некоторая ошибка.

Для меня русская культура была спасением от убогой жизни. Я читал Достоевского, Розанова, который пишет о каких-то вещах безразмерных, говорит о метафизических вопросах. Но не метафизическим языком, как Соловьев, а русским литературным. Я почувствовал, что он — Собеседник, Учитель, Друг, Отец. По-моему, сейчас Розанов один из наиболее популярных русских философов. Нужно учитывать, что в то время большое количество текстов было недоступно, и может быть я цитировал его в книге из-за влюбленности излишне много. Мне хотелось поделиться его текстами с читателями.

Вопрос: Какие ценности определяют Ваше мировоззрение?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Разговор о ценностях — это риторика. Сама жизнь отвечает на эти вопросы. Важно не ошибиться в критические моменты жизни, когда стоишь перед выбором. Я пытался делать свой выбор сознательно. Это и есть основа моего мировоззрения.

Вопрос: Ваше отношение к Розанову как писателю?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Розанов — писатель никакой, точнее очень бездарный поэт. Но в качестве философа он обладает удивительным литературным даром. Для русской культуры это необычно. В России писатели — философы. Например, Достоевский. Л. Толстой — не только морализатор, он едкий литературный критик. А Розанов пришел с другого конца. У него очень широкая модуляционная способность. Если рассматривать его как писателя, он очень беспомощен и неинтересен, сентиментален, сюсюкалка.

Бердяев — литературно беспомощен. У него есть какие-то блестящие афоризмы, несколько интересных философских статей, но интимного голоса, умения зацепить читателя и не отпускать его до конца, в отличие от Розанова, нет.

Вопрос: Каковы, на Ваш взгляд, три лучших произведения античной философии?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Платон и Аристотель — почти все их произведения. Из постантичной — Монтень: забавный переход от юродства к кокетству. Мне лично одно время нравился Ницше. Немецкая классическая философия никогда мне особо не нравилась. Гегеля студентом читал и смеялся: мне казалось, он очень смешно пишет.

РЕПЛИКА ГЫДОВА В. Н.: Дмитрий перенес свою публичную деятельность в Интернет, где все доступно. И вступает в прямой диалог с читателями.

<На доске Галковский Д. Е. записывает адрес своего сайта:

www.samisdat.com — авторский;

www.galkovsky.com — “галковсковеды”>.

Вопрос: Как родилась идея «Уткоречи»?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Мой отец был человеком, сломленным судьбой, оказавшим очень большое влияние на меня. Он был очень умным и обаятельным. Это было поколение 1924 г. Из его класса выжили только двое, остальные все погибли.

Вопрос: Не слишком ли негативно Вы оцениваете наше прошлое, судьбу отцов?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: У моих сверстников не было отцов. То, что у меня был хоть какой-то отец, — это огромный подарок судьбы. Моя двоюродная сестра не знала, кто ее отец. Ее отцом был заключенный, офицер-подводник, которого арестовали и посадили. Тетка перед смертью призналась в этом. Это поколение страшно изуродовано. Мой отец был сломлен судьбой. Его брат — художник. В 60-е годы они жили в одной квартире в центре Москвы. Это была шестидесятническая тусовка. Отец собирал библиотеку советской поэзии, кажется, у него была идея «первого издания» — он купит книжку начинающего поэта, а потом это окажется Лермонтов или Тютчев. Что-то он угадал, например, с Новеллой Матвеевой, с которой дружил. Но в общем подборка получилась нелепейшая, после его смерти книги оказались никому не нужны, их хотели выбросить, а я из любви к отцу сделал антологию и посвятил его памяти. Вот такое фантастическое сбывание мечты получилось. Не такое уж нелепое, надеюсь. Антология имеет и отдельное значение — как энциклопедия советской пропаганды. Есть ли здесь злоба? Конечно, но это часть моего мира, и я это понимаю. Отец был очень похож на Ленина, но более симпатичного, чем в реальности. Матушка подошла к нему познакомиться. В результате родился я. из (из «образа Ленина»). Сейчас я готовлю двухтомное издание интересных «извлечений» из Ленина.

РЕПЛИКА ГЫДОВА В. Н.: Дмитрий, может быть, единственный человек, который прочитал все 50 томов собрания сочинений Ленина.

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: 55. По своим интересам я историк русской революции и историк Италии XVII века. Это мне интересно. 90% литературы, которую я читаю, — об этом. Странно, но факт.

Вопрос: Я учитель истории средней школы. После того, как я прочитал Вашу книгу, я стал по-другому вести свои уроки, снял герб «Погоня» и повесил портрет нашего президента Лукашенко. Рядом хотел повесить Ваш портрет, а потом повесил свой. На уроках у меня дети стали ругаться, плевать, намного стало веселее. Каково Ваше отношение к тому, что происходило и происходит сейчас в России, и тому, что происходит у нас?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Я лучше отвечу о своем отношении к школе. Почему-то считается, что школа — это что-то веселое и интересное. На самом деле школа — это зубо врачебный кабинет, больница. Человек может стать образованным только путем механических штудий, это очень неприятно. В общем, школа — это то, что учитель должен как-то сглаживать. Школа — это то, что больно и неприятно, и никуда от этого не денешься, надо это как-то смягчать. Школьные занятия изначально не интересны. Когда люди вспоминают о школе, то вспоминают какие-то интересные истории, происшествия, проказы. Но монотонное сидение, прение за партой, домашние задания — это такая зубная боль. В университете человек уже

сформировался. У него уже есть форма овладения материалом. Здесь уже можно себе позволить какую-то игру.

Я некоторое время преподавал русскую литературу в театральном лицее. Мои ученики стали читать Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Я давал тему сочинения: «Психологическая характеристика главного героя “Сказки о попе и его работнике Балде”» и предлагал два варианта — «позитив» и «негатив». Мне хотелось, чтобы у людей возникло подобие стереоскопического взгляда на вещи. Любое художественное произведение — это эксперимент мысли. Допустим, Достоевский решил подумать: а что будет, если он убьет человека. Ведь это же он был Раскольниковым. Как гениальный художник, он мог виртуально пойти кого-то убить и получить не виртуальные переживания (как мысленный эксперимент).

«Бесконечный тупик», мне кажется, не надо понимать как руководство к действию. Мне хотелось немного повысить интеллектуальную температуру читателя. Хотя бы на один процент.

Вопрос: Какой писатель наиболее сильно повлиял на формирование Вас как личности и чем?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Два писателя — Достоевский и несколько позже Набоков. Набоков поразил меня интеллектуальной свободой, свободой запредельной. Хотя, думаю, лично он был человеком довольно неприятным. Может быть, иногда он вел себя оскорбительно. Он был плохим литературным критиком. Его разборы «Евгения Онегина», на мой взгляд, плохие. Но Набоков самодостаточен, свободен. У него было прекрасное образование, социальная и интеллектуальная независимость. Я никогда не был человеком свободным, я завидовал Набокову и был за него счастлив, что ему удалось прожить жизнь на свободе. Так не удалось прожить Достоевскому, который был человеком сложным, зажатым собственной болезнью. Некоторая эмоциональная сложность, искушенность, коварство и совершенство Достоевского и простая пушкинская свобода Набокова повлияли на меня больше всего. Я говорю о писателях.

Вопрос: Обычный читатель, прочитав художественное произведение, начинает примерять на себя его персонажей, экстраполировать их модель на свое поведение. Не вызывает ли у Вас опасения, что создав «Бесконечный тупик», Вы выпускаете в свет тысячи Одиноквых, примеривших Вашу боль на себя?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Я не сообщаю новой информации, а по-новому ее поворачиваю. Например, я только в возрасте 35 лет с удивлением понял, что у меня нет слуха. Мне это даже в голову никогда не приходило. Я не понимаю, что такое ноты — я «дальтоник». Я понял это случайно, в трамвае. Посмотрел в окно и подумал: «А слуха-то у тебя, голубчик,

совсем нету». Человек также не понимает, если у него что-то «совсем есть».

С 15-16 лет я выбирал какого-то реального человека и мысленно с ним беседовал, но каждый раз в беседе был какой-то новый обертон. Я поворачивал эту головоломку десятки раз, даже не понимая, что пишу рассказы и пьесы. У читателя должна появиться такая модуляционная способность после прочтения «Бесконечного тупика» — взглянуть на одну и ту же тему по-разному. Я пытаюсь из читателя делать писателя.

В «Бесконечном тупике» затронута тема антисемитизма. Ирина Роднянская из «Нового мира» прочла «Бесконечный тупик» и сказала: «Я десятки раз хотела Вас убить и десятки расцеловать». Она отнеслась ко мне с симпатией, потому что увидела, что мне интересны переживания и некоторые темы в разных аспектах. Там нет какого-то учительства. Единственная тема, в которой нет каких-то обманов и коварства, это личная жизнь. Я ее не выдумал. Все, что я там написал, — это все правда. Жизнь несчастного одинокого мальчика, молодого человека, который живет в мире своих фантазий и при этом понимает, что живет в мире своих фантазий.

Вопрос: Что бы изменилось, если бы Вы писали «Бесконечный тупик» сейчас?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Я целиком «Бесконечный тупик» не читал. Сейчас я бы вообще не стал ничего подобного писать. Я превратился в другое существо, я довольно далеко продвинулся. Сейчас написал бы историческое или чисто художественное произведение, но не философское. Этот период прошел. И я бы не стал включать столько цитат из текстов, которые сейчас доступны.

Вопрос: Как Вы относитесь к религии, в частности, к православию?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е. Для меня религия — это вещь серьезная и чрезвычайно ограниченная. Это что-то вроде простой операционной системы в компьютере. Это гвоздь, который держит на себе все. Если человек пытается этот гвоздь убрать, то рушится все (либо он сходит с ума, либо замещает другой религией, более примитивной). Я считаю, что человек должен верить в Бога и верить очень просто, на уровне бытового православия. Ходить иногда в церковь, соблюдать религиозные обряды, но без фанатизма. Это та невидимая часть жизни, которая наполняет смыслом существование человека.

Я считаю себя человеком нерелигиозным. Философия и религия — вещи очень слабо связанные. Философ — это бог, бунтарь, но человек — существо конечное, и он проигрывает. Я трагический рационалист.

Вопрос: Как Вы считаете, можно ли осмыслить мир, не формируя в своем воображении образ «чужого», внешнего врага?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Уже на первых страницах моего произведения — насмешка над расовой ненавистью. Надо учитывать, что

интернационализм — это тоже форма расовой ангажированности. Расизм невыгоден государству, расистских обществ мало. Но они бывают. ЮАР периода апартеида — расистское общество. Но белые считали себя там не расистами, а интернационалистами. Расистами для них были негры, которым дай только волю, они из расовой ненависти всех перережут. Основа любого интернационализма — это обвинение других в расизме. Точно так же как наиболее простой признак цензуры в обществе — это утверждение, что цензуры нет. Национальные предрассудки есть у всех. Нужно уметь их корректировать. В «Бесконечном тупике» я показываю, что человек не способен мыслить в абстрактных категориях, он неизбежно попадает в какой-то эмоциональный миф. Культура основана на умолчании; не на господстве, а на терпимости. Надо давать возможность другим людям высказать свою точку зрения.

Вопрос: Вы считаете закономерным превращение эзотерической литературы в профанную и что есть сейчас «эзотерическая литература»?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Эзотерическая литература — это религиозная литература. Допустим, тот или иной человек хочет быть известным, но в определенных пределах: если он придет в аптеку покупать слабительное, то в этот момент ему не хочется быть известным. За все нужно платить, в том числе за известность. На 90 % общество моей молодости было ужасно. Но была тяга к знаниям, духовной жизни. К сожалению, в 90-е годы интеллигенция потеряла свой ореол учителей жизни. Может быть, заслуженно, но — лишь отчасти. Писательство, философствование облагораживают. Говночист постепенно превращается в то, чем он занимается. Когда я был рабочим, ходил в промасленной телогрейке, этот труд меня не облагородил, я не стал лучше. А в университете я стал заметно лучше и умнее. То, что сейчас человека умственного труда превращают в клоуна, пиарщика, — это делают специально. Человека унижают люди, которые лишены нравственных ориентиров.

Та литература, которая была запретной в 70-х — начале 80-х годов, носила привкус сакральности. Даже когда я читал слабые произведения диссидентов, для меня это было откровением. А сейчас изменилось время, и вся ее привлекательность исчезла, но что-то и осталось. Трудно сказать, что такое сейчас элитарная литература.

Вопрос: Ваша книга заразила моего друга. Из учителя знающего он превратился в учителя думающего. В головах его учеников каша. Как Вы относитесь к жанру абсурда, провокации? Считаете ли Вы себя постмодернистом и вообще провокатором? У Вас же парадоксальное письмо.

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Первый отклик на «Бесконечный тупик» был от какого-то чеховеда, который сказал, что я оболгал Чехова. Но я прочел и законспектировал полное собрание сочинений и писем Чехова. И прочел всю литературу о нем. По поводу «Бесконечного тупика» было очень

много ругательных высказываний. Ну взяли бы и написали на 150 страничек разбор. Они начинали злиться: «откуда взял Галковский такой факт? Нет такого факта!» А потом смотрят: был такой факт. Оказывается, что в «Бесконечном тупике» есть академический пласт.

Я против путания постмодернизма и невежества. Постмодернист в наших условиях — полуобразованный человек, который прочел две-три культурологические работы и решил что это «модно». Постмодернизм на Западе возник по диаметрально противоположенной причине — от культурного избытка. Я не считаю себя постмодернистом.

Вопрос: В «Словаре культуры XX века» В. Руднева «Бесконечный тупик» — вершина постмодернизма. Как Вы к этому относитесь?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: По результату моей деятельности это постмодернизм, но как сознательное направление <мысли> — мне это чуждо.

Вопрос: Вас называют постмодернистом.

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Кем меня только не называют.

Вопрос: А вообще по жизни маску примерить <можете>?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Я пытался искренне ответить, а любой искренний ответ содержит в себе противоречие.

РЕПЛИКА ГЫДОВА В. Н.: Что касается резких определений, то во втором номере «Разбитого компаса» есть раздел «Челюсти», а потом Дмитрий еще собрал «Челюсти-2».

Вопрос: Каково Ваше восприятие Белоруссии и перспектив создания единого государства?

ГАЛКОВСКИЙ Д. Е.: Приход к власти Путина — что это: реставрация (в позитивном смысле) дореволюционной России или продолжение Российской Федерации? Второй путь — это путь развивающейся страны по латиноамериканскому типу. То, что сейчас происходит на постсоветском пространстве, это примерно то же самое, что происходило с Латинской Америкой: когда латиноамериканские страны освободились от власти Испании, они тут же стали вассалами США и Великобритании. Только сейчас будут вассалами объединенной Европы. Россия, Белоруссия, Украина и другие страны СНГ будут маленькими и большими латиноамериканскими странами, а тон будет задавать Европа. Объединение Белоруссии и России вряд ли произойдет — нельзя пришить то, что отрезано. К сожалению, в этом мире предстоит жить нам и нашим детям, и с этим ничего не поделаешь. Своими маленькими силенками я пытался против этого бороться. Поэтому я и вернулся в большую литературу после прихода к власти Путина. Я понял, что это общество сделало выбор. Я перестал себя считать русским человеком, такого народа уже нет. У меня нет национальности, я — человек мира.

**СТЕНОГРАММА ВЫСТУПЛЕНИЯ
ДРАМАТУРГА АНДРЕЯ КУРЕЙЧИКА
В БЕЛОРУССКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
8 ДЕКАБРЯ 2004 г.**

С.Я. Гончарова-Грабовская: Сегодня у нас в гостях — молодой драматург Андрей Курейчик, творческий путь которого начинался здесь, в Студенческом театре филфака 7 лет назад. Именно в этом театре он состоялся как актер, как драматург, как режиссер. Его первая пьеса «Понтий Пилат» была впервые поставлена на сцене филфака. После окончания юридического факультета БГУ он стал активно писать пьесы, которые ставятся в театрах Беларуси («Потерянный рай», «Понтий Пилат», «Пьемонский зверь») России и других стран.

Два года назад имя Курейчика стало брэндом: Олег Табаков взял его пьесу «Пьемонский зверь» для постановки в своем театре, что произвело резонанс в театральной среде Беларуси. Андрей, несмотря на молодость, — автор уже 20 пьес. Среди них: «Исповедь Пилата», «Пьемонский зверь», «Пьеса о детях», «Исполнитель желаний», «Ноктюрн», «Осторожно, женщины», «Старый-престарый сеньор с огромными крыльями» (посвящена творчеству Маркеса), «Сказка», «Телешоу», «Три жизни», «Тайные встречи СД и ПП» (посвящ. творчеству Сальвадора Дали). Жанровый диапазон их достаточно широк: драмы и комедии, римейки («Джан» А. Платонова, «Мертвые души» Гоголя), либретто («Кавалер роз» Гофманшталя), драматургический роман «Противостояние» (действующие лица: Кант, Гете, Леонардо Да Винчи).

Андрей удостоен премии «Дебют» за лучшую современную пьесу на русском языке. Вместе с другими белорусскими драматургами принимал участие в международном фестивале в Швейцарии и стал его лауреатом. Он — участник фестивалей в Любимовке. Кроме того, Андрей — прекрасный театральный обозреватель, он ведет постоянную рубрику в «Белорусской газете» («Театр с Андреем Курейчиком»), знакомит нас с состоянием современного белорусского театра. Важен и тот факт, что он был организатором Международного фестиваля «Открытый формат», проходившего в г. Минске в 2003 году. Такова многогранная деятельность Андрея Курейчика.

Вопрос С.Я. Гончаровой-Грабовской к А. Курейчику: Вы начинали со стихов. Продолжаете ли Вы писать стихи, прозу? Почему драматургия стала доминантой Вашего творчества?

А. Курейчик: <...> По идее я должен был бы учиться здесь, потому что окончил филологический класс лицея БГУ. Но судьба непредсказуема. Я окончил юрфак, но 5 лет отдал студенческому театру БГУ. <...>

Мне кажется, что литература, в принципе, построена на поэзии. <...> Я писал много стихов, посвящал их разным девушкам. <...> Но

драматургия занимает все время, приходится жертвовать всем остальным. Драматургия — самый сложный вид литературы. Драматург не может быть только литератором — он должен любить театр. <...> Через постановку он воплощает <...>

Прозу я писал тоже. Начинать роман, но не закончил. На четырехсотой странице бросил. Хочу все же к прозе вернуться.

Драматургия заставляет мыслить образно-диалогично. <...> Я считаю, что надо немного литературно вырасти, чтобы вернуться к прозе.

Сейчас очень странное время для драматургии. Когда я приехал в Москву, там говорили, что ждали полного коллапса драматургии. <...> Казалось, что эта профессия умирает. Старое поколение уходит, а новое не приходит. К тому же режиссеры предпочитают современную трактовку классики, ставят прозу (например,Фоменко). Сейчас эта ситуация меняется. Без современной пьесы театра быть не может. <...> Драматический театр — это современное слово, умноженное на классическое действие. Классика не передает настроения и конфликты современности. <...> Но к выходу на большую сцену оказались не готовы сами авторы. <В тоталитарную эпоху> они были загнаны в подвалы. <...> Сложился пласт маргинальной драматургии (М. Курочкин, Е. Гремина). Но оказалось, что они не могут написать для больших театров с площадкой 500-700 мест для обычного зрителя. Сейчас идет поиск таких драматургов. Идет и "переписывание" Островского, Чехова. Они писали для больших театров, знали, как заинтересовать зрителя. Та же ситуация <что у нас> в Европе, но возникла она раньше, в 70-е годы. Но там — разделение на коммерческий театр и абзац для небольших площадок, которые делают экспериментальные пьесы. <...>

В России начинается масштабная театральная реформа. Возможно, театры разделятся на коммерческие и некоммерческие, Наверно, будет ориентация на классику и молодых экстремалов (типа театра "ДОК").

В Белоруссии <...>.

Когда я впервые пришел в Министерство культуры, замминистра мне сказал: "В Белоруссии была стратегия одного драматурга. Сначала Купалы, потом Крапивы, Макаенка, Дударева. На них все работали. Другим авторам отводилась вспомогательная роль". Я сказал, что это неправильная система — нет конкуренции. В Белоруссии же много драматургов, заслуживающих внимание. Появился "Открытый формат", театр "Online". <...> 5 пьес, все такие неожиданные. Следующий этап был — собрать 17 белорусских драматургов (в основном молодых) вместе. <...> Пришли к мысли создать гильдию молодых драматургов. <...> Сейчас эта работа идет.

У нас возник поколенческий разрыв. Дударев, Ковалев, Попова — и разрыв лет 15 — и молодые драматурги. В основном они учатся в Институте культуры либо являются актерами. Меня больше интересует мое

поколение <драматургов>. Я стараюсь рассказать <...> о возможностях <...> в Белоруссии и за рубежом.

Вопрос: Почему Вас привлекают римейки? Почему они в наше время так популярны?

А.Курейчик: И Шекспир, и Гёте не свои сюжеты расписывали. <...> Зачем изобретать велосипед? В известные сюжеты можно внести современное начало. По-моему, это очень успешный путь. По нему шел, например, Г. Горин <...>, добиваясь того, чтобы это получалась современная классическая пьеса.

Вопрос: Что происходит у Вас внутри, когда возникает замысел?

А. Курейчик: Замысел может возникнуть от всего <...>

Вопрос: Что служит детонатором?

А. Курейчик: Детонатором служит то, что я чувствую: если я сейчас не напишу, я никогда не напишу.

Вопрос: Какова, на Ваш взгляд, роль литературных агентов?

А. Курейчик: В XIX веке драматургов (хороших) было настолько мало, что они фактически работали на конкретный театр (Островский, Чехов, например). Теперь театров и драматургов настолько много (в России — около 300, в Белоруссии — 30). Конечно, драматургу помогают агентства, СТД (Союз Театральных деятелей). Н. Колляда проводит фестиваль "Евроазия". У меня есть литагенты, которые защищают мои интересы <...>, так как отсюда не проследишь <за судьбой своих пьес>.

Вопрос: Какому режиссеру Вы хотели бы отдать свою пьесу?

А. Курейчик: В девяноста случаях <у драматурга и режиссера> возникают расхождения. Во МХАТЕ. <...> Я ухожу. <...>

Я еще не нашел своего режиссера. Из тех режиссеров, которые работают в Белоруссии, я ценю Николая Пинигина. <...> Он мало ставит в Белоруссии. Я люблю его взгляд на театр. Он не хочет выпендриваться. Через театр он хочет рассказать о себе, о чем-то важном.

Из молодых белорусских режиссеров интересны Свентицкий, Щерба <...>

Вопрос: Почему в "Ноктюрне" такой финал?

А. Курейчик: Отвечу лично.

Вопрос: Не думаете ли Вы написать дидактическую пьесу?

А. Курейчик: <...> Нет. <...> Задача искусства — дать человеку максимальный объем материала, чтобы он мог сделать правильный выбор. <...> Дать представление о ценностях. <...> Надо доверять человеку. Нет, искусство и дидактика несовместимы, хотя <...> может быть поэзией. <...>

Вопрос: Вас называют белорусским автором. Вы с этим согласны?

А. Курейчик: Нет, я не согласен.

Вопрос: <...> Каким Вы видите благородного человека?

А. Курейчик: Благородный человек — умный и образованный, он знает, что такое благородство. <Чтобы получить представление об этом>, нужно погрузиться в нравственное чтение, начиная с Библии.

Благородный человек добивается цели, не нанося вреда другим.

Вопрос: Понравилась ли Вам постановка "Пьемонтского зверя"?

А. Курейчик: Вообще <у этой пьесы> 7 постановок. Анисенко в Театре современной драматургии провел огромную работу.

Вопрос: Как Вы относитесь к негативной критике?

А. Курейчик: Хорошо. <...> Она помогает мне развиваться дальше. <...> Постепенно этих же критиков переубеждаешь: это позволяет развиваться.

Сместились критерии театральной критики в Белоруссии. <...> Хорошую критику не публикуют, она лежит у кого-то в столах... Нет авторитетных критиков, которые разобрали бы современную драматургию по косточкам. В России их сотни <...> Поэтому я сам полез в критику.

Вопрос: <...>

А. Курейчик: Это какое-то личное послание. Это на потом.

Вопрос: Вы пишете на русском языке, а являетесь драматургом Белоруссии.

А. Курейчик: Я пишу на том языке, на котором думаю; могу переводить, тут нет проблем. Это главная причина. Второе: 90% театральных людей говорят по-русски. Так легче. Третья причина: три четверти моих пьес идет в России, только одна четверть в Белоруссии.

Вопрос: Можно ли узнать о Вашей следующей задумке?

А. Курейчик: Вопрос закрыт.

Вопрос: Что Вы думаете о мюзикле?

А. Курейчик: Это удивительно театральный жанр, совершенно не развитый <...> Вообще это сложная театральная цепочка. Сейчас в Белоруссии ее нет. Думаю, я хочу написать либретто оперы. В Белоруссии нет новых опер. <...>

<В настоящее время я> занимаюсь кинематографическим проектом, фильм касается войны. <...> Есть огромные сферы, которые еще не договорили. Кино люблю; это другая технология написания. Мой первый киносценарий разбили в пух и прах, и правильно — я писал его как пьесу, а это разные вещи.

Вопрос: <...> Не пора ли выпускать водку "курейка"?

А. Курейчик: Нет, водку я не люблю.

Вопрос: Как Вы оцениваете себя? Какую пьесу свою считаете самой удачной?

А. Курейчик: У режиссеров у каждого — свой взгляд на мои пьесы. То, что <...>

Наверное, лучшей пьесы нет; она определиться путем естественного отбора. <...> Сейчас "Пьемонтский зверь" идет в 10 театрах. <...>

Мне более всего нравится пьеса, которую только что написал.

Как оцениваю себя? У меня было много обломов; сейчас оценивать нечего; вот через 10-20 лет можно будет оценивать.

Вопрос: Кто Ваши любимые драматурги?

А. Курейчик: Это Чехов <...>, это Гоголь, это Островский, это Тенесси Уильямс, это Горин, которого я тоже очень люблю. Я люблю английскую драматургию — С. Моэм, О. Уайльд, Т. Стоппард, П. Акройд — вот мои пристрастия.

Вопрос: Как Вы относитесь к фэнтезийному театру?

А. Курейчик: Хорошо отношусь. Таких пьес мало. <...>

Вопрос: <Что Вы любите читать?>

А. Курейчик: Читаю все, кроме детективов и любовных романов.

Вопрос: Какую музыку предпочитаете?

А. Курейчик: От рока до классической музыки. <...>

Вопрос: Как Вы считаете, изменился бы Понтий Пилат, если бы Вы написали о нем через лет 20?

А. Курейчик: Наверное, изменился бы. <Герой> отражает <твое> состояние на тот год, когда пишешь <пьесу>. "Понтий" — моя первая пьеса, особенно ценная для меня.

Вопрос: Каковы постановки <Ваших пьес> режиссерами?

А. Курейчик: Режиссеры говорят: "Дайте нам тексты", то есть режиссеры перестают рассматривать пьесу как важное произведение искусства. Свою режиссерскую работу они переделывать не дадут, а к пьесе относятся как к материалу. Это вопрос авторских прав. На Западе для изменения хотя бы одного слова нужно разрешение автора. <...> Придет это и к нам.

Вопрос: Упрекали ли Вас за изменения библейских сюжетов?

А. Курейчик: Много упреков слышал за то, что трогал и менял библейские сюжеты. На этом основано искусство (Леонардо да Винчи, Микельанджело). Это мой взгляд.

Вопрос: Как Вы относитесь к Тесецкому? <...> Почему он поставлен в Чехии и Швеции?

А. Курейчик: Он еще очень молодой. <...> У них <на Западе> легче момент постановок. Пьеса идет столько, сколько на нее ходят. <...> Обычно в театрах несколько сценических пространств. Ставят по 12 пьес в год. <...> Тесецкому лет 19 — это еще настолько начальный период. <...>

Вопрос: В чем идея Вашей пьесы "Возвращенный рай"?

А. Курейчик: <...> Почему люди не могут жить счастливо? У них все есть, но брат убивает другого <брата>. То же — и в мире.

Вопрос: Театр "ДОК" <...> ?

А. Курейчик: Малое объединение в Москве, буквально на 30 человек. Ставят экспериментальные пьесы (М. Курочкин, Е. Гремина, М. Угаров).

Вопрос: Что такое вербатим?

А. Курейчик: Интервьюируют реальных людей, потом полностью это разыгрывают. Приближают к живому разговорному современному языку,

к реальности. <...> И с такой целью стали делать эти интервью. Но, с другой стороны, это полное уничтожение актера как такового. <...> Это просто эксперимент; это интересно, но не вызывает катарсиса.

С.Я. Гончарова-Грабовская: Благодарим Андрея Курейчика за выступление, желаем ему успеха и удачи.

Записала И.С. Скоропанова

**СТЕНОГРАММА ВЫСТУПЛЕНИЯ
ЕЛЕНА ГЕОРГИЕВНЫ ПОПОВОЙ
НА ВСТРЕЧЕ
СО СТУДЕНТАМИ И ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ
БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
30 МАРТА 2005 ГОДА**

:

Гончарова-Грабовская С.Я.: Уважаемые коллеги, уважаемые студен-ты! Сегодня у нас в гостях Елена Георгиевна Попова — драматург и прозаик. Елена Георгиевна — автор многих пьес, 14 из которых поставлены в театрах и озвучены на радио таких стран, как Беларусь, Россия, Германия, Эстония, Швейцария, Англия, Киргизия и др.

Елена Георгиевна — победитель многих конкурсов, главный из которых — Первый Европейский конкурс пьес в Германии (пьеса «Баловни судьбы», 1994 г.). Елена Георгиевна вошла в антологию «Писательницы Центральной и Восточной Европы (Лондон, 1999 г.), является неоднократным лидером конкурсов белорусской национальной драматургии. Ее пьесы переведены на белорусский, немецкий, английский языки. Была патроном от Беларуси на европейском фестивале «Новая пьеса» (Бонн-Висбаден).

Елена Георгиевна пришла в драматургию в конце 1970-х годов. Среди ее пьес — «Площадь Победы» (1978), «Объявление в вечерней газете» (1978), «Скорые поезда», «Златая чаша» (1979), «Жизнь Корицына» (1981-1982), «Нужен муж для поэтессы» (1987), «Тихая обитель» (?), «Баловни судьбы» (1992), , «История странного мира», три маленькие пьесы: «Дуй!», «Пещера циклопа», «Дерево» (1992), «Отплытие на остров Кифера» (1994), «День корабля» (1995), «Ал-ла-ла-ум!» комедия (1996), «Завтрак на траве», «Прощание с Родиной» (1997) и др. Драматургия Елены Георгиевны Поповой представлена разными жанрами — комедией, драмой, трагикомедией, оптимистической трагедией («Баловни судьбы»).

Она — автор романов «Восхождение Зенты» (2000), «Большое путешествие Малышки» (2001), «Седьмая ступень совершенства» (2004). Недавно завершила работу над новым романом. Все они опубликованы в журнале «Знамя».

В пьесах Елены Поповой, как правило, раскрываются экзистенциальные проблемы бытия, показаны сложные человеческие взаимоотношения, непростые судьбы, неординарные поступки героев. Драматург тонко чувствует время и отражает его в своих произведениях, поднимая нравственные проблемы социума. Среди героев ее пьес есть герои — неудачники, волею судьбы оказавшиеся на обочине жизни, в силу сложных социальных перемен, произошедших в обществе. У каждого из них своя драма, многие из них вызывают сочувствие и симпатию.

Произведения Елены Георгиевны Поповой построены по принципу хорошо сделанной классической пьесы: нет шаблона в сюжетных ситуациях и решении финала, показан неординарный герой, не утрачена актуальность проблематики.

Попова не дает готовых рецептов и делает зрителя своим собеседником, будит в нем чувства, располагает к диалогу и размышлению. Пьесы этого драматурга органично вписываются в контекст русской драматургии, по своей поэтике они близки пьесам Вампилова, Розова, Рощина, Володина.

В 1980-е гг. ее пьесы шли на сцене театров Москвы и Санкт-Петербурга, особым успехом у зрителей пользовались «Объявление в вечерней газете», «Жизнь Корицына» и др. Сегодня на сцене Национального драматического театра им. Я. Купалы (малая сцена) идет комедия «Муж для поэтессы», на сцене Витебского театра — драма «Площадь Победы». Этот спектакль был включен в программу Международного фестиваля «Панорама» в 2004 году. На сцене Русского драматического театра с большим успехом шли «Баловни судьбы», «Завтрак на траве».

Елена Георгиевна, первый вопрос будет традиционным:

В предисловии к роману «Седьмая ступень совершенства» Вы написали немного о себе: Вы родились в Селезии, в семье военного журналиста, на Ваш день рождения сотрудники военной газеты написали оду. А когда же Вы начали писать? Какое произведение было первым?

(Обращается к Поповой Е.Г.)

Пожалуйста, расскажите, как Вы начинали.

Попова Е.Г. Я не принадлежу к той категории людей, которые заиклены на себе. <...> В 17 лет я написала рассказ «Смерть одинокого вождя». Я очень любила западную литературу <...> Любила раннего Аксёнова, Кортасара, «Сто лет одиночества» Маркеса. В рассказе всё это прорвалось.

У меня вообще ранняя профессионализация, с 20 лет. Может, это и плохо. < > Рано поступила в Литературный институт. <...> Был маленький роман «Житие папы Карло». Показала его одному человеку. <...> Тогда нас зажимали даже в форме. <...> Это было время, когда шёл процесс Синявского и Даниэля. <...>

В Минске я была членом театральной студии. Из нее вышли < > очень многие <известные> люди. Потом В. Розов <мне> сказал: «А вы знаете, вы драматург». Безумная профессия, очень тяжёлая. < > Театр — это гигантская фабрика <...> Растряссти его даже в новое время очень трудно. <...>

В начале перестройки был фильм одного латыша «Легко ли быть молодым?» < > Трудно быть молодым. <...> Чем отличается молодой от немолодого — нет опыта.

Мы выступали со Славкиным, очень трудно раскатать <публику>.

Вопрос: Имеются ли прототипы у героев Ваших пьес и романов?

Попова Е.Г. Бывает — да, бывает — нет. <...> Это собирательные образы. Одна приятельница даже обиделась. <...> Это, по Платону, — параллельный мир. <...>

Вопрос: Вы – белорусский драматург и прозаик, пишущий на русском языке, всю жизнь прожили в Белоруссии, но именно «русская культура стала Вашей Родиной», и в то же время Вашим богом является «культура вне национальных ограничений»? Какое место в Вашем творчестве занимает белорусская культура?

Попова Е.Г. Русскую культуру защищать не надо. <...> Но, находясь в Белоруссии, я лучше понимаю проблемы этой республики, <пребывающей> в окружении сверхдержав. Там другие законы, у этих государств. <...> Эта ситуация отражена у Н. Пинигина в «Тутэйшых»: маленький человек мечется между Польшей и Россией. У меня много друзей в Белоруссии. Но к русскоязычным авторам всегда здесь относились с предубеждением < >. Отец мне говорил: «Значит, ты должна быть лучше». Я очень хорошо отношусь к белорусской культуре и всегда ее защищаю. <...> Но в современности всё перемешано. < > Конечно, я отражаю жизнь Минска. < > Я живу не в Турции, не в Москве < >.

Вопрос: О чем Ваш новый роман?

Попова Е.Г.: О жизни. Меня волнует тайна жизни. < > У меня часть этого романа проходит по ту сторону жизни < > И это дает возможность со стороны посмотреть <на нашу действительность>. Называется роман «Пузырьки воздуха в кипящем котле». < >

Вопрос: Как Вы себе представляете преподавание литературы в университете? Только честно.

Попова Е.Г.: У нас в Литинституте были очень хорошие преподаватели: Ерёмин, Артамонов... < > Преподавателю нужно быть немного актёром. Это были очень страстные любители литературы. < > Ерёмин вытаскивал из Пушкина совершенно необычные вещи. < > Одна женщина из Магнитогорска прорыдала: < >

Вопрос: Как Вы оцениваете состояние современной драматургии? Кого для себя выделяете?

Попова Е.Г. < > Савкин привлекает на фестиваль <в ...> много интересного. Есть театр < >, есть ДОС. Мне говорили, что там 200 драматургов, они увлекаются вербатим... Иван Воропаев, Евгений Гришковец. Этим ребятам как удалось прорваться — они сами вышли на сцену. < > Когда Гришковец, запинаясь, рассказывает, как завязывает ботиночки, зал замирает. < > Но мат < >. Это подлесок... И Воропаев очень талантливый человек. И «Кислород» мне нравится. < > Но вот бесконечно давать такие «Кислороды» будет скучно... Есть Курочкин — способный человек.

У нас <в Белоруссии> сложнее. У нас театров-студий нет. Есть у нас Павел Гришко. А в Институте культуры, где он учится, его отчислили за неуплату. < > А тут еще надо набивать руку. Надо знать сцену.

Вопрос: Что побудило Вас заняться прозой?

Попова Е.Г.: Театр надоел <...>. Я устала сопротивляться < >. Драматурги всегда были зависимыми. Мне захотелось свободы. < > Мой первый роман попал в шорт-лист Букера. Потом мне позвонил главный редактор < >.

Вопрос: Расскажите, <пожалуйста>, о фестивале в Вис-Вадене.

Попова Е.Г.: Это крупнейший театральный фестиваль в Европе. < > В Вис-Вадене упор делается на драматургию. Художественный руководитель — первый драматург Германии Дорст < >. Был черный спектакль «Лонглаль» латыша < >. У него поездки по миру расписаны на несколько лет вперед. А Дорст ему говорит: «А я каждый раз сажусь писать и боюсь». < >

Фестиваль не коммерческий. Сначала он проводился в Бонне. < > Но устоял.

Вопрос: Кто из белорусских драматургов был там?

Попова Е.Г.: Я попала туда со спектаклем «Баловни судьбы». Я была на этом фестивале 4 раза (за 8 лет). Рекомендовала <для участия в фестивале> молодых драматургов Сергея Ковалева, Андрея Курейчика.

Вопрос: Некоторые мои знакомые психологи считают, что любви больше не существует, только секс, а с Вашей точки зрения < >?

Попова Е.Г.: Конечно, есть. Сексуальная революция началась гораздо раньше, в 70-е годы, на Западе. Наше общество более зажатое, поэтому у нас она началась позже. Но тогда хоть СПИДа не боялись.

Вопрос: Жива ли русская литература?

Попова Е.Г.: Жива. < > Меня не пугает тот факт < >. Когда носителем культуры была вся масса? < > В XIX веке это был небольшой слой. Процентное соотношение общей массы и интеллектуальной среды сохраняется.

Вопрос: Не жалеете ли Вы, что не смогли напечатать первый роман?

Попова Е.Г.: Жалею, конечно. < >

<История с «Площадью Победы»>. Время было очень суровое. Отголоски этого есть и сейчас.

Вопрос: В Вашей драме «Жизнь Корицына» намного сильнее женские образы, чем мужские. Вы хотите возвысить женщину?

Попова Е.Г.: Мне и мужчин, и женщин жалко. <...>

У меня есть подружка во Франции. Как ни возьму ее вещь — все от мужского лица написаны. У меня же — от имени женщины.

Вопрос: В пьесе «Прощание с раем» скоропостижно умирает Карасик, в пьесе «Маленькие радости живых» умирает Вовочка. При этом женщины безжалостны и черствы. Это решение проблемы феминизма?

Попова Е.Г.: Никогда об этом не думала. < > «Маленькие радости» — это любимая моя пьеса. Я была шокирована ее постановкой в < >. Жизнь

амбивалентна. Но почему-то самые сильные спектакли в России — это самоутверждение < > Так что я не решаю проблемы феминизма. У меня любимый муж, любимый сын. < > Я читала американскую <феминистскую литературу> — раздражает <...>... Природа устроила так. Я за равные возможности. Но чаще эта природа мешает женщине чего-то добиться, жертвуя < >. Когда у мужчины болен ребенок, он идет на работу... А если женщина пойдет, оставив больного ребенка, что-то не в порядке в её женском аппарате. Был такой мальчик Вестлингер. Есть мужчины с женским началом, есть женщины с мужским началом. < > У меня <есть> такой анекдот: у женщин извилин больше, но они тоньше...

Вопрос: Скажите, а Вы сами пробовали себя в амплуа актрисы?

Попова Е.Г.: Я пробовала < >. Театр — очень жестокая модель мира. А. Смелянский говорил: «Какое ужасное место, этот МХАТ». < > Тем не менее люди очень любят свою работу. < >

Вопрос: Всегда ли Вам нравятся постановки Ваших пьес? Каковы Ваши взаимоотношения с режиссёрами?

Попова Е.Г.: < > Я отношусь к постановкам < > очень толерантно. < > Пинигин поставил 3 спектакля (по моим пьесам), Барковский — 4. < > Если даже мне что-то не нравится, это же фабрика, работает коллектив. Поэтому я с уважением отношусь к этим людям.

Вопрос: Кто Ваш любимый драматург?

Попова Е.Г.: Т. Уильямс, Г. Ибсен, А. Чехов.

Вопрос: Как Вы относитесь к творчеству Е. Гришковца?

Попова Е.Г.: Замечательно. < > Но в другой постановке — нет. Единственно: потребителю всё быстро надоедает. Поэтому приходится всё время напрягаться.

Вопрос: Как Вы относитесь к пластическим спектаклям?

Попова Е.Г.: С большой симпатией. < > Смотрел кто-нибудь спектакль Некрошюса «Вишнёвый сад»? Половина зрителей ушла. <...> Но на каком-то этапе нам достаточно сказать: «Дон Кихот».

Вопрос: Как Вы относитесь к использованию в художественном произведении ненормативной лексики?

Попова Е.Г.: < > Это совершенно необязательно. < > Я смотрела < >, доплыл, наконец, и до нас. Я считаю, что пару раз употребить можно. Вот Гришко, который мне нравится, перебарщивает. < > Пушкин тоже ругался, но это не вошло в собрание его сочинений.

Вопрос: Участвуете ли Вы в своих постановках?

Попова Е.Г.: Нет.

Вопрос: Всегда ли режиссёр правильно понимает Ваш замысел?

Попова Е.Г.: Не всегда.

Вопрос: Как Вы относитесь к религии?

Попова Е.Г.: < > Это интимное дело. Массовые походы в церковь смущают. Религиозная нетерпимость меня убивает. Сидишь в компании

хороших людей и вдруг узнаешь, что они хотят взять автоматы и стрелять палестинцев.

< >

Вопрос: Что Вы думаете о «герое нашего времени»? Существует ли он в современной литературе?

Попова Е.Г.: < > А какой герой вам нужен? < > У драматургов молодых это наркоманы, пьяницы... < > «Красота побежденных» — кто, кто хочет быть побежденным? Время — разлагающее на составные части. < > Например, Ксения Собчак на московском телевидении <...> Отец был одним из демократов. А она говорит: «Я — цинична».

< >

У меня больше претензий к более старшему поколению. < > Они у меня вызывают много нехороших чувств. < > Силе сейчас сопутствует непорядочность, слабость не < >

Вопрос: Ваша пьеса «Объявление в вечерней газете» — замечательная. Как бы Вы относились к ее постановке в нашем <студенческом> театре?

Попова Е.Г.: Отлично.

Вопрос: Как Вы относитесь к постановке оперы на либретто В. Сорокина в Большом театре?

Попова Е.Г.: Нужно посмотреть. < > Мне он «не пошел». Мне В. Пелевин нравится, ранний. < >

Может быть, они не честны, рассчитывают успех. < > Б. Акунин все-таки беллетрист. < > А В. Сорокин — не знаю.

Вопрос: Как Вы относитесь к переводам своих произведений на другие языки?

Попова Е.Г.: Замечательно. < > Но в переводе на английский есть потери, пьеса стала как-то суше.

Вопрос: Возможно ли сегодня заработать пером на жизнь?

Попова Е.Г.: Я была профессионалом с самого начала. Я много где работала. Была стюардессой, секретарем-машинисткой, ассистентом режиссёра... Но довольно рано ушла на свободу. Зарабатываю только пером. < > Но не представляю, как <пишущий> мужчина может кормить семью. < > У нас очень жестокая ситуация. Запад прошел через это. <...> Откуда взяться молодой белорусской литературе.

Реплика по поводу нецензурной лексики у Пушкина: Пушкин писал Вяземскому: «В “Борисе Годунове” цензура не пропустила матерщину русскую и французскую». Поэтому ее и нет в собрании сочинений.

Попова Е.Г.: Допускаю, но — для красочного словца. < > Есть вкус к языку.

Вопрос: Вы говорите: молодым быть сложно. А чем измеряется степень зрелости?

Попова Е.Г.: Не знаю. <...> В молодости сил много, возможностей мало. Но на Западе все это более естественно. А у нас все < >. Конечно, трудно.

Надо же войти в это общество, как-то состояться, как-то реализоваться. < > Я вычитала у Павича: не любят детей, любят внуков, и на этом можно выйти из положения. < > Я вырастила сына <...> и всегда ему говорила: думай сам. < > Располагать информацией надо, но думать каждый должен сам. < >

Вопрос: Были ли случаи, что постановка Вашей пьесы не соответствовала замыслу?

Попова Е.Г.: Были. Меня вызывает внучка Мгребова < >. Играл в бывшем публичном доме. В зале сидят три старухи и вяжут чулки. На сцене внучка Мгребова...< >. Потом выводят меня на сцену.

< >

Вопрос: Как Вы относитесь к непрофессиональным писателям?

Попова Е.Г.: < > Пускай весь мир занимается литературой.

Вопрос: Существуют ли в Ваших пьесах элементы автобиографизма?

Попова Е.Г.: Нет. Человек — нелинейное существо. < > Я в 19 лет продала все вещи и уехала в Сургут. Работала на радио, всю тюменскую область объехала. < > Обо мне трудно судить по моим вещам.

Вопрос: Есть ли у Вас любимый герой из Ваших произведений?

Попова Е.Г.: < > Напишу — и уплывает, куда-то уходит, а ты идешь дальше. Любишь последнее.

Вопрос: В художественном произведении есть персонажи, а героев — 2-3; нужно каждому стать героем, растить в себе героя.

Попова Е.Г.: Да-да. < > Психология рванула очень далеко. Юнг, конечно, Виктор Франкл — он прошел концлагерь. Может быть, он не Юнг, но он очень человечен. Главное — как достойно прожить свою жизнь. < > Человек всегда может реализоваться в своей человечности. < >

Вопрос: < > Согласны ли Вы с тем, что современная литература развивается в сторону бессюжетности?

Попова Е.Г.: Нет. < > Б. Акунин вызывает у меня большое уважение. Я прочитала 4 романа Б. Акунина, чтобы посмотреть, что он может. Он очень достойный, добротный беллетрист. Он ни на что не претендует. < > Был уже М. Пруст. Чего только не было. А просто «поток сознания» тоже утомляет. < > Тем более что мышление невероятно изменилось за последние 20 лет. < > А притом молодые ребята < >. А многовариантность? < > Еще будет много интересных вещей.

Вопрос: Название романа «Восхождение Зенты» иронично?

Попова Е.Г.: Моё название было другим — «Бремя попыток». Редактор предложил его заменить < >.

Вопрос: Ваша Зента говорит: «Люди неблагодарны». Встречались ли Вам благодарные люди?

Попова Е.Г.: < > Я сама благодарный человек. < > Ещё люди сами себя не знают. Если бы все было так, как мы создаем «хорошо — плохо», то не было бы всего этого вокруг.

< > Мне встречались благодарные люди.

Вопрос: Можно ли сказать, что в прозе Вас больше влечет к фантастическому реализму?

Попова Е.Г.: Да. < > Когда вот эту сложность мира, его алогичность не выразишь способом обычного реализма.

Гончарова-Грабовская С.Я.: Есть еще вопросы? Нет? Поблагодарим Елену Георгиевну за встречу и пожелаем ей успехов в творчестве.

Записала И.С. Скоропанова

**СТЕНОГРАММА ВЫСТУПЛЕНИЯ ЕГОРА РАДОВА
НА ВСТРЕЧЕ СО СТУДЕНТАМИ И ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ
БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
(г. МИНСК) 28 АПРЕЛЯ 2005 ГОДА**

И. Скоропанова: Егор Радов родился в Москве в годы «оттепели» в писательской семье и в качестве фамилии унаследовал литературный псевдоним отца, имевшего английские корни и носившего фамилию Вельш (Уэлш). Рано осознал своё предназначение, развивался под знаком Джонатана Свифта, Александра Введенского и других любимых авторов. К моменту окончания Литературного института сформировался как стихийный постмодернист, хотя сам выражает в этом сомнение (подобно многим другим русским постмодернистам).

Первый нашумевший роман Радова «Змеесос» оказался последним произведением русской литературы, запрещённым в 1989 г. советской цензурой с дикими по своему невежеству обвинениями. В каком-то смысле метафизический панк Радова действительно имел «подрывной» характер, так как «подрывал» тоталитаризм мышления и претензии на обладание абсолютной истиной, от кого бы они ни исходили, внедрял плюралистическо/монистические представления постфилософии. Как и у Фридриха Ницше, философия у Радова освобождается от занудства, превращается в «весёлую науку», реализуется в игровых формах. Развенчание логоцентризма, пародийная деконструкция религиозных, метафизических, социальных мифов и утопий, поспешивших занять место коммунистической идеологии, определяет содержание новых произведений писателя, что приводит к появлению в творчестве Радова жанра антиутопии. Таковы романы «Якутия», «Суть», в которых моделируются возможные последствия воздействия на умы агрессивного национализма, стандартов массового общества, метафизической танатофилии. В этих случаях, не лишая произведения философского измерения, Радов выступает как сатирик. Он активно использует антикаллистские формы письма, «наивную» иронию, пародирование, фантастику, абсурдистский гротеск, что в значительной степени характерно и для романа «Бескрайняя плоть», продолжающего линию фантастического реализма, но также впитавшего определенные элементы постмодернистской поэтики. Ближе к жанру фэнтези роман «Убить Членса», развивающий характерные для Радова мотивы самопознания через любые формы опыта, создания собственного мира, проверки на прочность абсолютизированного и ошеломляющий неиссякаемым словотворчеством.

Радов принадлежит к числу писателей, которые стремятся высветить в человеке всё, что ранее находилось в литературе под запретом. Отсюда и его внимание к измененным состояниям сознания, примером чего может

служить диалогия «Я», «Или ад». Но, выражаясь метафорически, самый лучший «психоделик», дающий человеку блаженство, — творчество, что отражает название сборника рассказов Радова «Искусство — это кайф». Есть у Радова не только общепризнанные, но, как говорится, спорные произведения. Это не мешает ему оставаться одной из знаковых фигур современного литературного процесса. Произведения писателя публиковались во Франции, Германии, Финляндии, Словакии, Болгарии. Сегодня мы имеем возможность узнать Радова и его творчество лучше.

Е. Радов: Ну, Ирина Степановна всё про меня, по-моему, рассказала. Я очень бы хотел, чтобы вы задавали какие-нибудь вопросы, потому что мне так будет намного проще. Иначе я могу говорить бесконечно.

Итак, я действительно закончил Литературный институт. Это было время «позднего застоя», как его потом его называли. В общем, оно напоминало Рим периода упадка, пир во время чумы, такой праздник, когда все чувствовали, что скоро это закончится.

Писать я начал, по-моему, лет с 13-ти, и тогда это было совсем не серьёзно. Я помню, как я написал фактически свой первый настоящий рассказ. От этого рассказа я отсчитываю начало своего творчества. Это рассказ «Я и моржиха», о том, как я женился на моржихе. Я запомнил навсегда, как я его написал, потому что это — довольно забавная история. В институте мы были на субботнике в зоопарке, что-то там убрали или кололи какой-то лёд... Я действительно увидел некую ванну, где кто-то плескался — я не утверждаю, что это была моржиха, может быть, это был морж. По крайней мере, у него были клыки... И вот мы вышли из зоопарка, и я ни с того, ни с сего (тогда я был на первом курсе) сказал одному другу: «Вот сейчас вернусь домой и напишу рассказ о том, как я женился на моржихе». — «Ты с ума сошёл». — Ясно было, что писать такой рассказ было делом совершенно бесполезным, абсолютно не приносящим ничего — его никогда не напечатают и так далее. Но тем не менее я пришёл домой и действительно его написал. И я помню ощущение, когда я написал этот рассказ, мне вдруг стало страшно. Потом мне несколько раз бывало страшно, и я понял, что вот этот страх приходит тогда, когда задеваешь какую-то настоящую сущность, именно задеваешь, а она как-то откликается. Но тогда мне было страшно впервые. Ну вот, это что касается самого рассказа; он потом был переведён на какие-то другие языки, был напечатан по-русски — через 18 лет. И я получил за него деньги и, по-моему, не один раз...

Вы можете меня прерывать, задавать вопросы, мне будет так намного проще перед вами выступать... А так я могу рассказывать дальше. Потом Ирина Степановна сказала, что «Я» или «Или ад» — диалогия. Это совсем не диалогия. «Я» я написал ещё в институте, это мой первый роман. Мне тогда, по-моему, было 19 лет. А потом уже, через много лет, в 2000-м году я написал роман «Или ад». Когда я связался с издательством «Ad

Marginem», возникла идея это издать вместе. Таким тандемом, что ли, что и было сделано.

А после института я служил в армии полтора года, и там я придумывал мой следующий роман «Змеесос». В 90-е годы он был довольно модным. У меня кто-то как-то спросил: много ли ты съел ЛСД, чтобы его написать. Но именно тогда, в период «Змеесоса», я наркотики и не пробовал, как ни странно; я тогда даже не курил сигареты (*Смеётся. Смех в зале*). Ну, и если коснуться этого романа, то, собственно, тогдашний мой стиль я долго придумывал. Я его обозначил — «метафизический панк». Мне казалось, что (у меня тогда были такие убеждения): если есть искушение, возможность отрицания чего угодно высшего, святого, то надо это сделать, и если это высшее или святое все равно останется, то значит оно таковым и является. Нельзя уничтожить то, что неуничтожимо. Поэтому я старался это сделать. Есть такое апофатическое богословие, построенное на том, что если Бог — не то, не то, не то, значит, Он — вот это. Убираем всё, что можно убрать, а если что-то остается, вот это Он и есть. И вот, примерно это я и хотел сделать. Я хотел убрать всё, что в философии называется «акциденцией» — чем-то несущественным, чем можно пренебречь. Там расшифровано, что такое «змеесос» — один спрашивает, другой отвечает: «Это то же самое». Это и есть акциденции, из которых на 99% может, на 95% состоит вся жизнь. Это то же самое, как и всё остальное.

Вопрос: Когда читаешь «Змеесос», возникает ощущение скрытой полемики с метаметафористами.

Е. Радов: Я тогда с ними дружил. Таким словом их обозначил К. Кедров: метаметафористы; их ещё называли метареалисты. Полемика там есть вряд ли, потому что, повторюсь, я с ними дружил, особенно с Алёшей Парщиковым.

Вопрос: Значит, полемики с ними нет?

Е. Радов: А в чем вы видите с ними полемику? Я не знаю. Кстати, насчет постмодернизма, если уж мы заговорили о разных течениях. Тот же «Змеесос» тогда начали называть чуть ли главным русским постмодернистским романом. Мне уже тогда это совершенно не нравилось. Вообще-то, так и не выяснили, что это такое — «постмодернизм». У нас, помнится, в стенах нашего института три дня проходила конференция по этому поводу.

Вопрос: Кто был главным?

Е. Радов: Там главных не было. Но там были все, практически все, в общем, весь литературный мир там был представлен... Что же касается сути вопроса, я помню определение постмодернизма, которое дал Умберто Эко: «Человек хочет признаться в любви, но все слова о любви уже сказаны. Что делать? И он говорит цитатами». Вот так он это определил (*Смеётся*). Я считаю, что я пишу совершенно иначе. Мне казалось всегда, что даже уже задача «Змеесоса» вполне серьезна, в то время как

постмодернизм упирается в чистые языковые игры и не более того. Я еще помню ненавистное мне тогда и очень модное слово «текст». Это, видимо, идет от работы Ролана Барта «От произведения к тексту». Мне очень не понравилась вся эта идея; в каком-то смысле повторяется ранняя идея дадаистов о том, что текста, в общем, не существует объективно, потому что каждый читатель воспринимает его по-своему и так далее. Это мне было чуждо, а более всего мне было чуждо, когда тот же самый «Змеесос», как я потом выяснил, был воспринят многими людьми как борьба со штампами, со всякими клише — религиозными, философскими и так далее... Я лично, может быть, это тоже делал, но, с моей точки зрения, я это делал во имя чего-то другого, серьезного. Серьезно, к сожалению, он воспринят практически не был. Классический постмодернист заимствует чужие стили, у него всё ограничивается языком, больше ничего нет. А мне казалось, что я делал нечто противоположное. Скорее я такой классический литератор, который старался выработать свой стиль и всегда пытался всерьёз писать о самых классических вещах: жизнь, смерть, любовь, всё, что угодно. Поэтому я ни в коей мере не считаю себя постмодернистом, хотя ещё раз повторяю: та конференция явственно показала: никто в точности не знает, что это такое. Тогда, в конце концов, сошлись на том, что это — всё то, что после модернизма и не реализм. *Вопрос:* На какого читателя вы ориентируетесь, когда пишете? Ваши произведения настолько зашифрованы, что создаётся впечатление, что Вам плевать на читателя.

Е. Радов: Я думаю, если пишешь что-то всерьёз, тебя действительно, читатель в этот момент не интересуется. Иначе ничего не получится. Когда ты что-то пишешь, перед тобой — твоё произведение, и ничего, кроме него. И потом: какого читателя я должен представлять?

Реплика: Ваши произведения трудно понять.

Е. Радов: Мой последний роман «Суть», как мне кажется, намного более доступен. Или мои рассказы. А вообще... Ну, что я могу сказать. Как когда-то сказал мой бывший друг Парщиков: «искусство — дело трудное, надо работать над собой» (*Смех в зале*). Но, в принципе, я с вами согласен, когда я что-то пишу, мне плевать на читателя (*Смех в зале*).

Вопрос: Кто из писателей-классиков XIX века или другого периода оказал на Вас влияние?

Е. Радов: XIX века — не думаю. Другого периода — даже не знаю. Вот Введенский, наверно, оказал. Это — мой любимый поэт. Родная душа. Ещё мне очень нравится Филипп Дик. У меня вообще была такая мысль всегда: написать такое, с одной стороны, по сюжету очень завёрнутое произведение и при этом употребить совершенно своеобразный стиль. Вот так. Вот если представить, например, какого-нибудь Роджера Желязны, написанного языком, например, Набокова, это было бы интересным сочетанием.

Вопрос: «Якутия» оригинальна, но не профанация ли это библейского стиля, библейских мотивов? И еще, если можно, объясните смысл эпитафия «О масле кирпичном».

Е. Радов: Сразу говорю, что роман «Якутия» был написан довольно давно; с тех пор я, наверно (я надеюсь), сильно изменился. А задача действительно была — профанация. Именно профанация. Мне хотелось раскрыть тайну стиля священных книг: как, собственно, создать эту энергию, но чтобы вместе, в целом, ничего не складывалось, чтобы получался какой-то бред, а энергия была истиной. И написать таким стилем роман. О смысле эпитафия? Смысла там нет никакого (*Смеётся*). Он, по-моему, просто совершенно подходит по настроению и по энергетике, что ли. Я бы так сказал.

Вопрос: Ирина Степановна сказала, что у Вас есть антиутопии. Когда Вы писали, Вы ставили задачу создать антиутопию?

Е. Радов: Я не думал, честно говоря, об этом... Об антиутопии. Более того. Я даже никогда раньше не писал, что то или иное — роман. В XX веке мы видим, что жанр романа настолько, так сказать, стал широким, что всё — вроде романы. А антиутопия ли это или нет, не знаю. «Бескрайняя плоть» — точно нет, наверно, а «Суть»... Вот роман «Суть», если это роман, в принципе, он в общем, наверно, может подойти к понятию «антиутопия». Но это, в общем, не совсем моё дело (*Смеётся*). Это ваше дело: куда-нибудь его определить (*Смех в зале*).

Вопрос: Для кого Вы тогда пишете, если Вам наплевать на читателя?

Е. Радов: Для себя, конечно.

Вопрос: Зачем?

Е. Радов: (*Смеётся*). Деньги дают.

Вопрос: Много?

Е. Радов: Мало. Но надеюсь, будут давать больше. Но если говорить серьёзно, у меня есть люди, которые меня читают. Тогда я имел в виду, что именно когда пишешь, не думаешь о читателе; а как только что-то закончил, конечно, о нём думаешь. И потом, опять-таки — о каком читателе думать? Все ведь люди разные совершенно. Кого же из них надо представлять? Если начнёшь думать об этом, будет так: для этого, наверно, так будет лучше, начнёшь представлять другого, для него будет лучше так, и так далее до бесконечности. В конце концов лучше делать как тебе кажется лучше. А уже когда произведение осуществлено, конечно, думаешь о читателе, хочется, чтобы читатель с ним ознакомился. Но специально в процессе написания я об этом не думаю. И, честно говоря, не думаю, чтобы кто-нибудь об этом думал. Мне кажется, что таким образом никакие произведения бы не получились, если в процессе написания автор стал бы думать о читателе, — его бы это только сбивало. По-моему, в процессе написания надо думать только о произведении, следовать его логике.

Вопрос: В одном из произведений Вы сказали, что искусство — это один из путей к Богу. Вот сейчас Вы пришли к Богу?

Е. Радов: Сейчас у меня сложная жизненная ситуация, не связанная с искусством. А отвечая вам — да, возможно, это один из путей. Как и все остальные, впрочем. Хотя я думаю, что также это один из путей к свободе, такой абсолютной свободе, что ли. Более того, человеку.... я помню такую цитату из одного древнего произведения, которое признают кришнаиты за одну из своих священных книг — «Бхагавата пурана» оно вообще-то называется или «Шримад Бхагаватам» — там сказано про творческих людей что они должны продлить творение Бога. И для этого им даётся абсолютная свобода. Сейчас я не могу однозначно ответить, каков путь к Богу. Сейчас меня жизнь очень сильно долбанула, можно так сказать. Возможно, и за искусство тоже.

Вопрос: Что Вас связывает с Якутией? Это Ваша родина?

Е. Радов: Нет, там жил мой прошлый один из лучших друзей, с которым мы учились на одном курсе. И я у него был четыре раза в Якутии. Мы с ним вместе объездили почти всю Якутию. И в последний раз я решил написать роман под таким названием. Там и начал. Но это совсем не моя родина, я родился в Москве. А сейчас мы с тем другом как-то разошлись.

Вопрос: Как Вы определяете свою религиозную, или — если не очень подходит это слово, — философскую позицию? Какой у Вас посыл творчества?

Е. Радов: Это — очень общие вопросы. Позицию я сейчас, честно говоря, никак не определяю. К сожалению, как мне кажется, жизнь так устроена, что пока человек жив, как только он что-то определил, тут же это всё меняется. Что и произошло в моём случае. Поэтому сейчас я боюсь вообще что-то определять.... А любая книга — чем она и отличается от философии — любая книга, как писал Борхес, должна в себе заключать свою антикнигу. Кстати, это один из секретов искусства: никогда не делается: «так, так и так». Вместо «так, так и так» нужно обязательно где-нибудь сделать всё наоборот, создать неоднозначность. Поэтому конкретно вот сейчас я ничего не определяю. А какой у меня посыл? Он может быть совершенно любым. Изначальным мотивом может служить абсолютно всё, что угодно. Любые жизненные проявления или любые проявления чего угодно, когда угодно и как угодно.

Вопрос: Читатель проводит между кусками яви в произведении. воображаемые линии, как на звездной карте, между комками света. Как Вы думаете, надо ли проводить эти линии? Есть ли в них толк?

Е. Радов: Постараюсь разобраться (*Смеётся. Смех в зале*). «Читатель проводит между кусками яви произведения воображаемые линии между комками света. Надо ли проводить эти линии»? Да-а... Во-первых, что такое «куски яви» в произведении? Не очень понимаю. Произведение есть

произведение. А что такое «комки света»? (*Смех в зале*). «Как проводить эти линии?». Да проводите, пожалуйста. Читайте как хотите.

Вопрос: Можно ли считать Ваши произведения психоделическими?

Е. Радов: Да. (*Смеётся*). Да. (*Смех в зале*). Нет, я имею в виду прямое значение этого слова. «Психоделия» в переводе с греческого означает «расширение сознания». В этом смысле, конечно, можно.

Вопрос: Какую роль в Вашем творчестве играют наркотические средства?

Е. Радов: О...Серьёзный вопрос (*Смеётся. Смех в зале*). Ну, сыграли какую-то роль... Наркотические средства, как любой жизненный опыт, конечно же, дают некий акт познания, так или иначе. Назовём ли мы его хорошим, плохим, но это некий опыт. Вот. Но они не влияют на одарённость, талант, ни в ту, ни в другую сторону. Скажем, ансамбль «Битлз» раннего периода, когда они ничего не употребляли. Это было гениальное творчество. Потом они все начали принимать ЛСД, и тогда появился альбом «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», тоже гениальная пластинка, но — другая. И то было замечательно, и это, то есть наркотики не влияют на дарование, не усиливают его; правда, если человек чересчур этим увлечётся, он просто перестанет заниматься творчеством. Но как опыт влияет на личность, наркотики влияют, конечно, и на творчество. А какую роль в моём творчестве играли наркотические средства? Впрямую — никакую. Не впрямую, ну, наверное, влияли.

Вопрос: А. И. Солженицын, говоря о духовности русской литературы, подчеркнул, что «писатель несёт ответственность перед Богом и народом». А Вы? (*Смех в зале*).

Е. Радов: О! А я — нет. А я не несу (*Смеётся. Смех в зале*). Ну, если Солженицын несёт такую ответственность, я, к сожалению, не могу так прямо сказать, что вот я несу или там... Я не скрываю, что я, в общем, самовыражаюсь. Если это кому-то нравится, то прекрасно, если у меня есть какие-то родные мне души где бы то ни было, это замечательно. Если есть такие совпадения. А вот так: несу, мол, ответственность перед Богом и народом...Я, собственно говоря, боюсь таких слов.

Вопрос: Вы чувствуете себя свободным человеком?

Е. Радов: Свобода — это есть свобода, но, к сожалению, в этом мире она не достижима. В этом мире её нет. Если я родился в этой личности, в этом теле, в таких, а не других социальных обстоятельствах, в данное время, хотя меня никто не спрашивал, хочу ли я этого, — значит, я уже несвободен. Да, свобода этого мира — сугубо относительное явление.

Вопрос: А где может быть свобода?

Е. Радов: Где? По крайней мере, в каком-то другом мире, если он существует. Где-нибудь не здесь. Здесь мы, по-моему, изначально несвободны. Здесь нас рожают, не спросив об этом у нас вообще даже разрешения (*Смех в зале*); здесь мы умираем; тоже никто нас об этом не спрашивает: ни когда, ни зачем; здесь мы болеем и так далее... Мне

кажется, что в каких-то достаточно частных вопросах от человека что-то зависит, и он свободен в чем-то; но в таких глобальных, как рождение, смерть, вообще, судьба, по-моему, — нет, от человека ничего не зависит. Возможно, я ошибаюсь и потом буду считать по-другому.

Вопрос: Где же возможна полная свобода?

Е. Радов: Не знаю. Но думаю, что мир в котором есть полная свобода, построен по совершенно другому принципу. Но поскольку он совершенно другой, я думаю, что из нашего мира он абсолютно непредставим. Более того, мы не знаем, существует ли он вообще. В произведении Александра Введенского «Кругом, возможно, Бог», там главному герою (его зовут Фомин) отрубают голову, и он попадает в мир после смерти. Соответственно, автор пытается представить и изобразить словами этот мир. Ничего не получается; то есть он не может этого сделать — описать другой мир, даже если он существует. Увидеть полностью другую реальность из этой невозможно. Мы окажемся перед закрытой дверью.

Вопрос: Каково, по Вашему мнению, состояние литературы на современном этапе?

Е. Радов: Абсолютный кризис, по-моему, причем во всех странах — мировой, я думаю. Больше всех не повезло поэзии, которую просто перестали читать, причем не только у нас, а вообще везде. Если раньше, в 70-е годы, когда я учился в школе, тебя спрашивали о писателях мировой величины, можно было назвать человек там 20, даже больше; там был и латиноамериканский роман, и всё, что угодно. А сейчас, в общем, появляются какие-то абсолютные единицы и то вопреки общей тенденции. Кто? Ну, мне понравился, скажем, Мишель Уэльбек.

Реплика: Вас с ним сравнивали.

Е. Радов: Да? А, было такое. Точно. Я его раньше не читал, потом прочитал. Мне понравилось. Но это — единицы. Как говорил Карл Маркс когда-то: «Искусство — это «взмах крыльев». Я считаю (не только я): сейчас, по-моему, полный упадок. Общемировой. Может быть, за ним последует какой-нибудь подъем. Не знаю.

Вопрос: Кого Вы считаете выделяющимся из общего ряда?

Е. Радов: Ну, вот Сорокина; Пелевина я вообще не читаю. Только Сорокина, пожалуй что. И то его последний роман мне не понравился.

Вопрос: «Путь Бро»?

Е. Радов: Да, «Путь Бро» мне не понравился. Я думаю, не надо было писать продолжение. И в романе «Лёд», по-моему, нужно было убрать этого мальчика в конце, о чем я ему сразу сказал; там последняя глава, какой-то мальчик, я говорю: «На фиг он нужен?» А «Путь Бро»... Я совершенно вообще не понимаю, зачем он продолжил. Может, у него больше нет каких-то других идей, не знаю.

Реплика: Это приквел; он не продолжает «Лёд», а предшествует ему.

Е. Радов: Я понимаю, я всё понимаю; но мне кажется — это совсем не нужно.

Вопрос: Что Вы читаете для себя на досуге? Настольная книга у Вас есть?

Е. Радов: В общем, я практически ничего не читаю. Это нормальная вещь — с какого-то момента любой, даже кто угодно, если практически занимается каким-то писательством, то есть сам что-то пишет, просто перестаёт читать. Начинаешь читать только то, что тебе нужно. Ну, то есть по каким-то другим критериям. И ни в коем случае нельзя читать, если сам в данный момент пишешь, потому что это обязательно влияет. Я сейчас читаю только то, что нужно и довольно редко, и никакой настольной книги у меня, наверное, нет.

Реплика: Вы говорили, что у Вас был и остался любимым романом роман Свифта «Приключения Гулливера».

Е. Радов: Да, любимым. Но это не значит, что я его все время читаю, читаю, читаю. (*Смеётся. Смех в зале*).

Вопрос: Пользуетесь ли Вы Интернетом, читаете ли газеты?

Е. Радов: Интернет — да, но редко. Если что-то надо узнать... Газеты я уже три года как перестал читать — они стали неинтересными. У нас, в общем, не стало свободной прессы, в том числе и телевидения, так что ни смотреть, ни читать в этом смысле нечего. Но я очень люблю кино; вот кино я смотрю.

Вопрос: Какое кино?

Е. Радов: Всяческое, любое (*Смеётся*). Кино я люблю.

Вопрос: Не предполагаете ли Вы писать сценарии?

Е. Радов: Не знаю. Вряд ли. Я не знаю. Я просто не знаю. Я как-то написал сценарий для клипа. Он потом, кстати, так никуда и не пошёл. Нужно какое-то своеобразное чувство иметь, чтобы писать сценарии. А я — не знаю. Это не моё дело (*Смеётся*). По крайней мере сейчас мне так кажется. (*Смеётся*).

Вопрос: С кем из современных писателей Вы дружите?

Е. Радов: Ну, с Сорокиным. Ну, как — дружите... <...>

Вопрос: А привет передать Сорокину можете? (*Смех в зале*).

Е. Радов: Могу. От кого?

Вопрос: От Бориса.

Е. Радов: От Бориса. Хорошо.

Реплика: Фамилия есть у Бориса?

Ответ: Борис Николаевич.

Е. Радов: Борис Николаевич Ельцин, что ли? (*Смеётся. Смех в зале*). Почему тогда не от Владимира Владимировича? Ладно, передам. (*Смеётся. Смех в зале*).

Вопрос: Расскажите, пожалуйста, историю публикации книжки «Суть», там какая-то неурядица была?

Е. Радов: Историю?..

Вопрос: Вам, вроде, деньги сначала заплатили. Вы на заказ писали или?..

Е. Радов: Вот на этом мы и поссорились с издательством «Ad Marginem». Просто они переиздали «Змеесос» как раз, выпустили «Я», «Или ад», а потом заключили со мной договор на любую книгу, совершенно неважно, о чём эта книга. Ни о каком её содержании, ни о каком стиле, ни о чём речь не шла. И я её написал. А потом, когда я написал, они предъявили ко мне массу претензий, в том числе Саша Иванов на меня кричал, что я не имею права философствовать и так далее, — в самых непотребных выражениях. А потом они всё равно книгу выпустили, но не сделали никакого пиара, который помог бы изданию разойтись. Так что заказ, так сказать, в каком-то смысле был — в том, что я должен им роман, и всё. А о чём — моё личное дело.

Вопрос: Расскажите о своей пьесе «Иаков Сталин».

Е. Радов: О, это было так давно (*Зачитывает продолжение вопроса*): «Была ли она поставлена на сцене?». — Понятия не имею. Это — о сыне Сталина Якове, такая экзистенциальная пьеса. Я её написал примерно в то время, когда писал роман «Я», ещё будучи в институте. Честно признаться, я очень люблю кино и так же я не люблю театр почему-то (*Смеётся*). И пьесы я воспринимаю скорее как чтение; тут ничего не поделаешь, как — приходится употребить нелюбимое слово — «текст». Я любую пьесу могу сам вполне читать, представлять всех персонажей, а почему я должен это видеть в чьей-нибудь интерпретации?!. Театр я не люблю за то, что там все орут очень сильно (ну, это у них там поставленный голос) и так вот нарочито там *играют*. В кино возможен шёпот, а тут нет. И поэтому, собственно говоря, я никогда не занимался продвижением своей пьесы. Даже ещё тогда я не стремился к тому, чтобы её поставили. Мне было достаточно того, чтобы её прочитали.

Вопрос: На какие слои общества рассчитаны Ваши произведения?

Е. Радов: Мне кажется, что любые произведения (я не имею в виду такие попсовые, которые в метро читаются), любые книжки более-менее серьёзные, в общем, рассчитаны на студенческую аудиторию, потому что потом просто у людей нет времени читать. Когда человек учится в институте, у него есть какое-то время, чисто физическое время. Вообще, это — первая молодость, когда он о чём-то задумывается. И тогда он действительно читает. А потом очень мало читают книги, потом уже люди заняты другим: карьерой, семьёй, там, не знаю, да мало ли чем. Поэтому мои и, по-моему, все более-менее серьёзные произведения особенно ни на какие слои сейчас не рассчитаны, а так получается — что читают их, в основном, студенты.

Вопрос: Мы узнали, о чём Вы не думаете во время написания произведения. А о чём все-таки в это время думаете? Вообще как Вы творите? Возможно ли вообще вдохновение, если это нечто большее, чем

выход в сферу коллективного бессознательного у писателя-постмодерниста?

Е. Радов: Вдохновение не только важно, оно абсолютно реально существует. Это абсолютно реальное состояние; собственно, наверно, ради него и пишешь. Это состояние (я имею в виду именно состояние), при котором ты себя чувствуешь, ну, фактически Богом, что ли. Какое-то чувство абсолютной свободы... И когда оно возникает, то ты не только не думаешь — тебя как бы нет: всё происходит помимо тебя. И так получается лучше всего. Достоевский однажды писал, как можно отличить профессионального писателя от непрофессионального. Вдохновение бывает далеко не всегда. Тем не менее, ты должен писать роман. Какие-то куски пишешь под вдохновением, а какие-то нет. И вот если они абсолютно идентичны, если читатель не отличает их друг от друга, то значит ты — профессиональный писатель.

Вопрос: Вы кого-нибудь или что-нибудь в жизни любите? (*Смех в зале*).

Е. Радов: Да. Я люблю свою жену, но она умерла... (*Напряженная тишина в зале*). Больше всего на свете... А что-нибудь — не знаю, наверно, много всего. Я вообще люблю этот мир или, по крайней мере, любил (*Тишина*).

Вопрос: У нас здесь студенческая аудитория. Не могли бы Вы вспомнить свою студенческую жизнь: Вы считались хорошим или плохим студентом? На какую тему Вы писали дипломную работу?

Е. Радов: В нашем институте дипломная работа — это как бы твоя книжка. У меня была дипломная работа — рассказы. То есть это было даже забавно, потому что они давно уже все были написаны, мне их просто оставалось только перепечатать, переплести и все, и полгода ничего не делал.

Вопрос: И какую оценку получили?

Е. Радов: А у нас, кажется, не было оценок. Был красный диплом и обычный. У меня был не красный (*Смех в зале*).

Вопрос: Какие преподаватели Вам запомнились?

Е. Радов: Интересных преподавателей у нас было очень много. Причём наш институт был замечателен тем, что существовала какая-то программа, а любой преподаватель читал лекции абсолютно о чём он захочет. У нас как бы считался творческий вуз (*Смеётся*). Особенно мне запомнился какой-то курс, по-моему, третий... Там один преподаватель был пушкинист, а другой преподаватель (я с ним потом долго общался, кстати, автор термина «метаметафористы») — Кедров (впоследствии оказалось, что он сам поэт и так далее) (*Смех в зале*); и он очень не любил Пушкина. И вообще поэзию XIX века. Было очень забавно, потому что там весь год было такое: этот хвалит Пушкина и тут же через полтора часа другой его ругает: Пушкин — такой, Пушкин — сякой...

Вопрос: А что Кедров читал? Какой предмет?

Е. Радов: Сперва он читал русский фольклор... Я помню, я ещё после школы пришёл, у меня просто был как шок такой. Он говорит: «Былины не читайте, это всё позднейшие вставки XIX века; это всё муть, в общем, к фольклору это отношения не имеет...».

Вопрос: А что же он читал?

Е. Радов: На фольклоре? У нас две лекции прочитал о Фрейте почему-то (*Смех в зале*). (*Смеётся*). У нас вообще были своеобразные преподаватели. Все почему-то считают, что наш институт никакого образования не даёт. В общем, я думаю это — абсолютная неправда, если ты хотел, то ты его получал, а не хотел — никто тебя особенно не заставлял.

Вопрос: А Вы готовились к занятиям?

Е. Радов: Мне было очень интересно учиться. Мне ещё запомнилась Тахо-Годи (она из университета к нам пришла, с филфака, жена философа Лосева), которая нам читала «Илиаду» в подлиннике. Она преподавала античную литературу. Ещё раз в неделю был творческий семинар, так называемый. Если возвращаться к рассказу, с чего я начал, — к рассказу о моржихе, я имел наглость его не только написать, но и сдать на обсуждение, специально. Так на меня, помню, все разъярились. Руководитель семинара так орал, что... Остальные сокурсники почему-то тоже. После этого он сказал, чтобы я написал документальную прозу (*Смех в зале*). И мы разъехались на лето. Летом мы с моей тогдашней женой первой — мы тогда хипповали — поехали автостопом, через Минск, кстати, в Вильнюс. Мы тогда очень любили ездить. И в результате я что-то написал и так и назвал: «Документальная проза» и ему ещё посвятил (*Смех в зале*). Описал, как мы ездили автостопом, что-то в этом роде. Он тогда совсем разгневался (*Смех в зале*) и выгнал меня из семинара. А в нашем институте можно было быть отличником, но если тебя выгнали из семинара, то это всё. И наоборот: можно было быть двоечником, но, если руководитель семинара говорил: «Это очень талантливый человек», — то тебя оставляли. В результате меня взяли в другой семинар. Таким образом я закончил институт, а эту «Моржиху» злосчастную (я, кстати, сразу прославился, про меня все говорили: «Это вот он написал про моржиху» и показывали пальцем (*Смех в зале*); так вот с ней и пришла первая слава); в общем мне её вернули со словами: «Чтобы в твоём досье она больше не фигурировала».

Вопрос: Из Ваших однокурсников кто-нибудь ещё прославился?

Е. Радов: Да. Такая Полина Дашкова, она же Таня Поляченко. Попсовая писательница (*Смех в зале*). Но у нас тогда она писала стихи (*Смех в зале*). Что-то такое под Ахмадулину, ну, в общем, вот такого типа.

Вопрос: А почему Вы написали роман в стихах?

Е. Радов: Нет, не в стихах.

Вопрос: А почему такой подзаголовок?

Е. Радов: Я не помню (*Смеётся. Смех в зале*). Честно говоря, мне он не очень нравится (*Смех в зале*). Это давно было. А, ещё прославился такой Симон Осиашвили — автор песен. И всё, по-моему, о нашем курсе. Больше вроде никого.

Вопрос: А Вам интересно было бы самому преподавать? В том же Литературном институте?

Е. Радов: Ну-у-у... Да не знаю... Это же надо всё читать... (*Смеётся. Смех в зале, аплодисменты*). Я, честно говоря, об этом не думал.

Вопрос: Просто Вас очень интересно слушать.

Е. Радов: Да? Спасибо. А какой предмет преподавать? Я, наверное, не являюсь таким уж большим специалистом. А, кстати, по-моему, я не имею права. У нас же нет педагогического образования. Я, единственное, наверное, могу вести семинар, но это, опять-таки, надо всех читать (*Смех в зале*). Хотя ... по крайней мере, так было при мне — там все так мало писали, что многие ухитрились защищать диплом с теми произведениями, чуть-чуть подделанными, с которыми они и поступили (*Смеётся. Смех в зале*).

Вопрос: Мне хотелось бы у Вас спросить о тезисе «Змеесоса»: маразм как принцип бытия в целом. Хотелось бы у Вас уточнить, что это означает концептуально и применительно к ситуации в Белоруссии: маразм как принцип бытия в целом (*Смех в зале*).

Е. Радов: (*Смеётся*). Насчёт Белоруссии, я думаю, вам виднее. Да, у меня была такая идея. То есть опять-таки, возвращаясь, — это я и назвал словом «Змеесос». То есть я имел в виду глобальный идиотизм. Но сейчас думаю, что это скорее была игра, конечно, какая-то. Ведь, с одной стороны, маразм как принцип бытия, а, с другой стороны, опять-таки, я считал, что раз я так вижу это всё и пойду на это (мне казалось, когда есть искушение, надо идти на него), и что же останется? Если что-то останется, то это и будет какая-то истина.

Вопрос: Интересуетесь ли Вы политикой?

Е. Радов: Сейчас, наверно, нет. Нет, интересуюсь, точнее интересовался, но сейчас политика довольно скучная. Я ещё помню время Ельцина, когда, в общем, в этом смысле она мне нравилась намного больше, потому что тогда было просто интересно, всё было у тебя на глазах, всё было забавно. Этот сказал, тот ответил то, этот другое. А сейчас опять пошли эти... (не знаю, как у вас), у нас опять пошли какие-то там вести с полей, какие-то проценты (*Смех в зале*), валовой продукт какой-то... Это совсем не интересно, я бы так сказал.

Реплика: Посмотрите наши программы.

Е. Радов: Посмотрю.

Вопрос: По чьему приглашению Вы оказались в Минске и какие у Вас здесь дела?

Е. Радов: По вашему (*Смеётся*). Конкретно — вашему. Какие дела? Встретиться с вами (*Смех в зале*). Что я сейчас и делаю.

Вопрос: 1) Ваши тексты неоднозначны. Как Вы относитесь к читательским интерпретациям? Как извращению смысла Ваших произведений? 2) Видите ли Вы сны?

Е. Радов: Да, я вижу сны. Цветные. Никогда не видел ни одного черно-белого сна, не знаю, что это такое. А как я отношусь к интерпретациям? Ну, почему как к извращению смысла? Я считаю, что когда произведение создано, оно в каком-то смысле мне уже не принадлежит. Так что, если кто-то в нём что-то увидел другое, на здоровье. Да, я — автор, конечно. Но когда оно уже создано, я остаюсь на равных со всеми остальными. Я плохо отношусь не к интерпретациям. Вот появилась первая заметка о романе «Якутия». И там, не помню кто, ну, в общем, он её там раскритиковал; но это даже не критика. Я ещё подумал: «Вот сволочь». Я эту «Якутию» писал два с половиной года, не получил за это ни копейки. И почему-то я сделал именно так, а не иначе, То есть чем-то это было продиктовано. А тот, с позволения сказать, критик, даже не постарался вникнуть. Меня раздражает, когда читатель, критик или литературовед не хочет вникнуть, почему написано именно так, а не иначе. Ведь что-то это означает. А он просто так тогда отмахнулся. Хотя, собственно, в последнее время, мне кажется, критиков-то, в общем-то, и нет, есть раскрученные журналисты (мы ещё долго с кем-то спорили об этом), а не критики. Потому что критика — это прежде всего репутация. А так, какой-то там молодой парень... Это везде, кстати. Это еще началось в начале девяностых. Вот я включаю телевизор, там какой-то школьник на фоне Кремля рассказывает мне о внешней политике. Ну, это же смешно. Даже при эсэсэсэре к тому, чтобы так выступить, люди шли годами и имели какую-то репутацию. И так во всём.

Вопрос: «Амба», «замба» в тексте «Якутии», что это?

Е. Радов: Не понимаю.

Вопрос: Это вымышленные слова (то есть неологизмы)? Или якутские слова?

Е. Радов: Ну да, конечно, неологизмы. В «Якутии» половина состоит из якутских реалий, половину я придумал.

Вопрос: К какому течению Вы себя относите, если не к постмодернизму?

Е. Радов: Это не моё дело — относить себя к какому-то течению... Вообще, поэты более склонны собираться в какие-то группы. А я фактически всегда был один, у меня не было ни группы, ни течения. А постмодернизм — мы спорили, что это такое,— непонятно. Пусть разбираются литературоведы и критики; это их дело — к чему меня относить.

(*Аплодисменты*)

ДМИТРИЙ КУЗЬМИН В ВОПРОСАХ И ОТВЕТАХ (Г. МИНСК, 17 ИЮНЯ 2005 ГОДА)

17 июня 2005 года в магазине-галерее "Подземка" состоялась минская презентация антологии "Освобожденный Улисс: Современная русская поэзия за пределами России" (М.: Новое литературное обозрение, 2004). Выступили авторы антологии, живущие в Белоруссии: минчане Елена Казанцева, Марина Куновская, Дмитрий Строцев и приехавший из Могилева Дмитрий Дмитриев; прозвучали также стихи Вениамина Блаженного. Издание представлял его составитель — филолог, поэт и литературный деятель Дмитрий Кузьмин (Москва).

– Расскажите немного об этой антологии: что привело Вас к работе над таким проектом, в чем его культурный смысл?

– Я уже говорил в одном интервью (видите, интервьюируют меня совсем не каждый день, но оригинальных мыслей все равно не напасешься), что интересных и по-своему важных проектов можно придумать неограниченное количество, и выбор в пользу того или иного оказывается простой случайностью. В свое время издательство "Новое литературное обозрение" затеяло книжную серию, посвященную Премии Андрея Белого – к слову сказать, едва ли не единственной, с моей точки зрения, вменяемой литературной премии в России (вменяемость для меня ключевая категория культурного проекта: ясность задачи и ответственность за последствия; с решениями жюри Андрея Белого можно спорить и не соглашаться – но это возможно именно потому, что есть внятная концептуальная рамка, в которую можно попасть, а можно не попасть; к решениям какого-нибудь Русского Букера или Национального Бестселлера вообще невозможно отнестись всерьез, потому что они абсолютно случайны, не соответствуют никаким разумным и осознаваемым участниками игры принципам). А у меня лежала рукопись киевского поэта Виктора Летцева – лауреата одного из прошлых лет, удостоенного премии за никогда полностью не издававшуюся единственную стихотворную книгу, написанную еще в конце 1980-х. Мне казалось разумным эту книгу в такой серии опубликовать наконец. Но оказалось, что речь идет только о публикации лауреатов и финалистов текущего года, и задним числом это сделать нельзя. Как же быть? – спросил я главного редактора издательства Ирину Прохорову, – и она (соглашаясь в принципе, что книга Летцева должна быть, конечно, напечатана) ответила вопросом на вопрос: нельзя ли придумать какую-то другую серию, в которой Летцев был бы к месту? Так возникла книжная серия "Поэты русской диаспоры", открывшаяся в 2003 году тремя книжками: летцевским "Становлением", избранными стихами известного поэта старшего поколения Дмитрия Бобышева (когда-то входившего в четверку поэтов, окрещенных "ахматовскими сиротами": Бродский – Рейн – Бобышев – Найман, – но в зрелых своих стихах ушедшего от трех других названных авторов очень далеко) и посмертной книжкой молодой надежды русской поэзии Израиля Анны Горенко, погибшей в 27 лет от передозировки наркотиков. С этого начался мой специальный интерес к современной русской поэзии за пределами России.

Так совпало, что почти одновременно поэзия русской диаспоры была объявлена темой очередного Московского международного биеннале поэтов – 2003; там прошла и презентация новой серии. И после биеннале мне, вполне естественно, предложили составить антологию – не ограничиваясь только участниками фестиваля. Я написал в заявке, что такая антология должна бы включать около 100 поэтов. В итоге в книгу вошли стихи 244 авторов из 26 стран – настолько даже я не представлял себе в полной

мере масштабов явления. Что, разумеется, не избавило меня от бесконечных придиорок *post festum*: где, дескать, такой-то и такой-то? Конечно, нет в мире совершенства: прошел уже почти год после того, как я сдал книгу в производство, за этот год я стал чуточку умнее и теперь знаю нескольких авторов, которых раньше не знал и которых в книге не хватает. Но принципиально мне кажется, что это хорошая и правильная работа. Потому что у меня в этой области нет никаких личных, партийных и цеховых связей, обязательств и заинтересованностей: я выбирал тексты, которые считаю интересными, у авторов, которых считаю достойными. Поэтому в антологии есть никому не ведомые поэты, прежде публиковавшиеся только в Интернете, есть несколько юных дебютантов вроде 19-летних украинцев Антонины Семенец и Ивана Кулинского, – и нет широко известных авторов – таких, как Наум Коржавин, Игорь Губерман, Константин Кузьминский, – потому что в их стихах последних 15 лет (а антология охватывает период после 1991 года, когда само явление "за пределами России" приобрело нынешние очертания) я не нашел ничего, что можно было бы с чистой совестью назвать хорошей поэзией.

Вообще любой литературный проект – антология, книжная серия, фестиваль – должен существовать как бы в двух измерениях: читательском и профессиональном. В читательском измерении можно просто собрать под одной обложкой хорошие стихи – это уже будет неплохой проект. В профессиональном измерении любой проект должен быть сопряжен с той или иной проблемой и как-то приближать к ее пониманию и решению. Отчего собрание русских поэтов, живущих не в России, имеет иной культурный статус, чем гипотетическое собрание хороших поэтов, чьи фамилии начинаются на гласную? Оттого что тут есть некоторый проблемный узел. Один – на уровне самоопределения автора. Мы привыкли (по первой половине XX века особенно) к поэтам-эмигрантам, чье самоопределение в значительной мере замешано на травме отрыва от родной страны и родной культуры (и естественно, что чаще всего это отражалось в творчестве стремлением "припасть к корням": очевидно, что поэзия русской эмиграции 1920-х гг. в целом куда более консервативна и инерционна, чем поэзия того же времени в СССР). Однако самоопределение через принадлежность к диаспоре – подразумевающее нормальность, естественность существования в иной культурной и языковой среде и подчас отражающееся в стихах другим тематическим и формальным репертуаром, другими чертами лирического субъекта, – стало, кажется, возможным только сейчас, когда Россия не отделена от мира "железным занавесом". Более того, все сильнее дает о себе знать иной полюс самоопределения – иммигрантский, когда отождествление с новой родиной оказывается сильнее и важнее, и это, опять-таки, выходит в ряде случаев совсем другая поэзия. А поверх подобных различий существует известный феномен "эмиграции без эмиграции" – русские авторы бывших республик СССР, оказавшиеся поэтами русской диаспоры без каких-либо собственных усилий; у них также можно проследить, *mutatis mutandi*, эти три типа самоопределения. В антологии представлены все варианты, но для меня, естественно, наиболее интересны новые и неожиданные: скажем, стихи молодого американца Семена Тертычного, написанные уже наполовину по-английски, или стихотворение другого русского американца Леопольда Эпштейна, посвященное 11 сентября 2001 года: оно замечательно тем, что в нем лирический субъект сполна разделяет горе своей новой страны, *ощущая* себя ее неотторжимой частью, но *понимает* это горе, благодаря опыту жизни в другой части света, по-другому. И здесь мы оказываемся на подступах к культурной проблеме уже другого уровня: где кончается русская поэзия, созданная в {Белоруссии, Узбекистане, Израиле, США – нужное подчеркнуть}, и начинается {белорусская, узбекская, израильская, американская} поэзия на русском языке? Является ли язык главным определителем национальной литературы – или нет? Лично

я склоняюсь к мысли, что является, и всякая поэзия на русском языке есть русская поэзия. Но есть и другая точка зрения, и она может привести в свою поддержку не только слова самих поэтов (в предисловии к антологии я цитирую в связи с этим израильтянина Михаила Генделева и белоруску Марину Куновскую, настаивающих на том, что они не русские поэты, хоть и пишут по-русски), но и, в ряде случаев, анализ текстов: так, ферганская школа русского стиха, состоявшая преимущественно из этнических узбеков, определенно использовала русский язык как ничейную землю для столкновения среднеазиатской ментальности с европейским способом письма.

Чтобы во всем этом разобраться – нужна не антология, а монография, может, и не одна. Но у исследователей современной литературы едва ли не основная трудность – несобранность, разрозненность, труднодоступность материала. Эта антология выступает необходимым и, полагаю, достаточным материалом для всех, кто захочет заняться изучением вышеописанных проблем. Ну, разве что для полноты картины недостает текстов тех русских авторов, которые с русского языка перешли на другие. Я думал о том, чтобы сделать такое приложение: скажем, в США есть достаточно заметные англоязычные поэты русского происхождения – Евгений Осташевский, Евгения Туровская, Матвей Янкелевич, Филипп Николаев, Илья Каминский... Но в антологии и так 996 страниц, почти три килограмма стихов – надо было где-то остановиться.

– Как Вам понравилась презентация?

– Ну что ж, все было скромно и вполне мило. Жаль, что не на всех минских авторов удалось посмотреть. С другой стороны, меня очень порадовало, что на вечер заглянули белорусские поэты – Виктор Жибуль, Вера Бурлак... Из Москвы создается впечатление (вполне возможно – ошибочное), что по большей части в новых постсоветских государствах русскоязычные литераторы и авторы, пишущие на языке титульной нации, взаимодействуют слабо, особенно если речь идет о молодых (собственно, обратное известно только про Латвию, где группа Сергея Тимофеева "Орбита" все время работает в контакте с латышами). Между тем вполне любопытным виделся бы и проект, нацеленный на сопоставление попыток разноязычных авторов освоить новую культурную реальность своей молодой страны. Собственно говоря, на Украине сейчас как раз активизируется интерес молодых украинских поэтов к своим пишущим по-русски – как в Украине, так и в России – собратьям; вероятно, это даже выльется в небольшую антологию с переводами в обе стороны. Это ведь только кажется, что восточнославянские народы должны друг друга понимать без перевода: я вот, как-никак, филолог, но и то, читая стихи по-украински и по-белорусски, практически в каждом стихотворении за двумя-тремя словами вынужден лезть в словарь. Да и фактом своей культуры текст в полной мере становится тогда, когда он переведен, а не просто прочитан.

А дискуссия в конце меня немного удивила: почему-то один из слушателей решил выяснить, что я думаю об Эдуарде Лимонове. Лимонов был очень интересный поэт в 1970-е, проза его по большей части оставляет меня равнодушным, но сейчас ведь интерес к Лимонову связан в большинстве случаев с его политической деятельностью. Мне представляется, что деятельность эта у Лимонова носит вполне симулятивный, заместительный характер, это такая разновидность сочинительства, – но драма Лимонова в том, что этот его текст, к сожалению, сугубо вторичен по отношению, прежде всего, к Юкио Мисиме. Однако я, признаться, ждал скорее вопросов по основной проблематике антологии.

– Поговорим теперь вообще про Вас. Вы проявили себя и как организатор литературы, и как критик, и как филолог, и как переводчик, и как автор собственных стихов. Можно ли сказать, что Ваше поколение – поколение нынешних 30-летних – возрождает синкретическую традицию Серебряного века?

– Ну, не только ведь Серебряного. Писатели разных эпох сплошь да рядом оказывались "многостаночниками". И именно наше поколение интересно в этом аспекте разве что тем, что мы оказались – после советской паузы – первым поколением, которому предоставилась такая ничем не ограниченная свобода самореализации. Я думаю, будь хоть немногим больше свободы в молодости у таких людей широчайшего кругозора и неумной энергии, как Виктор Кривулин или Нина Искренко, – история русского стиха выглядела бы иначе. Впрочем, и без того неподцензурные авторы 1950-80-х гг. оставили нам наследство, которого надолго хватит. А лично моя разносторонность – все-таки случай вполне индивидуальный, не самый частый, возможно, но вполне имеющий прецеденты. Когда-то в Интернете играли в такую игру: каждой заметной фигуре Серебряного века поставить в соответствие кого-то из нынешних; мне предсказуемо достался Брюсов. С другой стороны, моя знакомая Маша Майофис, специалист по рубежу XVIII-XIX веков, прислала мне как-то маленький текст под названием "10 черт сходства между Н.М. Карамзиным и Д.В. Кузьминым". Это всё, конечно, шутки – всерьез такие сопоставления могут быть сделаны лет через сто, – но сам ход мысли в обоих случаях очевиден: речь идет об авторах, чье место в истории русской поэзии связано, прежде всего, с их организационными усилиями. А уж потом – с тем, что они написали в стихах или о стихах.

– Какого рода влияние предшественников Вы испытали? Были ли у Вас кумиры – в поэзии, вообще в литературе?

– Трудно ответить однозначно, потому что видов-то деятельности у меня, как мы только что выяснили, много. Если говорить о собственных стихах, то тут все достаточно просто. В отрочестве я увлекался декадентами – Надсоном, Ратгаузом (совершенно подростковая, по сегодняшним меркам, поэзия) – и всячески старался им подражать; потом наступила эпоха Бродского, его влияния, и тут уже кое-что было, на рубеже 1980-90-х, опубликовано, и избыточно добрая ко мне Валентина Полухина, известный бродсковед, как-то меня в этом направлении благословила; но что-то меня в этой истории не устраивало – получались более или менее приличные тексты, не имевшие лично ко мне никакого отношения, и я фактически бросил писать на пару лет, пока ощупью не вышел к совсем другой поэтике. Из авторов, которые мне в этом движении ощупью помогли, нужно прежде всего назвать американского поэта Чарлза Резникоффа (1894–1976). И по текстам Резникоффа, и по его биографии видно, что человек он был ни с какой стороны на меня не похожий, – но есть один магистральный ход, совпадающий с тем, что я никак не мог раньше найти для себя: сухая, нарочито безэмоциональная хроника (то, что у Бродского только продекларировано строчкой "Это – ряд наблюдений"), выстроенная так, чтобы служить одновременно стенограммой движений сердца. Конечно, и в русской поэзии этот метод тоже опробован (полувеком позже, чем у Резникоффа), – но именно Резникофф подтолкнул меня в ту сторону, где мне, кажется, удалось найти себя – свой собственный интонационный нюанс и угол зрения, которые не исчезают из написанного мною стихотворения, когда я уже закончил его и смотрю на готовый текст, – и это позволяет мне не кривить душой, когда я изредка (как можно реже, но все-таки) говорю о себе: "Я поэт". Разумеется, я могу долго перечислять русских поэтов, которых я люблю и

которые для меня важны как для читателя, – но в собственном письме я, вероятно, непосредственно ни от кого из них не завишу. Разве что назвать еще Евгения Харитонов (1941–1981) – первого русского автора, центрировавшего свою лирику вокруг геевской оптики: осознание такой возможности на меня сильно повлияло.

Что до моей кураторской деятельности, то я уже вспоминал о Брюсове (с которым у нас все-таки были разные исходные ситуации: "Русские символисты" собирались в условиях недостатка реального материала в текущей литературе, Брюсову приходилось выдумывать авторов, чтобы создать хотя бы видимость массовости новорожденного течения, тогда как я начинал в условиях избытка материала: в моем распоряжении было практически все младшее литературное поколение 1990-х, в равной мере не интересовавшее старших товарищей). Непосредственными моими предшественниками были лидеры неподцензурной словесности 1950-80-х – в основном, ленинградской, где она по разным причинам приняла более институционализированный вид; я всегда ощущал себя продолжателем того дела, которое делали основоположники литературного самиздата, и потому мне так важно было признание этой преемственности с их стороны, выразившееся в Премии Андрея Белого "За заслуги перед литературой" 2002 года: в этой номинации решение о лауреате принимают именно отцы-основатели премии, соредакторы самого значительного самиздатского литературного журнала советской эпохи Борис Иванов и Борис Останин.

В области художественного перевода у меня всегда был образец перед глазами: моя бабушка, переводчик Нора Галь. Сложилось так, что я написал диплом по ее работе: мне нужно было защититься на кафедре зарубежной литературы, а я всегда занимался только русской, – и я изобрел себе тему "Сент-Экзюпери в России", посвятив БОльшую часть работы буквально пофразовому разбору перевода "Маленького принца"; так что механизм ее работы я разобрал, можно сказать, по винтику.

Что касается филологии, то тут тоже картина довольно отчетливая. В бытность мою третьекурсником пединститута я попал в спецсеминар Игоря Олеговича Шайтанова. Я уже был студент-рецидивист: до этого в моей жизни были два курса МГУ, – и только тут мне впервые открыли, что, оказывается, есть филология как наука, а не как безответственная болтовня вокруг литературы: Шайтанов разбирал с нами классические труды Потебни, Веселовского, формалистов... Я, в свою очередь, взял у него интервью для стенгазеты "Альтернатива", которую выпускал единолично в пику официальной факультетской (год стоял 1990-й): интервью было достаточно резкое и заканчивалось словами: "Нигде я не встречал столько людей, не любящих литературу, как на филфаке". С тех пор утекло много воды, мы с Игорем Олеговичем оказались в разных литературных лагерях и при встрече с трудом заставляем себя поздороваться, но моя благодарность ему за эту профессиональную инициацию остается неизменной. Именно тогда главной филологической книгой стала для меня "Проблема стихотворного языка" Юрия Тынянова, что во многом определило мои подходы к анализу поэзии. А уж отсюда вполне естественно вытекает, что в сегодняшней русской науке о стихе центральная фигура для меня – не досточтимый Михаил Леонович Гаспаров, а Максим Шапир, не только по научным убеждениям, но и по психологическому типу стоящий рядом с Тыняновым и Шкловским.

И только в области литературной критики мне сказать особо нечего: увы, и среди современников, и среди классиков ориентироваться мне было решительно не на кого. Вообще нынешнее состояние русской литературной критики иначе как ядерной зимой назвать невозможно. Впрочем, сделанное мною в этой области не настолько существенно, чтобы на этом повороте вопроса особо останавливаться.

– Самое шумевшее Ваше выступление как критика – статьи про постконцептуализм в поэзии. Почему именно это направление Вы выбрали в качестве ориентира? Что Вы вкладываете в это понятие? Можно ли рассматривать постконцептуализм как реакцию модернистского сознания на постмодернизм?

– Вы знаете, это вообще история отчасти анекдотическая, отчасти показательная для характеристики нравов литературного сообщества. Дело в том, что как раз это мое выступление – с самого начала было не столько критическое, сколько филологическое. Журнал "Новое литературное обозрение", готовя блок материалов по теме "Возможность канона в современной литературной ситуации" (кажется, рабочий вариант названия был именно таков), заказал мне статью. Я написал развернутый аналитический материал, открывавшийся критической оценкой самого понятия канона. Дальше в статье говорилось о том, что меня интересует понимание канона как корпуса текстов, отвечающих на наиболее острые эстетические и культурные проблемы эпохи; для предыдущей эпохи в развитии русского стиха (скажем, для 1970-80-х) такой проблематикой была проблематика концептуализма: проблематика снятия различий между стилями и дискурсами, конца инновации, утраты личностности высказывания. Я предположил, что для второй половины 1990-х наиболее острой проблемой является преодоление концептуализма: как вернуть высказыванию личностность, как возможна инновация после того, как инновация оказалась невозможна? – назвал течение в поэзии, занятое этим кругом проблем, постконцептуализмом и посвятил основную часть статьи демонстрации конкретных решений и вариантам индивидуальных поэтик авторов-постконцептуалистов.

Когда журнал вышел, оказалось, что его конструкция существенно отличается от предполагавшейся: никакого блока материалов про канон в номере не было, и мои рассуждения на эту тему из ответа на конкретный запрос редакции превратились в мою собственную инициативу. Но из текста статьи никуда не делся пассаж о том, что на самом-то деле концептуализм, конечно, не отменил ни инновацию, ни личностное высказывание, и параллельно с ним в русской поэзии развивались другие тенденции, в т.ч. резко инновационные и предельно заострившие личностный характер высказывания; точно так же никуда не делось из статьи и замечание о том, что персонально мне в современной русской поэзии ближе, интересней и симпатичней другое течение – условно названное "новым объективизмом" (объективизм – направление в американской поэзии 1930-х гг., к которому примыкал, в частности, и мой любимый Чарлз Резникофф).

Так сложилось, что вариации – значительно упрощенные, но в деталях и дополненные – на тему статьи в "Новом литературном обозрении" мне пришлось сразу же опубликовать еще дважды: в журнале поэзии "Арион" по прямой просьбе главного редактора Алексея Алехина и в предисловии к сборнику финалистов премии "Дебют" первого года присуждения (2000), куда вошли тексты сразу трех поэтов-постконцептуалистов: Елены Костылевой, Данилы Давыдова и Василия Чепелева (последний, впрочем, работал как раз на грани постконцептуализма и "нового объективизма"). Так что "вброс" нового термина оказался достаточно мощным. Но реакция меня неподдельно поразила. Чуть ли не на протяжении полутора лет в каждом номере ежеквартально выходящего "Ариона" разные достойные люди ругая ругали и меня, и поэтов-постконцептуалистов, и направление. Это бы не беда: ну не понравились им ни моя статья, ни стихи данных авторов. Но фокус в том, что статья ими понималась и трактовалась не как анализ явления, а как манифест, и даже не манифест, а директива литературного вождя своим соратникам. Дошло до того, что

весь мой проект "Вавилон" – ежегодный альманах литературного поколения 1990-х и примыкающие к нему авторские сборники, литературные вечера и т.п. – стал оцениваться как проект по пропаганде постконцептуалистской поэзии, хотя в этом проекте так или иначе задействовано много десятков авторов, из коих едва ли полдюжины могут быть названы постконцептуалистами с полным основанием. В каких-то случаях дело могло быть в наивности моих оппонентов или просто в том, что описываемые мною явления предельно далеки от сферы их собственных вкусов и интересов: в этом смысле особенно характерно недовольство Игоря Олеговича Шайтанова и выступившего с пространной статьей в "Знамени" Николая Работнова "пубертатным характером" молодой поэзии – я вполне допускаю, что обоим моим оппонентам, находящимся уже в достаточно преклонном возрасте, какие-то темы и способы их подачи могут быть неблизки и неинтересны, но в некотором роде это их проблема, а не проблема авторов: если критик не узнает себя в имплицитном читателе лежащего перед ним текста, если этот текст адресован не таким, как он, – это не причина для претензий: ежели ты критик, а не просто рассерженный читатель, изволь встроиться в предложенную парадигму и проанализировать именно этого имплицитного читателя и именно эту парадигму. Но подчас списать тотальное непонимание, предъявляемое моими оппонентами в своих статьях, на подлинное непонимание я никак не могу. После того, как одну из статей подобного рода опубликовал известный филолог и критик Дмитрий Бак, я лично (и публично: в кулуарах одного поэтического фестиваля) объяснил ему, что никакой я не идеолог "группы постконцептуалистов", и группы-то такой нет (потому что литературная группа – это когда авторы собираются, пишут какой-нибудь манифест и сами себя презентуют как группу, а тут перед нами художественная тенденция, которую сами ее носители не в полной мере осознают), что я просто-напросто описал один из участков сегодняшнего литературного пространства – участок важный, интересный, но никак не претендующий на статус единственно важного и интересного. И что же? – не прошло и года, как в двух изданиях появляются статьи студентки Бака Вероники Зусевой (в журнале "Октябрь" – еще и с предисловием самого Бака), один в один воспроизводящие всю риторику исходной статьи самого Бака: про то, что "идеолог группы Дмитрий Кузьмин выдвинул соответствующую программу", и т.д., и т.п. Конечно, понять коллег можно: с филологическим анализом нужно полемизировать анализом же, а интерпретация текста как критического позволяет и спорить с ним в необязательной легкой манере нынешней литературной критики. Но о профессионализме, цеховом достоинстве и личной ответственности нескольких вполне солидных персонажей российской литературной и научной сцены я после этого всерьез говорить никак не могу.

С тех пор прошло несколько лет, ситуация в поэзии изменилась. Из поэтов, составлявших ядро постконцептуалистского течения, одни (Дмитрий Соколов, Кирилл Медведев) фактически ушли – на время или навсегда, мы не знаем, – с литературной сцены, другие (прежде всего Дмитрий Воденников) заметно изменились. На авансцену вышло новое литературное поколение – авторы 1980-х годов рождения, – для которых постконцептуализм и постконцептуалисты – не животрепещущая тенденция в сегодняшнем письме, а один из элементов литературного наследия, к которому необходимо так или иначе отнестись. И надо наконец перестать ломать копыта попусту и заняться делом: изучением новейшей русской поэзии и, в том числе, этого в ней явления. (Между прочим, характерно: мои литературные оппоненты часто, как и я, филологи и критики одновременно; однако поле их филологических занятий от современной русской поэзии весьма далеко: Шайтанов, к примеру сказать, специалист прежде всего по английской поэзии XVII-XVIII веков; не диво, что при разговоре о

столь далеких от их профессиональной сферы предметах они, увы, не удерживают профессиональной ответственности высказывания.)

Что касается последней части Вашего вопроса – про модернистское сознание, – то я бы, пожалуй, не согласился. С одной стороны, реакций модернистского сознания на постмодернизм и без постконцептуализма сколько угодно: характерны в этом отношении, например, публицистика Всеволода Некрасова и Ольги Седаковой, и как таковая, и в увязке с их поэтическим творчеством. С другой стороны, доминантный для постконцептуализма категорический императив личностной фундированности высказывания и личной ответственности за сказываемое я бы не рискнул определить как черту модернистского сознания – разве что понимать это последнее совсем уж расширительно, как сознание человека Нового времени. Мне в связи с этим вспоминается, скорее, мысль Михаила Эпштейна о том, что постмодернизм – всего лишь первая, начальная и достаточно короткая стадия большой культурно-исторической эпохи постмодерна: вот я бы расценивал постконцептуализм как небольшой, но важный эпизод в ситуации перехода от этой начальной стадии к какой-то следующей.

– Если альманах "Вавилон" и одноименный сайт – не трибуна для постконцептуализма как литературной группировки, то – что они тогда и зачем?

– Тут потребуются два разных ответа, потому что альманах и сайт – два совершенно разных проекта, связанных, помимо моей персоны, некоторой весьма обтекаемой общей идеей. Просто у меня плохая фантазия на названия, а это мне уж очень нравится: в нем ведь содержится мысль о множественности художественных языков как позитивном факторе существования и развития культуры. Это при том, что название придумал не я: подробнее об истории "Вавилона" я рассказал в свое время в специальной статье все в том же "Новом литературном обозрении".

Альманах "Вавилон" был проектом литературного поколения. Вообще в русской литературной мысли концепт поколения не особо популярен. Говорилось о "военном поколении" в литературе и о "поколении XX съезда" (оно же – "шестидесятники"), но как-то без внятных объяснений: кто, что и почему. Генеральный ход мысли тут, однако, очевиден: некоторый принципиальный рубеж в жизни общества дает отсчет новому поколению в литературе. Я склонен принять эту логику: "поколение «Вавилона»" – так называлась моя давняя статья, опубликованная в Италии и в США, а в России только висящая в Интернете, – это поколение авторов, сформированных Перестройкой. Но, разумеется, не в вульгарном смысле: никто из нас не воспевал Горбачева, да и в анафемах коммунистическому режиму особо не усердствовал. Но момент нашего созревания как личностей и как писателей пришелся вот на этот период грандиозного культурного перелома. Основное свойство этого периода – катастрофическая нестабильность жизни: на рубеже 1980-90-х чуть не каждый день происходило что-то, что способно радикально изменить у молодого поэта картину мира вообще и образ литературного пространства в частности. Вот ты писал себе, писал какие-то стихи – и вдруг выходит, допустим, декабрьский номер "Нового мира" за 1987 год с первой легальной публикацией Бродского: оказывается, все твои представления о соотношении сил и тенденций в русской поэзии были неверны, тебе надо заново определить свои координаты в новом пространстве (это я не совсем про себя говорю, я Бродского читал в самиздате, но в целом было именно так). И только ты успел это сделать – приходит какой-то другой журнал, а там впервые Айги, или Седакова, или Елена Шварц, или Пригов... Точно так же и во всей прочей социальной и культурной жизни. И новое поколение оказалось гораздо более пластичным и мобильным, чем

предыдущие, потому что оно с самого начала училось все время себя перестраивать. Особенность нашего положения была еще и в том, что никому до нас не было дела: впервые открылась возможность публикации и прочтения гигантского массива текстов, написанных у нас и в мире за последние сто лет, и законным дебютантам пришлось уступить свою очередь. Поэтому у нашего поколения возник уникальный шанс самоорганизации. Эту миссию выполнил наш альманах: лично я здесь фигура необходимая, но в значительной мере случайная, на такую фигуру был очень мощный культурный запрос, и она откуда-нибудь должна была появиться.

Поколенческий проект может реализоваться именно как поколенческий только в том случае, если он удерживается от занятия жестко определенной эстетической или идеологической позиции. В альманахе "Вавилон" публиковались очень разные авторы, и задолго до всякого постконцептуализма. Пределом существования такого проекта является целесообразность поколенческой концептуализации. В нашем случае поколенческий проект имел смысл до тех пор, пока наше поколение было младшим. Примерно в 2003 году возникли все основания полагать, что пришла наша смена: до этого новые появляющиеся авторы встраивались в наш контекст, а эти стали образовывать свой. Кардинальным социокультурным переломом, вызвавшим к жизни это новое поколение, стала, на мой взгляд, экспансия Интернета и других новых коммуникационных технологий в нашу повседневную жизнь. И когда это поколение заявило о себе – мы наш альманах закрыли. На прощание в последнем, 10-м выпуске предоставив им отдельный раздел. Этим новым поколением, сегодняшними 20-летними, занимается премия "Дебют", но и мы не остаемся в стороне: мое издательство "АРГО-РИСК" учредило книжную серию "Поколение" для авторов 1980-х годов рождения, и за первую половину 2005 года в ней уже вышли 7 книг; надеюсь, продолжение работы будет столь же интенсивным.

Теперь о сайте. Каковы признаки полноправного вхождения нового поколения в литературу? Это происходит не тогда, когда новые яркие авторы начинают заявлять о себе и их замечают наиболее чуткие старшие товарищи. А тогда, когда само это поколение начинает транслировать вовне свои критерии, свою систему ценностей и иерархию авторитетов. Литературная эволюция идет не путем в-гроб-сходя-благословения (старшие выбирают себе преемников), а путем присвоения наследства (младшие выбирают себе предшественников, и то, что они выбрали, продолжает жить, а прочее сдается в архив). "Вавилон" как самиздатский журнал был основан в 1989 году; в 1991-м мы провели первый Всесоюзный фестиваль молодых поэтов, в 1992-м выпустили первый ежегодный альманах в полиграфическом исполнении, в 1993-м – первую книжку в серии "Библиотека молодой литературы". А уже в 1994 году в нашем издательстве вышли первые крохотные книжки чтимых нами старших авторов – Генриха Сапгира, Михаила Айзенберга... Смысл этого шага был в том, чтобы приступить к формированию нового канона – не в том смысле, в каком можно говорить о постконцептуалистском каноне в поэзии конца 1990-х, а канона как иерархии авторитетов в поэзии настоящего и недавнего прошлого. Этой же задаче были посвящены некоторые другие наши проекты – например, открывшийся в 1996 году литературный клуб "Авторник", куда мы приглашали наших старших коллег выступать. А интернет-проект "Вавилон" стал наиболее полной и отчетливой реализацией этой задачи. Эта антология новейших авторов (более 150 авторских страниц на сегодня) – модель пространства современной русской поэзии, увиденного из позиции, выработанной нашим поколением. Культурная необходимость в такой антологии особенно велика потому, что книжный рынок в России находится в довольно плачевном состоянии, многие важнейшие "бумажные" публикации практически

недоступны за пределами Москвы и ближайших окрестностей, да и вообще Интернет стал для нового поколения преимущественным каналом получения информации.

– Вы вообще особенно любите жанр антологии? Как Вам удалось обзавестись необходимыми для работы в этом жанре обширными литературными связями? Что еще требуется, по-Вашему, для успешной работы над литературными антологиями?

– Вероятно, Вы правы: есть какая-то склонность к антологизации у меня в характере. Затрудняюсь сказать, откуда она взялась. Но, в самом деле, даже проекты, не позиционированные как антологии (те же самые выпуски альманаха "Вавилон" или альманаха русских хайку "Тритон"), я стараюсь организовать таким образом, чтобы они обладали некоторой внутренней законченностью, были репрезентативны.

Я думаю, что организационная, кураторская работа в культуре может быть двух типов. Бывают кураторы-художники: они творят свой проект из других авторов и их текстов как из материала, но итог является в чистом виде плодом их собственной фантазии, иной раз сколь угодно причудливым. А бывают кураторы-аналитики, пытающиеся понять, как устроено то явление, с которым они имеют дело, и расставить предметы по местам. Я, конечно, принадлежу ко второму типу. Критерии успеха, естественно, различны: для куратора-художника решающую роль играет самобытность замысла и оригинальность воплощения, для куратора-аналитика – логичность, репрезентативность, концептуальная отчетливость.

Что до литературных связей, то тут какое-то заблуждение. Для того, чтобы составить антологию, связей никаких не нужно – кроме как с издательством, которое эту антологию напечатает. Издательство у меня свое, но, конечно, маленькое, громады вроде "Освобожденного Улисса" ему не под силу, и такие крупные проекты я отдаю в "Новое литературное обозрение". А в остальном – читать, читать и читать. Иногда – весь рабочий день (в моем случае чаще – рабочую ночь) без перерыва. У меня довольно большая библиотека (не так давно даже приезжала девушка-аспирантка ее переписывать – памятуя, видимо, о Библиотеке Тарасенкова), а для остального есть Интернет. Конечно, антология в этом аспекте формат специфический, поскольку не только допускает, но даже подразумевает, что тексты уже были опубликованы прежде. Но и при работе над ежегодниками "Вавилона", другими альманахами проблемы с поиском текстов нет: очень и очень многое сегодня можно найти в Интернете (по отношению к которому зачастую "бумажная" публикация выступает не средством тиражирования – в Интернете те же тексты увидит куда больше народу, – а средством легитимации), да и слух обо мне уже в какой-то степени прошел: тексты все время поступают, иногда и читать не успеваю.

Вы можете сказать, конечно, что связи нужны, чтобы с отобранными для публикации писателями вступать в контакт, договариваться и т.п. Но тут у меня позиция достаточно радикальная. Я не занимаюсь в своей работе обслуживанием авторов: мои адресаты – читатели и общее тело культуры (тоже, собственно, читатели, только не обязательно те, что возьмут в руки ту или иную конкретную книгу, а обобщенные, которым так или иначе предстоит воспользоваться последствиями ее появления). В антологию я включаю автора не для того, чтобы его порадовать, а потому, что его тексты там необходимы, без него этот народ неполный. Никаких финансовых интересов за этим не стоит: единственное материальное вознаграждение, полученное мною от издательства за восьмимесячную работу над "Освобожденным Улиссом", – мой собственный бесплатный экземпляр, да и само издательство, полагаю, таким благородным способом пускает деньги на ветер. Поэтому я нравственной обязанности

разыскивать не тексты, а их авторов, с последующим уламыванием и уговариванием, за собой не чувствую – и тексты Бахыта Кенжеева включаю в свой проект с тем же чувством, с каким включал бы тексты Катулла. Единственная ограничивающая меня сила здесь – моя совесть: тот контекст, в котором оказываются таким образом те или иные авторы, не должен быть для них постыдным, унижительным, ложным. Вероятно, значимая часть авторов "Освобожденного Улисса" не в восторге от попадания под одну обложку с Ярославом Могутиным. Но совесть у меня – моя: я уверен, что нормы культурного служения я в работе над этой антологией не нарушил.

– До этого разъяснения напрашивался вопрос о том, что литературный организатор не может не быть экстравертом, в то время как Ваши стихи наводят скорее на мысль об обратном свойстве Вашего характера...

– Такая бинарная схема слишком неточно описывает человека. Но, в общем, Вы правы: экстраверт я довольно сомнительный. Т.е. при всей моей публичности, постоянном участии в литературной жизни и т.п. – как раз контакты с товарищами по цеху, особенно старшими, всегда давались мне с большим трудом. Я несколько раз попадал из-за этого в крайне неловкие ситуации – например, такого вида: идет навстречу знаменитый писатель NN, которого я в лицо, разумеется, знаю, – и я думаю про себя: ну что вот я буду сейчас ему кланяться, говорить "Здравствуйте!" – он про меня и понятия не имеет, будет чувствовать себя неловко от приставаний случайного встречного, будет мучительно соображать, отчего незнакомый парень с ним здоровается, ему от меня ничего не надо, а мне, может, и надо, но я все равно к нему с этим не пойду, – стоит ли попусту привлекать к себе его внимание? И, понятное дело, потупившись, отступаю в сторону. А в итоге, разумеется, выясняется, что писатель NN прекрасно понимает, что это за персонаж с ним демонстративно не поздоровался, и пребывает в уверенности, что это у Кузьмина какой-то такой специальный на пустом месте гонор. Т.е. вообще понимание того, что я небезызвестный (ну, где-то, кому-то, – еще Аристотель говорил, что известное известно немногим) литератор, далось мне с большим трудом. Потому, вообще говоря, без крайней необходимости я стараюсь не иметь дела с живыми коллегами, ограничиваясь взаимодействием с их сочинениями. Что в моем положении зачастую весьма затруднительно.

С другой стороны, Вы же понимаете, что по стихам судить о душевном устройстве автора возможно далеко не всегда. Школьная манера умозаключать от текста к автору приводит к чудовищной мифологизации, в ходе которой Пушкин, Некрасов, Толстой – люди крайне несимпатичные и неприятные – оказываются идеальными личностями, в то время как они просто большие писатели. (Вернее, писатели они тоже, на мой взгляд, разной величины: я разделяю несколько раз озвученную за последние годы точку зрения, согласно которой Толстой катастрофически переоценен в силу разных внелитературных обстоятельств и его фигура заслоняет такого равновеликого Достоевскому гиганта русской прозы, как Лесков, – но это уже совсем другая тема.) И хотя в моем конкретном случае, мне кажется, судить о моих человеческих свойствах по моим стихам вполне позволительно – все же принципиальная некорректность такого подхода не должна упускаться из виду.

– То есть сложившееся на основе Вашей подборки в антологии "Девять измерений" впечатление об автобиографизме Ваших стихов недалеко от истины?

– Совсем близко. Но в какой-то момент я понял, что самое интересное для меня – не для меня как куратора или эксперта, а лично для меня как частного человека, читателя,

и вслед за этим – для меня как поэта, – так вот, самое интересное для меня – это остановленное мгновение абсолютно индивидуальной человеческой жизни. Поэтому и в своих стихах я пытаюсь останавливать мгновенья, показавшиеся мне наиболее выразительными и неповторимыми. Не случайно один из моих сквозных мотивов – случайные попутчики в метро: в каком-то смысле каждый из них – материализованное остановившееся мгновение моей жизни, потому что мы встретились на это самое мгновение и больше никогда не увидимся. Мне кажется, что только у одного русского поэта – Михаила Гроноса, совершенно замечательного автора моего поколения, – метро играет такую большую роль в стихах, но у него, конечно, метро само по себе выступает в значительной степени многозначной метафорой, Гронос поэт метафизический очень нагруженный, а у меня метро – просто метро, место, где можно минуту своего времени полностью посвятить человеку, с которым тебя, увы, ничего не связывает.

При всем том я должен сказать, что автобиографизм – это ведь не просто констатация, это некоторая проблема. Я писал о той сверхценности, которую постконцептуалисты придают абсолютной достоверности текста и маркерам этой достоверности – например, "зонам непрозрачного смысла": это когда, к примеру, в стихотворении упоминается какое-то имя, или название, или какой-то предмет, значение которого из контекста стихотворения никак не вычитывается, так что функция этого элемента текста – указать на некоторое неназываемое эмоциональное содержание, которым для автора текста этот элемент полон. (Имена и названия, понятно, встречаются в стихах и у других авторов – но в другой функции: например, у Всеволода Некрасова, как правило, подразумевается, что читатель понимает, чьи это имена и что значат эти названия, а если читатель не понимает, то текст, так сказать, не для него писан.) Я – не постконцептуалист, а объективист. Поэтому при выборе между адекватностью текста фиксируемому в нем событию или переживанию – и действенностью этого текста, его художественной выразительностью я выберу второе (а постконцептуалист – первое): мне нужна действующая модель остановленного мгновения. Поэтому, к примеру, персонаж одного из моих стихотворений теряет в ходе романтического приключения не рюкзак, потерянный его прототипом в реальной жизни, а "серый плащ в тон городу", потребовавшийся, чтобы усилить привязку текста к Петербургу, а персонаж другого стихотворения признается в том, что не знает слова "эфемерный" (прототип признавался в незнании какого-то другого иностранного слова – не помню, разумеется, какого именно), потому что именно этого слова не знает у Сент-Экзюпери Маленький принц...

– Можно ли говорить о какой-то основной теме Вашей поэзии? Как Вы определяете свое место на сегодняшней российской поэтической карте?

– Как скромное, вероятно. В точности по Ходасевичу: "Мной совершенное так мало, / Но всё ж я прочное звено". В устах Ходасевича это все-таки было самоуничижение паче гордости, а в моих – мне кажется, чистая правда. Потому что авторов примерно моего уровня в русской поэзии, не знаю, 400 или 500 – много. Но у каждого такого автора есть своя маленькая ниша, свой, я уже говорил, интонационный нюанс. А экология культуры состоит в том, что национальная поэзия (музыка, живопись и т.д.) не может состоять из пяти или десяти гигантов: целостность пространства, его связность обеспечивается многими людьми. Не в том смысле, что остальные составляют гумус, на котором взрастают в итоге немногие яркие цветы, а в том, что человеку (и отдельно, и как виду) необходима для развития тонкость различения. Тот, кто видит только семь основных цветов радуги и не улавливает бесчисленного множества оттенков, – тот себя катастрофически обедняет и обкрадывает.

Если объяснять на пальцах, то я пишу довольно простую психологическую, часто любовную, иногда эротическую лирику, всегда очень конкретную по деталям, скрупулезно вписанную во время и пространство. Действующая модель мгновенья, опять-таки. На поэтической карте такая лирика располагается, условно говоря, между Станиславом Львовским и Сергеем Тимофеевым – двумя другими поэтами моего поколения, также тяготеющими к объективистской линии. Но лирика Львовского, как правило, более эгоцентрична, сфокусирована на эмоциональном состоянии лирического субъекта, а лирика Тимофеева более созерцательна и описательна. В моих текстах почти всегда присутствует, помимо меня, кто-то еще, именно этот кто-то оказывается в центре моего внимания, но не сам по себе в качестве занятого предмета для разглядывания, а как объект и возможный субъект достаточно сильной и значимой эмоции. При обобщенном описании главные мотивы таких стихов выглядят вполне трюизмами: затрудненность коммуникации, воздвигнутые социумом барьеры условностей между людьми, почти экзистенциалистская необходимость самостояния несмотря ни на что...

Конечно, для кого-то во всей этой истории более существенным обстоятельством окажется то, что, как правило, любовные и эротические переживания, схваченные моими стихами, связывают или разъединяют не юношу и девушку, а двух юношей. В рамках одного из моих проектов – альманаха "РИСК" – я много размышлял о специфике литературы, работающей с этой темой, и специфика эта есть. Но мне видится, что в моем конкретном случае это – в самих текстах – не очень важно, не в этом дело.

– Почему так редки и разбросаны публикации Ваших стихов? Когда выйдет, наконец, Ваша первая книга?

– Мне вообще довольно неловко так подробно говорить о моих стихах. Ведь, будем откровенны, Ваш интерес ко мне связан не с ними. Т.е. они вполне могут быть Вам интересны или симпатичны, но Вы не станете брать интервью у автора интересных и симпатичных стихов, который на четвертом десятке еще ни одной книжки не выпустил, да и вообще может похвастаться какой-нибудь дюжиной публикацией в небольших альманахах и сборниках. Я преимущественно известен и интересен другими своими ипостасями, и внимание к моим стихам возникает почти всегда как конвертация этой моей известности в качестве организатора, издателя и т.п. Меня такое положение вещей смущает, и я стараюсь никак не пользоваться иными своими возможностями для продвижения своих стихов. В частности, я дал себе обещание, что я не буду в качестве издателя выпускать собственный сборник стихов. Выдержать эту позицию на все сто процентов не получается, потому что она у меня разумная, а не параноидальная: ежели, к примеру, состоялся ежегодный фестиваль верлибра, куда я был приглашен наряду с полусотней других авторов, и по итогам этого фестиваля я издаю альманах, в который отбираю от 2 до 10 текстов каждого (или почти каждого) автора, то среди них окажутся и 3-4 моих стихотворения, потому что я такой же полноправный участник этого проекта: я как издатель и составитель работаю здесь с собой как с поэтом "на общих основаниях", так же, как и с другими авторами.

Так что книга выйдет тогда, когда какой-нибудь другой издатель поэзии предложит мне ее выпустить. Издателей, последовательно работающих с поэзией, я в России знаю, пожалуй, пять или шесть (помимо меня самого и "Нового литературного обозрения", с которым я слишком тесно сотрудничаю, это, допустим, "ОГИ", "Пушкинский фонд", "Водолей", Елена Пахомова, "Футурум БМ" и "Время"; если напрячься, припомнится, вероятно, еще пара названий). На сегодня положение с этими издателями таково, что

моя книга стихов никого из них – по эстетическим мотивам или по мотивам литературной политики – заинтересовать не может. Значит, придется подождать. Спешить некуда, в запасе вечность.

Что касается имеющихся публикаций, то два больших и важных для меня текста, в самом деле, появились в антологии "Девять измерений" – это, собственно, антология нашего "вавилонского" поколения, весьма любопытный проект сам по себе, интересующихся хотелось бы отослать к журналу "Критическая масса", где мы обсуждаем его вместе с Дмитрием Александровичем Приговым и Михаилом Айзенбергом. Неплохая подборка была в 7-м выпуске "Вавилона": это был первый выпуск, на котором в качестве редактора я значился уже не один, а вместе с Данилой Давыдовым, и мы решили, что это событие нужно ознаменовать публикацией в самом конце номера его и моих собственных текстов. Остальные публикации в альманахах и сборниках более или менее равноценны и, что называется, не делают погоды.

– Почему в таком случае Ваши стихи вызывают достаточно устойчивый интерес у зарубежных переводчиков? На какие языки, кстати, они переведены?

– Ну, насчет устойчивого интереса это явное преувеличение. На английский (Англия и США), французский, немецкий, польский, итальянский, китайский и украинский – никакого тут нет события, вполне тривиально. Немецкий и украинский переводы, кажется, даже не напечатаны (немецкий вообще делался в жуткой спешке накануне Франкфуртской книжной ярмарки, где я выступал, – буквально в последний момент я сидел и, не зная немецкого, сверял перевод с оригиналом – как-то у меня не сходились концы с концами, торчало немецкое слово Seniorinen (старые дамы), которое ничему в подлиннике не соответствовало, – и мне потребовалось, наверное, с полчаса, чтобы понять, что это переводчик выдумал какую-то бессмыслицу, поскольку не знал сленгового выражения "попасть на бабки"). Все это, конечно, разные истории, но во многом связанные с тем, что я по другим причинам – как куратор – нахожусь постоянно на виду. Вообще переводят тех или иных авторов зачастую по совершенно случайным причинам, и существуют даже особые "экспортные" поэты, которых в России никто не знает, зато по всему миру они представляют русскую поэзию, к примеру, на поэтических фестивалях.

В первом приближении мои стихи кажутся несложными для перевода: и потому, что они не особо привязаны к национальной просодии (тяготея к верлибру), и потому, что речь в них идет о довольно универсальных и важных для любой западной культуры чувствах и переживаниях. Когда доходит до дела, то выясняется, что переводить все равно сложно: непонятно, что делать с реалиями, как передавать на другом языке очень важный для меня разговорный синтаксис, что, наконец, делать с ритмом: ведь верлибр не свободен от ритма, а, наоборот, создает его в каждой новой строке заново ad hoc...

– Случалось ли Вам писать прозу?

– Почти нет. Я, собственно, пробовал, но проза ведь, в отличие от стихов, требует усидчивости: сел – и пиши себе свою прозу. Не получается: и некогда, и темперамент не вполне способствует. Осталось некоторое количество старых и совершенно безнадежных набросков, одно внезапно написавшееся пару лет назад стихотворение в прозе и совсем уж смешной текст с красноречивым названием "Родинка в паху", пару раз опубликованный (недавно – в одной из антологий рассказа, составленных Максом Фраем для петербургского издательства "Амфора") за подписью "Дмитрий Кузьмин при участии Марии Варденга и Ивара Ледуса". Это, собственно, не рассказ даже, а

синописис ненаписанного романа и/или сценария. В незапамятные времена вместе с двумя моими поименованными друзьями мы сидели и раздумывали о том, где бы добыть денег на будущий ежегодный альманах "Вавилон". Идея показалась нам простой и гениальной: сочинить бестселлер, продать его задорого, а на вырученные деньги издавать то, что мы хотим издавать. За полчаса мы втроем придумали сюжет, еще за пару часов я его изложил в умеренно художественной форме, под эпиграфом из Хэмингуэя "Если бы я написал настоящую книгу, в ней было бы всё". Это зубодробительная история о мафиози-наркоторговце, увлеченном эзотерикой, о его юном любовнике, оказавшемся его собственным сыном, и т.д., и т.п. Мы даже начали писать первую главу, но быстро поняли, что на середине дистанции помрем со скуки. Как говаривал принц Гамлет, "Так погибают замыслы с размахом, В начале обещавшие успех".

– Что привело Вас в художественный перевод? Кого и почему Вы переводили, что думаете о разных переводческих методах?

– Это очень большая тема. В первом приближении мне представляется, что метод перевода зависит от постановки задачи. И тут два основных варианта. Либо мы хотим проинформировать читателя о том, что там, в чужой культуре, есть такое-то и такое-то значительное явление, без которого эту культуру не понять. Либо мы хотим из другой культуры перетащить это явление в нашу, сделать его нашим собственным (каждого желающего русского читателя) достоянием. Большие русские переводчики, как правило, выбирали для себя вторую стратегию, и я по мере сил тоже стараюсь ей следовать. А дальше начинается уже прикладное переводоведение, достаточно хорошо разработанное в нашей стране: переводчик должен выстроить для себя иерархию структурных элементов произведения, чтобы наиболее существенные передавать с максимально возможной точностью и выразительностью, а менее существенными ради этого при необходимости жертвовать.

Я еще в юности прочитал популярную книжку Ефима Эткинда, вводившую в проблематику художественного перевода, и под впечатлением его разборов перевел 116-й сонет Шекспира – в недавнем сборнике новейших переводов Шекспира он напечатан, хотя это, конечно, работа чисто ученическая. Потом, в институтские годы, был Верлен, знаменитое *Il pleure dans mon coeur...* – по той же схеме, хотя уже без помощи Эткинда: я пересмотрел дюжину русских переводов этого стихотворения, в том числе знаменитую "Хандру" Пастернака и блистательное переложение Гелескула, и ни в одном переводе не нашел нескольких элементов французского текста, казавшихся мне как раз самыми главными: сквозной аллитерации, своеобразной ритмомелодической раскочки и безличной конструкции в первом стихе. И мой собственный перевод этого стихотворения был жестом отталкивания, отстраивания от уже имеющихся версий. Первые две строчки в моем переводе мне до сих пор кажутся лучшей из всех русских версий: "То ли плачется сердцу, / То ли каплет с небес..." – с точным воспроизведением конструкции, интонации и звукописи оригинала: *Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville...* Собственно, на этом мое переводческое общение с классикой и закончилось: дальше (за вычетом одного крохотного стихотворения Эдгара По) я уже работал только с XX веком.

Вообще мои переводы можно разделить на две категории. Одна – это как в описанных случаях с Шекспиром и Верленом: я знакомился с существующими переводами, и они меня чем-то существенным не удовлетворяли – настолько, что возникала потребность перевести заново. Так было с несколькими стихотворениями Уоллеса Стивенса, Уистена Одена, э.э.каммингса (включая головоломное "anyone lived in a pretty how

town...", где мне пришлось соревноваться с признанным мэтром поэтического перевода Владимиром Британишским). Другая – когда я переводил по первому разу, чаще всего – авторов совершенно в России неизвестных. Тут начало было положено работой над стихами Чарлза Резникоффа: я перевел около 70 стихотворений, надо бы сделать книжку, да руки не доходят. И дальше последовали другие новейшие авторы – чаще всего англоязычные, но иногда французы или украинцы. Поскольку я переводом занимаюсь не на заказ, а в чистом виде по зову сердца, постольку перевожу только те тексты, в которых чувствую что-то себе родственное. Не так-то этого и много. Самая обширная сфера моих переводческих занятий – современные англоязычные хайку, я их перевел многое множество и мне они очень нравятся: всё тем же – остановленные мгновенья, полные глубокого эмоционального содержания.

Между прочим, переводил я и с белорусского: в 1996 году, после моей поездки в Полоцк на фестиваль "Новые имена Восточной Европы", в Москве вышел крохотный сборничек "Современный белорусский верлибр" – двадцать миниатюр Алеся Рязанова, Людки Сильновой, Змицера Вишнева и еще нескольких авторов. Книжка совсем маленькая, но, сдается мне, библиография переводов новейшей белорусской поэзии на русский язык настолько невелика, что место этого нашего издания оказывается довольно значительным.

Что касается переводов прозы, то тут моя единственная большая работа – ранняя повесть Сент-Экзюпери "Южный почтовый". Сент-Экзюпери, как я уже говорил, мне достался по наследству – но я уже вполне взрослым его по-новому оценил и полюбил, и как писателя, и как мыслителя. В последнее время модно восхищаться его последней неоконченной книгой – "Цитадель"; к ней у меня как раз отношение сложное: все-таки непереваренного Ницше там многовато; и сам Сент-Экзюпери в последние годы жизни говорил и писал друзьям, что уже не понимает, что с этой книгой делать. А вот "канонический" Сент-Экзюпери – "Планеты людей", "Военного летчика" – мне своим культом ответственности человека за мироздание, пониманием культуры как грандиозного храма, в строительство которого каждый должен внести посильную лепту, очень близок. "Южный почтовый", конечно, попроще по содержанию, но авторская поэтика в нем уже намечена. С начала 1960-х эта повесть выходила по-русски в переводе Марины Казимировны Баранович – личности в разных отношениях замечательной (в юности – чтицы-декламатора, очаровавшей саму Софью Парнок, в старости – машинистки, печатавшей для Пастернака и довольно близко дружившей с ним), но никак не профессионального переводчика. К столетию Сент-Экзюпери в 2000 году я взялся отредактировать этот старый перевод, к которому 35 лет никто не притрагивался, проделал довольно большую работу, выловил кучу мелких неточностей и накладок (вплоть до потерянной в издании 1964 года строчки, которая с тех пор так и не была восстановлена ни в одном переиздании). И вдруг в последний момент наследники Баранович всю мою работу запретили: не согласились на мое условие, чтобы новая редакция была подписана двумя именами. И мне пришлось вернуться к тексту еще раз и переписать его заново, чтобы от старого перевода Баранович там уже ничего не осталось. Получилась неплохая работа, но я поклялся себе, что за перевод прозы больше не возьмусь. И четыре года держал обещание – но не так давно не устоял перед искушением сделать маленькую антологию современной американской прозаической миниатюры.

– Как Вам удастся так хорошо ориентироваться в современной зарубежной литературе? Сужу не только по тому, что Вы говорите о своих переводах, но и по Вашему недавнему выступлению в журнале "Иностранная литература".

– Ну что Вы, это, конечно, сильное преувеличение. Просто я еще в отрочестве запомнил из одной случайной книжки формулу: "Моя сила – в моей слабости: я берусь только за те дела, в которых полностью уверен". Так и тут: не в том фокус, что я все-все знаю, а в том, что высказываюсь только по довольно ограниченному кругу вопросов, в которых действительно понимаю.

– Нам осталось поговорить еще об одной Вашей ипостаси – чисто филологической. Что побудило Вас взять для своей кандидатской диссертации такую экзотическую тему, как русский моностих? Ждать ли монографии на основе Вашей диссертации?

– Я уже говорил о своем увлечении Тыняновым и Шапиром. Объединяет их, помимо прочего, интерес к специфике стиха как явления, к краевым и пограничным феноменам, понимание которых и дает ключ к определению границы между стихом и прозой. Читая эти и другие работы по стиховедению, я заметил, что целый ряд таких пограничных явлений практически не исследован просто потому, что исследователи не располагают нужным материалом: в официальной советской поэзии формальных экспериментов почти не было, а материалом неподцензурной поэзии и новейшими текстами академическая публика попросту не владеет. У меня в этом смысле положение более чем выигрышное. И я стал поначалу просто собирать материал – русские и зарубежные однострочные стихотворения, имея в виду выпустить антологию и предоставить специалистам возможность серьезного предметного разговора. Было это еще в 1994 году. Материал собрался достаточно быстро и достаточно обширный, надо было готовить издание, и я сел писать предисловие. Дописав его до 70-й страницы, я понял, что, пожалуй, получается уже не предисловие, а вполне себе книжка. И – отложил работу над ней ввиду более срочных дел (тогда как раз готовился второй Всероссийский фестиваль молодых поэтов). Этими более срочными делами (разными) я и занимался последующие 10 лет, несколько жалея о том, что до истории с моностихом не доходят руки. И в конце концов мне стало ясно, что единственный способ довести эту любопытную работу до какого-никакого завершения – это найти дядю с палкой, который будет надо мной стоять и говорить: до сдачи готового текста осталось две недели. Понятно, что простейший способ это организовать – объявить готовящийся текст диссертацией, а роль дяди с палкой любезно согласился сыграть добрейший Юрий Борисович Орлицкий, с которым мы много взаимодействовали в работе над разными другими проектами: я помогал ему в организации фестивалей верлибра, он участвовал в качестве члена жюри в нескольких организованных мною литературных конкурсах, и т.д., и т.п. Надо сказать, что мои общетеоретические взгляды на стих вообще и моностих в частности расходятся со взглядами Юрия Борисовича кардинальным образом, так что на защите мы обменивались сложными реверансами в духе "я, конечно, решительно не согласен с уважаемым коллегой, но это никоим образом не мешает мне признавать" etc. Расхождение это для меня принципиально: Орлицкий, как и Гаспаров, и вообще большинство нынешних стиховедов, понимает стих как категорию чисто формальную (текст "двойной сегментации", графически расчлененный, если попросту – записанный в столбик), а при таком подходе стихами оказывается и ресторанное меню. Для Тынянова стих – формально-содержательный комплекс, у него другая семантика. Для "формалистов" (не путать с русскими формалистами!) моностих – вообще не стих, даже если он пятистопным ямбом: строчка всего одна. В тыняновской логике, доведенной до кристальной ясности работами Шапира начала 1990-х, стих возникает там, где значение

слов деформировано их звучанием, и если одной строки для этого достаточно – значит, перед нами стих.

Я рассчитываю все-таки сделать по моностиху книжку: и собрание текстов, и монографическое исследование. Но это потребует еще кое-какой работы. Составляющий основу диссертации исторический обзор вряд ли удастся существенно усовершенствовать: несколько оставшихся белых пятен относятся к таким авторам, что архивные открытия практически невероятны. А вот в теоретическом введении предстоит еще кое-что развернуть и прописать четче, да и завершающие диссертационный текст наметки поэтики моностиха требуют расширения и развития. Может быть, удастся дополнить и страницы, сопоставляющие русский моностих с зарубежным: пока я в общих чертах представляю себе историю формы в англоязычной и франкоязычной традиции, кое-что знаю про итальянский, венгерский, румынский моностих – а хотелось бы что-нибудь найти и в немецкой поэзии, в испанской, в польской...

В то же время филологу не стоит быть мономаном: надо двигаться и вширь. Думаю, что мое поле для академических штудий – именно окраины стиха как явления. Помимо моностиха, на этих окраинах есть множество любопытных форм и явлений. Покамест я сделал в этой области только одну заявку, опубликовав все в том же "Новом литературном обозрении" едва ли не первую в русском стиховедении отдельную работу по внутрисловному переносу.

– Ваш интерес к малой форме проявился не только в работе с моностихом, но и в проектах, связанных с трехстишием хайку, – речь идет прежде всего об альманахе "Тритон". Хайку для русской поэзии – экзотизм, заимствование; насколько оно может стать органичной формой высказывания для русского автора, нет ли здесь угрозы вторичности, имитации?

– Хайку с моностихом, в самом деле, явления смежные, тем более что аутентичное японское хайку – это, собственно, один столбец иероглифов, аналог одной строки в европейских языках. Я в самом деле люблю малую форму и в поэзии, и в прозе, но хайку мне особо дорого другим – я уже говорил: оно останавливает мгновение, выявляя в нем глубокое содержание. Недаром мой любимый Резникофф считается в Америке одним из провозвестников начавшегося в 1960-70-е бума англоязычных хайку, хотя сам он никакого касательства к японской традиции не имел.

Вообще восточный привкус в хайку совершенно второстепенен и факультативен. Если в западном хайку возникает какая-нибудь сакура, цветы сливы и гора Фудзи – значит, это просто безнадежно плохие тексты. И я не думаю, что сегодняшнее западное хайку как-то связано с интересом Запада к восточной ментальности, хотя в 1960-х в США об этом много говорилось. Западная цивилизация инклюзивна, она охотно включает в себя все интересное, что находит в других местах, осваивает и усваивает. Современное хайку – не столько экзотизм, сколько интернационализм: поэтический жанр, существующий поверх границ между национальными поэзиями, потому что для всех западных поэзий он в равной мере заимствованный. В некотором смысле это возможность в высшей степени органичного высказывания, потому что инокультурное происхождение жанра позволяет автору дистанцироваться от собственной национальной традиции.

– Чем Вам близок свободный стих? Как можно определить его состояние на рубеже XX-XXI веков?

– Легко ответить, что свободный стих близок мне своей свободой. Он мне ничего не предписывает. Иногда на это отвечают, что поэзия должна возникать вопреки сопротивлению материала, – это верно, но материал сопротивляется поэту и так: материал – это и "сырая", предшествующая аналитическому осмыслению действительность, и – в другом терминологическом развороте – язык, то бишь безотносительные к авторской индивидуальности словарь и грамматика. Неверно, что свободный стих свободен от ритма: он свободен только от метра – конвенциональной ипостаси ритма, ритм в свободном стихе создается каждый раз ad hoc. Ритм свободного стиха – это общий закон, а не система частных правил.

При этом я далек от идеологизации вопроса в духе ранних знаменосцев русского верлибра Владимира Бурича и Карена Джангирова: силлабо-тоника продолжает оставаться вполне жизнеспособной формой русского стиха, и даже вытеснение строгих метров дольниками, предсказывавшееся критикой под впечатлением от лирики Бродского и многочисленных одно время его эпигонов, кажется, не имеет места в действительности. Тут мы выходим на довольно сложную проблему изучения новейших тенденций в русской поэзии. Эпохальные труды Гаспарова приучили нас к статистическим методам в истории стиха. Но чтобы посчитать статистику – надо отчетливо представлять, что именно мы считаем и какова репрезентативность нашего материала. Русский стих XIX века можно, вообще говоря, обсчитать весь – и такой подсчет имеет смысл, а на его фоне отдельная статистика по Лермонтову и Тютчеву способна нечто сообщить нам о творческой индивидуальности автора. Русский стих XX века весь посчитать невозможно – и не просто потому, что количество написанного и опубликованного неизмеримо возросло. При учете всей имеющейся стихотворной продукции статистическая значимость любого художественно значительного отклонения будет стремиться к нулю. Бессмысленно сопоставлять индивидуальные особенности ритмики Геннадия Айги или, не суть важно, Николая Кононова со средними показателями авторов журнала "Подъем" или даже "Новый мир": различие будет столь же разительным, сколь и ничего не означающим. Статистическому исследованию новейшей русской поэзии должно предшествовать четкое и подробное описание структуры литературного пространства, позволяющее соотнести получаемые цифры с какими-то реальными художественными явлениями. Мы должны понимать, к примеру, что статистику по поэтическим публикациям журнала "Знамя" имеет смысл сравнивать со статистикой по "Новому миру" и "Звезде", где проводится некоторая осмысленная редакционная политика, и нет особого смысла сравнивать со статистикой по "Дружбе народов" и "Неве", где никакой осмысленной редакционной политики нет. Или что средние цифры по поэтическим сборникам издательств "Пушкинский фонд", "ОГИ" и "АРГО-РИСК" – на протяжении почти десятилетия трех ведущих брендов поэтического книгоиздания – означают разное ввиду их различной стратегии, и сопоставление ритмики Марии Степановой – единственного автора, выпустившего по книжке во всех трех издательствах, – со средними цифрами по каждому из издательств будет иметь разный смысл. Иначе статистика будет выдавать среднюю температуру по больнице, которая ничего не значит.

Возвращаясь к верлибру, я хотел бы сказать, что сегодняшний верлибр по сравнению с верлибром рубежа 1980-90-х (не говоря уже о более раннем периоде) гораздо менее идеологически нагружен: он не позиционирован сегодня (у подавляющего большинства авторов) как принципиальный отказ от метрического стиха. И это, пожалуй, единственное, что можно сказать твердо: остальное требует изучения.

– А что Вы можете сказать о состоянии современной русской поэзии в целом?

– Я боюсь, что и тут разговор придется вести сперва о литературной жизни, а потом уже о поэзии как таковой. У нас сложилась совершенно искривленная система литературной периодики и поэтического книгоиздания – система, в которой далеко не у каждой значительной художественной тенденции есть свои издания и издательства и далеко не каждое издание и издательство отражает какую-либо мало-мальски определенную художественную тенденцию. Т.е. читателю не помогают сориентироваться, а мешают. И оказывается, что сколь-нибудь адекватное представление о ситуации есть только у горстки профессионалов, для которых, грубо говоря, чтение стихов – основное жизненное занятие. В сущности, именно это положение дел – самая большая проблема сегодняшней русской литературы.

А сама по себе русская поэзия находится в прекрасном состоянии. Она в нем уже давно находится – с тех пор, как началось поэтическое возрождение в русской неподцензурной литературе рубежа 1950-60-х. И сегодня у нас есть, можно сказать, все, что нужно. Есть благоухание седин – продолжающие плодотворно работать старики: Лиснянская, Айги, Соснора, – и есть юношеская дерзость, яркие 20-летние дебютанты Михаил Котов, Ксения Маренникова, Татьяна Мосеева и другие. Есть изобретательные экспериментаторы и конструктивные консерваторы, есть интересные авторы с гендерной проблематикой и с этнокультурной... Для счастья не хватает хороших изданий и хорошей критики.

И вот что мне хотелось бы особо отметить. Русская поэзия оказалась способна оперативно отвечать на вызов времени. Потому что мы живем в стремительно меняющемся мире, где новые технологии (прежде всего, коммуникационные) вторгаются в сферу самых базовых представлений человека. Сегодня у нас совершенно иные, чем сто лет назад, представления о том, что такое далеко и близко, быстро и медленно. И о том, например, что такое быть мужчиной и быть женщиной. Поэзия этот новый человеческий опыт переплавляет и кристаллизует. В этом смысле для меня одно из центральных явлений современной русской поэзии – стихи Станислава Львовского, исследующие глубокие изменения в человеческой психологии, связанные с изменением предметно-технологического окружения современного человека.

– Вы считаете, что будущее – за поэзией? Или все-таки за синтезом того или иного рода – внутрилитературным (стирание границ между прозой, стихами, нехудожественным текстом) или мультимедийным (текст + музыка, текст + изображение и т.д.)?

– В будущем хватит места всему и всем. Конечно, синтетические тенденции в искусстве на протяжении всего XX века набирали обороты, и флагманом этого процесса выступал кинематограф. Будет логично, если этот процесс продолжится. Но фактически сегодня на русском языке вот этого мультимедийного искусства с поэтической составляющей создается настолько мало (если не брать в расчет песню, которая тоже ведь является элементарным мультимедийным произведением), что говорить особо не о чем. Пограничье стиха и прозы, художественного и нехудожественного текста осваивается куда интенсивнее, но тоже не в таком масштабе, чтобы за судьбу просто стихов и просто прозы возникали особые опасения. На наш век выразительного ресурса у поэзии хватит. А дальше загадывать невозможно: мир, повторяю, меняется слишком быстро.

Вообще ответ на Ваш вопрос связан с вопросом куда более фундаментальным: что такое вообще поэзия, искусство, зачем они нужны? Если понимать искусство как развлечение, то вполне очевидно: на смену более простым способам развлечения приходят более сложные, более технологичные, и у игры в домино нет ни единого

шанса выжить в эпоху компьютерных игр. Я понимаю искусство иначе: как особый способ познания и моделирования реальности. И у каждого вида искусства есть собственный специфический инструментарий. При таком понимании не встает вопрос о вытеснении одного искусства другим: появление новых форм не отменяет старые, а меняет их семантику. Так появление кинематографа с его принципиально новыми возможностями – игрой ракурсов и планов, например, – не отменило театр, а заставило и творцов, и зрителей отразить его сущностно важные свойства (в частности, неизменность ракурса и плана). Покамест проблема поиска точного слова, точного словесного образа для того или иного человеческого ощущения, впечатления, состояния остается вполне актуальной.

– Каким Вам видится место России на литературной карте современного мира? Есть ли у России шансы оказаться в центре внимания мировой литературной общественности, стать мировой культурной столицей?

– Не думаю, что такие вещи можно прогнозировать. Ну кто бы мог предположить в конце XIX века, глядя на русскую живопись, где торжествовали Репин или, не знаю, Васнецов (между прочим, ровесники Моне или Сезанна!), что совсем скоро весь мир будет изумляться Малевичу и Шагалу, Кандинскому и Лисицкому?

С другой стороны, надо понять, что в самом желании стать столицей есть нечто глубоко провинциальное. Не нужно работать на экспорт. Основная целевая аудитория русского искусства, и уж во всяком случае русской литературы – русское общество, русский читатель. Это никоим образом не призыв к культурной автаркии, к национальному аутизму: напротив, русская культура должна все время подпитываться состязательностью, утверждать себя в диалоге, взаимодействии и конкуренции с иными культурами – но мы должны быть заинтересованы прежде всего в русских зрителях этих поединков. Если в таких условиях, в такой рамке мы сумеем быть интересны сами себе – значит, будем интересны и всем остальным.

– Что Вы думаете о современной системе образования? И, в частности, о школьном и вузовском преподавании литературы?

– Думаю, что всё довольно печально в этой области. В целом мы по-прежнему существуем в условиях советской средней и высшей школы, устроенной сугубо тоталитарным образом, сводящей возможность свободного и ответственного выбора со стороны учащихся практически к нулю. Инерционность образовательной системы чудовищна до анекдотичности. И странно было бы, если б было иначе: люди-то в образовательной элите не сильно поменялись. Не знаю, как сейчас, но еще пару лет назад кафедру теории литературы в МГУ возглавляла профессор Эсалнек, защитившая докторскую диссертацию на тему народности и партийности советской литературы, – ну какое там могло быть образование, какая теория? Единственным шансом как-то изменить ситуацию мне виделось появление в России новых независимых университетов западного типа – для тех, кто занимается современной поэзией, это особенно важно, потому что именно формируемая университетами культурная среда является во многих странах Запада основным проводником поэтического слова. Но в России на этой перспективе был только что поставлен жирный крест делом "ЮКОСа", развязанным сразу после того, как нефтяной гигант по сути дела купил РГГУ – с явным намерением превратить его именно в такой образцовый университет по-западному. Конечно, *post hoc non ergo propter hoc*, но это совпадение кажется мне чрезвычайно красноречивым.

Вузовское преподавание литературы подвержено сегодня всем тем же порокам, что и филология в целом: чудовищной архаичности методов (даже структурализм остается для большинства тайной за семью печатями), неспособности конституировать объект (и изучать, и преподавать норовят некую вообще-литературу, а это почти всегда либо слишком много по сравнению с формой, жанром, стилем, течением, либо слишком мало по сравнению с категориями текста, письма, дискурса), невладении материалом (исследователи и преподаватели просто не знают литературы последнего полувека, без которой вся картина литературной истории легко предстает в ложном свете). Со школьным преподаванием все еще хуже, потому что у него, прежде всего, не отстроены задачи. Фактически в школе преподается та же самая история отечественной литературы, кое-как адаптированная под возрастную специфику аудитории. Это примерно то же самое, что вместо математики преподавать историю математики: на свой лад занятно, и внушить новому поколению почтение к титанам вроде Эвклида вполне уместно, но практическая необходимость в соответствующих знаниях у 100% учеников равна нулю. Между тем основной вывод, который должны вынести школьники из уроков литературы, – это вывод о том, что литература лично каждому из них нужна. Зачем? В первую очередь – как опыт моделирования, примеривания на себя тех или иных личностных проблем и жизненных ситуаций. На уроках математики учат решать задачки, на уроках химии – проводить реакции, а где учат жить? Уж не дома ли, где одних учеников ждут родители-алкоголики, других – религиозные фанатики, третьих – круглые сутки занятые работой бизнесмены? Урок литературы (в принципе – и урок театра или кино) – это в потенциале урок жизни. Но для этого в основу курса должны быть положены произведения, с героями которых и с проблематикой которых ученикам легче всего и/или нужнее всего самоидентифицироваться. Добиваться от сегодняшнего подростка самоидентификации с Пьером Безуховым или Татьяной Лариной – столь же трудно, сколь и бессмысленно: слишком изменился мир, и не только реалии, но и ценности, в том числе "вечные ценности" (позиция "я другому отдана и буду век ему верна" выглядит сегодня ничуть не разумней и ничуть не гуманней, чем "Домострой" и крепостное право). Во вторую очередь вслед за литературой как социопсихологическим моделированием в школу должно прийти преподавание литературы как искусства, обучение чтению, извлечению из текста, в т.ч. поэтического, всей полноты информации, в т.ч. эстетической. Ключевая категория здесь, понятно, удовольствие от текста. И только в третью очередь школа может обратиться к истории литературы – наряду с историей других областей культуры...

– В заключение, может быть, Вы расскажете немного просто о себе как о человеке? Интересно ли Вам жить? Что Вас радует? Где довелось Вам бывать, где понравилось? За что Вы любите (или не любите) свою страну, людей, современный мир?

– Мне 36 лет, но кажется, что меньше. Когда не смотрю в зеркало – без труда чувствую себя 20-летним, чтобы не ощущать дискомфорта от взгляда в зеркало – ношу кудри черные ниже плеч, более или менее вызывающую одежду и – предмет особой гордости – золотые с металлом сапоги. Даже в Москве прохожие оборачиваются.

Людей я люблю, но не всех. Любить можно только индивидуальность, а люди, бегущие от индивидуальности, как черт от ладана, трепещущие от одной мысли о том, чтоб быть не как все, для любви не годятся. Как было сказано в любимой книжке моего детства – "бойся одинаковых человечков!" (был такой писатель Александр Шаров, отец известного ныне прозаика Владимира Шарова; когда я однажды пошел работать в школу и мне дали 5-й класс, я велел им забыть о существовании учебника и на каждом

уроке читал с ними по три страницы из этой шаровской сказки, она называется "Человек-горошина и Простак", а потом мы вместе думали, отчего и почему тот или иной персонаж то или это сказал или сделал, и что бы каждый из нас сказал или сделал на его месте; удивительно, но выгнали меня довольно нескоро, и мы еще успели потом таким же образом прочесть сказку "Шляпа Волшебника" из цикла про муми-троллей). Помимо близких моему сердцу людей и, понятно, литературы, я люблю музыку (от итальянских лютистов XVII века до арт-роковой группы "King Crimson") и кино (от Вима Вендерса до Грегга Араки). Люблю сладкое. Первое в моей жизни интервью у меня брал когда-то корреспондент минского журнала "Парус": дело было в конце 1980-х, я увлекался политикой, беседовали мы у меня дома за чаем о проблемах социализма, и появившаяся в итоге публикация называлась, если память не изменяет, "Все марксисты любят сладкое". Политикой я больше не увлекаюсь, а марксистом в некотором очень широком смысле слова могу себя назвать до сих пор – памятуя, кроме всего прочего, о том, как Маркс, отвечая на какую-то анкету, назвал своим девизом фразу "Подвергай все сомнению": речь, понятно, не о нигилизме, а о необходимости за любое свое мнение и суждение нести персональную ответственность.

Я немало ездил по России, городов российских не люблю, а молодых интеллектуалов из провинции люблю очень, у них горячее сердца и ярче блестят глаза. Пол-Европы я объездил автостопом, получая огромное удовольствие и от самого способа перемещения, и от старинных городков игрушечного вида. Сильнейшие впечатления этих поездок – Брюгге, Бамберг, Гослар, Делфт, Перигё, Люксембург, – в этих и других подобных местах город сомасштабен человеку, с ним можно общаться как с равным. Когда слышу, что в России народ душевный, а на Западе бездушный, – зверею и цитирую классика, назвавшего патриотизм последним прибежищем негодяев, а про себя вспоминаю преуспевающего французского бизнесмена, подбравшего двух русских парней на трассе у Страсбура, отвезшего к себе в Реймс, накормившего ужином, оставившего ночевать и долго уговаривавшего погостить несколько дней, чтобы он успел свозить нас на родину Артюра Рембо. Недавно побывал и в Америке, гонялся с фотоаппаратом за белками, кроликами и бурундуками по лужайкам города Айова-сити, но даже они не перебили по силе впечатления местную университетскую библиотеку, в которую любой желающий может войти безо всякой записи и до двух часов ночи свободно бродить между книжными полками; добравшись до русского отдела и обнаружив в одном из шкафов составленную мной антологию "Нестолличная литература: Поэзия и проза регионов России" (предшественницу "Освобожденного Улисса"), не смог отказать себе в удовольствии и оставил на титуле дарственную надпись библиотеке, университету и всей стране.

Я конфликтный человек, убежденный в том, что я прав. Меня выгнали со второго курса МГУ после того, в частности, как я перестал здороваться с замдекана по учебной работе и в ответ на прямой вопрос сообщил ей, что как филолог обязан учитывать не только современное значение употребляемых мною слов, но и их внутреннюю форму (т.е., в переводе с профессионального, что здравствовать я ей не желаю). Если в московском метро на лавке спит пьяный, а над ним стоят, скорбно покачиваясь, безропотные пожилые тетки, – я пьяного с лавки сброшу, чтобы они сели. Я думаю, что прямая обязанность всякого человека – делать окружающий мир лучше, и не уважаю тех, кто от этой обязанности отлынивает. Я думаю, что все должны быть свободны и любить друг друга, а тех, кто будет этому мешать, не грех стереть с лица земли. Я отношусь к себе всерьез и полагаю, что тот, кто не любит и не уважает себя, неспособен любить и уважать других. Я убежден, что всем, кто имеет какое-либо отношение к литературе, придется считаться со многими результатами моей деятельности, но это совсем не обязывает их любить меня, уважать меня,

интересоваться мной самим. То, что благодаря этой деятельности я сам по себе могу интересовать кого-то кроме моих близких, в принципе кажется мне логичным, но в голове у меня по-прежнему не укладывается и вызывает всякий раз сперва огромное недоумение, а потом неловкую благодарность.

— **Спасибо за ценную информацию, готовность неумолимо расширять наши духовные горизонты.**

(Ответы Дмитрия Кузьмина на вопросы профессора кафедры русской литературы Белорусского государственного университета И.С. Скоропановой.)

**СТЕНОГРАММА ВЫСТУПЛЕНИЯ КОНСТАНТИНА МИХЕЕВА
НА ВСТРЕЧЕ СО СТУДЕНТАМИ И ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ
БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
(Г. МИНСК) 25 МАЯ 2005 ГОДА**

И. Скоропанова: Константин Михеев — представитель поколения тридцатилетних в современной русской поэзии, автор книг «Гиперборея», «Стихи Мнемозине», а также — стихотворных переводов с французского, испанского, украинского, остроумной прозаической пародии «Потаённый Исаич», эссеистики на литературные темы, статей литературоведческого характера.

Родина Михеева — культура, сквозь призму которой он воспринимает, кажется, всё на свете, и не случайно главным его ориентиром в творчестве стал модернизм (западноевропейский и русский), и столь важную роль играет у него мифопоэтика, сращивающая настоящее и прошлое, служащая для воплощения универсальных понятий. На первый план у Михеева выходит культурфилософская и культуристорическая проблематика, в контексте которой осмысляются современность и собственная судьба. Отсюда — масштабность его мышления, смелые поэтические сближения.

В своём творчестве Михеев подводит итоги мировой истории, и они приводят поэта в ужас: все столетия характеризуются как «стада, идущие под нож», поскольку борьба за место под солнцем и убийство себе подобных всегда составляли их доминанту, и завершающий аккорд развития человеческой цивилизации — нависшая над головами угроза всеобщей гибели, по-настоящему людьми не осознаваемая. Отсюда — трагический накал многих стихотворений Михеева, многочисленные библейские аналогии, позволяющие выявить катастрофичность происходящего.

Отвращает поэта и механическая бессмысленность существования огромного большинства, лишая его иллюзий относительно возможностей прогресса. Исторический скептицизм Михеева и вытекает из антропологического, осложняя проблему самоопределения. Лирический герой поэта предстает обделённым чашей вина «на вселенском похмельии века и тысячелетья». Пир жизни, на который, согласно представлениям античности, призван человек, сменяет ощущение обделённости радостью и счастьем, чувство одиночества, неприкаянности среди всеобщего разлада.

Мир в изображении Михеева — какой-то неустроенный, обветшавший, всё в нём надломлено. Сквозной для лирики поэта образ поезда — метафора движения к смерти, интерпретируемая в экзистенциалистском ключе. Массовый человек в этом случае перемещается от одной формы небытия к другой. Сам поэт предпочтение отдаёт самолёту, что связано с реализацией идеи подъёма, устремлённости ввысь, в духовный космос, как воспринимается им мир культуры. Зачерпнув оттуда каждый раз сколько

сможет, горстями переносит он добытое в современность. И хотя Михеев пишет: «Кроме слов, мне нечем поделиться», — вместе со словами он делится накопленным духовным опытом, вовлекает в культурный диалог с лучшими умами человечества, даёт вкусить красоту поэтического образа.

У Михеева довольно много мрачных, трагических, пессимистических произведений, но неизменным противовесом мраку становится сама рвущаяся из слов творческая энергия, передающая жажду настоящей, вдохновенной жизни, оправдывающей существование человека на Земле, венчающейся не «Ничто», а, как знать, может быть, тем, что в культуре принято называть бессмертием.

Михеев: Благодарю Вас за лестную характеристику, хотя некоторые ее тезисы оспорил бы. Но предпочту ограничиться чтением стихов.

(Читает стихи).

Вопрос: Почему в одном из стихотворений Бог напоминает у Вас бульдозериста, сметающего с Земли мусор, а ангелы показаны с ножами в руках?

К. Михеев: Вообще-то такая трактовка восходит к Ветхому Завету, где Бог, если анализировать текст сквозь призму восприятия современного человека, способен разрушить чем-то вроде волны ядерного взрыва Содом, Гоморру, не говоря уже о более мелких населённых пунктах. В античной традиции демиург, ремесленник тоже может извлекать нечто, а потом расколотить на черепки, помещаемые затем потомками в музеи. На этот образ наложились и белорусские реалии: бездумное и безжалостное стирание всего, что старше, сложнее, что уже пропиталось человеческим теплом, в прах и пыль — порою архивную, порою лагерную.

(Читает стихи).

Вопрос: Почему жизнь воспринимается Вашим лирическим героем как «похмелье в чужом пиру»?

К. Михеев: Любой участник социокультурного процесса сегодня переживает нечто схожее. Постмодернизм – тоже похмелье на чужом пиру, сшивание в центонное одеяло лоскутьев чужого духовного опыта. Для того, чтобы авторизовать его, сделать своим, мало знаний, таланта, вкуса. Нужна ответственность за собственную судьбу. Как она возможна после «смерти героя» и «смерти автора»? Какую цену за нее должен заплатить литератор? Все это – открытые вопросы, уместные только с похмелья.

Что касается меня, то, честно говоря, я испытываю своего рода похмелье и от самого постмодернизма: как идеология и эстетика он претендовал на статус адекватного описания современной культурной ситуации, а на проверку многое в нем оказалось декорациями, «интерфейсом».

Вопрос: Может быть, в молодости легче говорить об ужасе, в старости легче увидеть и прекрасное в жизни? Вообще отказаться от черно-белых оценок?

К. Михеев: Это не возрастной фактор. Я не считаю, что говорю об ужасе и т.п. Любое творчество — попытка прийти к согласию с миром, к индивидуальной форме гармонии с ним, достигаемой или посредством его переделки, или в процессе адаптации к его реалиям. Что касается «белого в черном», я в свое время остро почувствовал справедливость определения Сергея Гандлевского: «Я — сторонник критического сентиментализма». Умиление неотделимо от скепсиса, а обратная сторона его, повод может быть отвратительным. Я против того, чтобы темные стороны не столько жизни, сколько самого человека в литературе табуировались. Подобные табу — не из культуры и не из религии, но из хрестоматий и учебников.

Лирика — эмоциональный всплеск, медитация, взгляд на мир изнутри. Практически все серьезные, «проклятые» вопросы, сама их постановка в русле отечественной лирической традиции советской поры запретны. Это вопросы о смерти и жизни, о смысле существования человека и человечества, судьбе и истории. И из русской классической поэзии можно извлечь такую эссенцию «цветов зла», которая и Бодлеру не снилась. Но «проклятые вопросы» вынесены за скобки: Федору Михайловичу с его эпилепсией можно, нежным и звонкоголосым лирикам — нельзя. Ну, разве что «девочка плачет — шарик улетел», путь эвфемизмов, путь мидлкульта... А поэт должен не забыть девочку утешить, шарик вернуть, всем вытереть слезы и т.п. Хотя он, поэт, вообще-то — отнюдь не воспитатель детсада...

Во второй половине XX века, за редким исключением, это привело к маргинальности философской лирики. Может быть, выручил Бродский со своей предельной, доходящей до цинизма честностью...

Вопрос: На Ваш взгляд, путь к свету всё-таки является естественным?

К. Михеев: Он является естественным в том случае, если проложен сквозь тьму. В прозе возможны компромиссы (помните альтернативу Булгакова — «свет» или «покой»?), поэзия же — явление по своей природе нонконформистское, максималистское, особенно лирическая. Постоянное грехопадение — и попытки вернуться в некогда потерянный рай, «золотой век». Если свет, равно как и тьма, окажутся в лирике механическими, безальтернативными, то продукт, который автор производит под видом искусства, станет коммерческим, к искусству не имеющим отношения. Повторюсь: лирика — эксперимент над собой, личный выбор и личная ответственность, даже если все это осознается через совокупный опыт тысячелетий.

(Продолжает чтение стихов).

Вопрос: Кто Ваши главные ориентиры в поэзии?

К. Михеев: Если я начну апеллировать к золотому или серебряному веку, это будет, как минимум, комично: классика — это плоть и кровь как традиционного искусства, так и авангарда, естественная, неосознанная, почти физиологическая для носителя данного языка субстанция. Поэтому

предложу выйти за литературно-географические рамки: французская линия «проклятых», начиная с Бодлера, через Артюра Рембо и Стефана Малларме – к Аполлинеру и сюрреалистам. Испаноязычная лирика с ее мелодикой и обостренным чувством смерти: Гарсиа Лорка периода сборника «Поэт в Нью-Йорке», Висенте Алейсандре, латиноамериканцы: Рубен Дарио, совершенно недооцененный Висенте Уидобро, Октавио Пас. И, пожалуй, немецкий экспрессионизм со всеми его ближними-дальними родственниками и наследниками: Георг Тракль, Георг Гейм, Готфрид Бенн, Пауль Целан, особенно зрелый Бенн.

Не скрою, я многим обязан своим переводческим опытам и русской школе художественного перевода в целом. Последняя привила вкус к культуре как таковой и к культуре версификации. Хотя лет 5-7 я не занимаюсь переводами, у меня остается обостренное чувство благодарности к русским поэтам-переводчикам поколением-двумя старше меня, особенно к Евгению Владимировичу Витковскому.

(Продолжает чтение стихов)

Вопрос: Как объяснить Ваше выражение: «кроме слов, поделиться нечем»?

К.Михеев: В слове воплощён не только духовный опыт автора, в нём воплощена национальная традиция, традиция общечеловеческая. Вспомните известный тезис о том, что «не язык – орудие поэта, а поэт – орудие языка», озвученный еще до Бродского Валери и Оденем. Язык многое до нас не только договаривает, но и додумывает. Это та стихия, в которой жить куда комфортней, чем в социуме. А для поэта — и продуктивней, с моей точки зрения.

(Продолжает чтение стихов)

К.Михеев: Следующее стихотворение требует преамбулы. У русской поэзии с начала прошлого столетия есть долг перед японской поэзией. В 1904г., во время русско-японской войны японский классик Исикава Такубоку написал оду «Памяти адмирала Макарова», русского флотоводца, погибшего на броненосце «Петропавловск» близ Порт-Артура. Меня настолько поразило это самурайское благородство, воспевание врага (стихотворение писалось еще во время войны), более того – восславление его доблести: «О солнце Севера!», что я несколько лет проходил под впечатлением оды. Честно говоря, тяготило то, что за столетие долг никто не отдал – при всей умозрительной «широте русской души».

К тому же, я всегда пытался постичь сугубо классицистическую коллизию конфликта долга и чувств в XX веке. Тем более, когда долг – военный, безусловный, а давший присягу человек, в конце концов, понимает не только то, что сражается он тщетно, но и что сражается он за чуждые ему идеалы. И, тем не менее, продолжает сражаться. Я писал об этом в стихотворении «Роммель в Ливии» о немецком фельдмаршале, ставшем участником антигитлеровского заговора. Но долг Такубоку пришлось

отдавать Исороку Ямамото – японскому адмиралу, автору плана атаки Перл-Харбора (не путать с одноименным голливудским фильмом, имеющим опосредованное отношение к реальности). На выбор повлияла не только последующая гибель Ямамото и ее трагические даже для войны обстоятельства, но и то, что он, оказывается, никаких иллюзий по поводу исхода войны не питал.

(Читает стихотворение).

Вопрос: В одном из Ваших стихотворений говорится: «Мы никого не любили, кроме своей пустоты». Кто это — «мы»?

К. Михеев: Это — поколенческое, а не только личное. И не стоит воспринимать эту пустоту отрицательно. Моё становление пришлось на переломную эпоху, когда тот багаж, которым нас навьючивали со школьной парты, мгновенно (за 3-4 года) обесценился, на смену пришёл огромный поток информации, в котором нужно было сориентироваться. Эта пустота — сигнал излома, исторического катаклизма. Люди, которым в ту пору было по сорок с гаком, а не 18-20, как мне и моим сверстникам, переживали это опустошение куда болезненней: из коммунистов шли в эзотерики, из физиков — в экономисты либертарианского толка, из читателей Бердяева — в читателей Чейза и т.п. Ну и сугубо русские метаморфозы: игры в «западников» и «славянофилов», только в сниженном, окарикатуренном виде: у одних «священные камни» легли в фундамент гипермаркета, другие променяли их на китч, эрзац, из которого слепили двойник храма Христа Спасителя. В сумме получился Гипермаркет-на-Крови.

Мое поколение более-менее избежало этих соблазнов, крутых поворотов или переворотов. Каждый выбирал себе духовный багаж сам, строил себе культурную нишу своими руками. Думаю, сыграло роль не то, что мы ощущали себя *tabula rasa*, а возможность более-менее честного переосмысления отношений с культурой и историей: для нас они еще не стали частью нашей биографии. В кругу моих друзей, смею утверждать, гораздо больше людей с самостоятельно обретенным мировоззрением (разным, кстати говоря), чем поколением раньше или поколением позже.

(Продолжает чтение стихов)

Вопрос: Каково значение в Вашей поэзии образа ребенка? Ребенку у Вас уподобляются и жизнь, и пророк, и память.

К. Михеев: Евангельский Младенец, младенец Вергилия... А вообще... Помните, у Гумилева: «С иронической усмешкой царь-ребенок на шкуре льва,/ Забывающий игрушки между белых усталых рук...» Ребенок как плод, как сгусток еще не свершенного, зачастую неумопостижимого.

Реплика: К нему этот образ пришёл из «Заратустры» Ницше, у которого дитя — высшая стадия развития человека: лев — верблюд — дитя.

К. Михеев: Да, думаю и упоминание Ницше тут уместно, хотя генеалогически лучше все же идти от Писания. А почему пророк —

младенец... Если обратиться к Писанию, и деревянной пилой пилили этих пророков, и чего только с ними не делали... Обычный взрослый человек, как правило, неизбежно становится конформистом, наступая на горло своей песне, своему предназначению и т.п. Представьте себе взрослого гражданина, выбегающего на площадь Независимости пророчествовать. В лучшем случае покрутят пальцем у виска, в худшем – под белы ручки поведут в участок выяснять, есть ли лицензия на прорицания, разрешение на проведение акций в публичном месте и т.п. А ребенок – мало ли что он там лепечет. В пророке жив ребёнок.

Вопрос: Как филолог не пытались ли Вы анализировать собственное творчество?

К. Михеев (смеется): Только однажды, после чтения книги Михаила Леоновича Гаспарова «Современный русский стих». Это был сугубо профессиональный интерес филолога, навеянный знакомством с трудами, наверное, крупнейшего, если не величайшего, из русских исследователей версификации. Вдруг захотелось пропустить через сито ритмического анализа не только других поэтов, но и себя самого, чтобы подтвердить или опровергнуть некоторые догадки.

Вопрос: Что оказалось?

К. Михеев (смеется): Как и положено, 55% пятистопного ямба у меня... Ну, сейчас, подозреваю, чуть меньше...

Вопрос: Я была на выступлении Егора Радова. Он говорил, что ищет в творчестве свободу, и в то же время доказывал, что в полном объёме она недостижима. Как Вы считаете, существует ли свобода вне ситуации?

К. Михеев: Ситуация свободы или несвободы — внутреннее состояние, индивидуальная категория. Мы понимаем сам этот термин иначе, чем европейцы. Русская литература закрывала вопрос затёртым до дыр «выдавливает из себя по капле раба». Или «если Бога нет, то все дозволено». Повседневная свобода — в основном, ситуативные цепочки, которые выстраиваются самими людьми, а мы пытались подойти к ней сразу с аршином из Достоевского или Чехова. Свобода – личный опыт сознательного самоограничения, а не бесчисленные внешние или внутренние табу, как правило, коллективные.

Вопрос: Не деградировал ли бы человек, если бы на него не давили внешние обстоятельства?

К. Михеев: Если бы я был пессимистом, в чем меня часто упрекают, то ответил бы констатацией факта: «Уже деградировал». Конечно, это не так. Но давление внешних обстоятельств на разных людей дает совершенно различный результат. Обычно когда эту тему рассматривают в историческом контексте, упираются в такой феномен XX века, как тоталитаризм.

Еще в бытность преподавателем филфака на лекциях, посвященных Оруэллу и Хаксли, я объяснял свое видение проблемы так.

Тоталитаризм — свойственное человеку стремление к обезличиванию, в идеале — вплоть до самоуничтожения. Великая идея с ярким знаменем для этого вовсе не обязательна. Вот четыре двери на филфаке, открыта всегда одна, поэтому в определенное время вы по обе стороны этой двери выстраиваетесь в очередь, спеша, ругаясь, дыша друг другу в затылок. Мысль о том, что к этому строю следует приставить пару конвоиров с овчарками, напрашивается сама собой, зато желания открыть все четыре двери ни у кого не возникает. Вот что такое «внешние обстоятельства» — ключи у вахтера как нечто само собой разумеющееся.

Реплика: Дверь не толкнёшь, она изнутри закрыта на ключ, да не всегда ещё поймёшь, кто вахтёр.

К. Михеев: Вахтер, лифтер и полотер — это вообще такие постсоветские языческие божества, от которых в нашей жизни зависит почти все, потому что это чиновник на ином этаже социальной иерархии. Представьте вместо дверей филфака двери в «овощняк», а вместо нас с вами — менее рафинированную публику. Вот этот невольный-подневольный коллективизм выстраивания друг другу в затылок, кажется, спасает от Ходынки, но только при закрытых дверях. На Западе та же проблема существует в ином разрезе: в некоторых штатах США законодательно запрещено приближаться к человеку без его согласия на некое точно зафиксированное расстояние, т.е. конвоиры и овчарки как непроизводительные издержки выносятся за пределы сметы, достигается экономия на персонале, более высокая рентабельность. Флаги определенного цвета вывешиваются постфактум, механизмы подавления функционируют еще до формирования тоталитарной идеологии. Так что это не вопрос социального строя, а вопрос человеческого бессознательного, его природы.

Вопрос: Не отсюда ли Ваше высказывание: «Несчастье нам сулит хороший тонус»?

К. Михеев: Пограничные ситуации дают возможность выйти на другой уровень осмысления реальности. Экзистенциализм потому и стал одним из знамений прошлого века, что открыл спектр возможностей, которые сулит человеку несчастье. Однако «хороший тонус» хорош для тех, кто способен к рефлексии, самоанализу и анализу того, что вокруг. В бытовом смысле несчастья «нормального» человека, конечно же, просто делают несчастным, а то и уничтожают.

(Продолжает чтение стихов)

Вопрос: Почему земной мир Вам видится пустотой внутри мировой розы?

К. Михеев: Вопрос филолога. И ответ филолога: роза в средневековой латинской поэзии, «Роза для всех» Элюара и «Роза ни для кого» Целана, «Роза Мира» Даниила Андреева, роза в «Оде Сальвадору Дали» Гарсиа Лорки... Да хоть «Имя розы» Эко. Для более подробного анализа могу отослать к эссеистике философа Татьяны Горячевой — у нее есть, по моему, очень глубокая работа на эту тему.

Символика образа, по-моему, достаточно прозрачна и многослойна: благоухающий цветок, бутон которого состоит из пустот, шипы и лепестки, цветение и увядание и т.п.

Вопрос: Образ пустоты у Вас раньше чаще встречался, чем в новых стихотворениях?

К. Михеев: Нет. Не думаю, что у меня стало меньше обращений к этому образу. В процессе письма я не анализирую образный строй своих стихов. Контекст важнее, чем оголенная семантика слова. Пустота может быть *до* заполнения, *для*, *после*... Качественно она разная, пустота. Она может мимикрировать под людей и объекты, что мы наблюдаем в постсоветскую эпоху, она может являть «хаос, из которого родится танцующая звезда», как у Ницше, а может просто оказаться черной дырой, зияюще-бессмысленной.

(Продолжает чтение стихов)

Вопрос: Ваше мнение о Минске как литературной столице Белоруссии? Есть ли в Минске культурная жизнь? Вписаны ли Вы в какие-то литературные группы, кружки?

К. Михеев: Нет. Минск провинциален, эта провинциальность сознательно формируется и культивируется как часть национального менталитета. Хорошо как-то сказал Вячеслав Волич, дирижер Национальной оперы: «В Минске нет культурной атмосферы, среды как таковой». Это же не тусовка, где все предельно уплотнено и замкнуто. Культурная среда – это когда в одной точке, скажем, на премьере «Короля Убю» Альфреда Жарри, присутствуют сам Жарри (за кулисами), Уильям Батлер Йейтс, Эмиль Верхарн, Фернан Грег и Жюль Ренар (в зале). Неважно, знакомы они или нет, одинаково ли оценивают пьесу и т.п. Но налицо событие и возможность обмениваться мнениями по его поводу четырех, мягко говоря, незаурядных собеседников.

В Белоруссии у культуры (я не имею в виду этнографические безделушки, китч или агитпроп) нет самого социального статуса. Нет культуры диалога, даже культуры околотрудовитурной брани, как в Москве. Вот этой атмосферы в совокупности и не хватает. Для того, чтобы создать её, понадобится несколько поколений.

Особенно если речь заходит о таком архаичном и немассовом занятии, как поэзия... Где у нас культурный центр? Союз писателей, который многократно и неустанно дробится по признаку лояльности по отношению к существующей власти? Отдельно взятая тусовка, в которой любые, даже очень яркие люди, за год-два закисают? На моей памяти открывались артистические и литературные кафе, но всегда они превращались в рюмочные. В итоге поэтические вечера эволюционировали к другим жанрам, поэты становились раньше бардами, сейчас — перформерами. А литература — это публично не проговариваемая вещь. Общаясь с

аудиторией больше, чем 50 человек, автор становится шоуменом. Книгу должны читать, а не слушать, как ее пересказывают.

Вопрос: В школе мне хочется познакомить с Вашей поэзией учеников. Куда Вас отнести? К какой традиции белорусской литературы?

К. Михеев: Давайте пока не относить, хорошо? Потому что русскоязычная поэзия Белоруссии плохо исследована – раз. Из того, что я знаю, мне здесь действительно близок разве что Алексей Жданов. Собственно белорусская «хрестоматийная» литература на меня никак не повлияла, потому что того же Богдановича я воспринимал уже через призму Верлена или Леконта де Лиля, а не наоборот, — два. Впрочем, есть оговорка: всегда любил верлибры Максима Танка, думаю даже, что в России до 1970-80 гг. верлибристов такого класса не существовало, они появились позднее. Из современников, пишущих по-белорусски, мне очень близок Михась Баярын — по внутренней энергетике стиха, по трагизму мировосприятия, по умению жить в слове. Я очень люблю Алеся Разанава, но о каком-то влиянии говорить не стал бы. Вообще-то, нужно ли вписываться в контекст, которого нет? В российский – если я живу за пределами Садового кольца, а сам этот контекст так широк и фрагментарен, что самому куда-то лезть не с руки? И в белорусский – если он, на мой взгляд, только формируется моими же сверстниками, пишущими по-белорусски?

А школьное понимание традиции похоже на дамский роман или серию комиксов: Пушкин в байроническом плаще на скале, внизу – прибой, Лермонтов на фоне кавказских хребтов, добродушный Тургенев постреливает зайцев и треплется с мужичками, Лев Николаевич босиком и с сохой... Это убивает литературу. «Это» — главный тезис наших методистов, о том, что основная функция художественного слова – воспитательная, дидактическая. На самом деле никто никого не воспитывал. Воспитывать можно по Макаренку, по Споку, по Ягоде – Беломорканалом, но литература далека от этих задач. Основная функция – гедонистическая, наслаждение от текста. Формирование вкуса – потом. Формирование личности еще сложнее, потому что оно идет непрерывно. А получается, что женщины бальзаковского возраста на курсах повышения квалификации недоумевают, как можно преподавать детям безнравственного Гарсиа Маркеса или жестокого Камю. И преподают у себя в глубинке как «современную литературу» «Унесенных ветром»...

Естественно, когда я говорю о классике, я прибегаю к гиперболам. Но русская литературная традиция была высушена нашими педагогами, как вобла. А пива к этой вобле никто почему-то не подает.

Вопрос: Ваше отношение к преподаванию литературы в школе и вузе?

К. Михеев: Методика преподавания литературы и в средней школе, и в высшей, наполнение курсов развиваются рывками. Проходит 50 лет, реабилитируют всех расстрелянных, спившихся, непризнанных, сложных для восприятия и идеологически чуждых. Это не только у нас. «Цветы зла»

Ш. Бодлера реабилитировали через 100 лет, отменив запретительный вердикт суда лишь после второй мировой войны. Если современному человеку сказать, что через 20-30 лет в школе будут изучать Владимира Сорокина, он не поверит, а то и в морду даст. Эстетический барьер ломается на протяжении нескольких поколений. Добавьте сюда изменение статуса литературы в современном обществе, которое, может быть, по членам Союза писателей ударило экономически и психологически, а по остальным — с точки зрения коммуникативной. У нас слишком долго литература заменяла все и вся, поэтому теперь она как бы не нужна. Собрать нормальную аудиторию необыкновенно трудно: у одних — эстетические табу, у других — политические, у третьих — языковые. Чтобы литература заново нашла себя в обществе, нужно несколько десятилетий. Она не может быть «нашим всем», но и фабрикой бестселлеров наподобие «Фабрики звезд» быть тоже не может.

Реплика: Я взяла у Ирины Степановны Сорокина, начала и сразу же бросила читать. Но побывала на встрече с Радовым... Он сказал: «...даже не пытаются понять, зачем это написано, почему автор написал т а к , а не иначе», — и мне стало стыдно. Я прочитала «Очередь» — она сделана по принципу киномонтажа, «Землянку», «Русскую бабушку» и теперь не хочу их отдавать.

К. Михеев: Ну вот, логично вернулись к теме табу. Давайте из личного опыта поделюсь. В социальном восприятии литературы табу важнее текста, имидж важнее «духовной жажды». Напечатался в независимом белорусскоязычном альманахе, ко мне подходит один русскоязычный литератор, с ужасом в глазах говорит: «Костя, вы за БНФ?» Когда носил пальто шинельного типа, спрашивали, не из РНЕ ли... Вторая крайность. Русскоязычный литературный вечер, выступает флагман белорусского детектива, ныне сенатор. Я не считаю его произведения литературой, мне совершенно чужды его политические взгляды, но я бы его по любопытству дослушал, если бы не почувствовал себя плохо из-за духоты. Назавтра — звонок от знакомой: «Это жест, и жест политический. Очень недвусмысленный. Демонстрация и т.п.» Это — верхний слой, политика. А ведь еще есть эстетическая глухота, непонимание между поколениями, внутр поколенческие дразги. И всей этой шелухой обрастает литература. Меня интересуют Слово и — совершенно отдельно — моя жизнь как жизнь частного человека. К сожалению, у нас культурное пространство очень мерзко резонирует, по нему труднее передвигаться, чем буквой Г по шахматной доске...

Вопрос: Как Вы смотрите на то, чтобы ввести в школе Закон Божий?

К. Михеев: Как верующий — против. Я наблюдал освящение офиса крупной компании (*Смех в зале*). Выяснилось, что у всего линейного персонала припрятаны свечечки и крестики — в столах, сумочках, декольте. Думаю, чуть поглубже там же можно обнаружить октябратские звездочки

– на всякий случай. Люди смотрели друг на друга, чтобы узнать, какой рукой креститься, в результате вышло все наоборот: женщины из католических семей крестились, как православные, православные – как католики, директор-иностранец на всякий случай использовал обе руки поочередно. Батюшка, который сначала был настроен степенно, потом пошёл по кабинетам – махать кропильницей на предварительно отключенные от сети компьютеры. В дизайн-студии директор похвастался, показывая на профессиональный Apple с гигантским монитором: «А вот это самый дорогой наш компьютер «Макинтош», \$5 тыс. стоит». Батюшка в ужасе отвел от «компа» кропильницу подальше... Вся процедура заняла 40 минут, фуршет – 4 часа.

Как только церковь имплантируется в государственные организации, заканчивается это, как во Франции в 1789 году или в России после революции 1917 года. Почему после религиозного возрождения начала XX века миллионы вчерашних прихожан в 1920-30-е гг. взрывали храмы и рубили в щепу иконы? Потому что само религиозное возрождение было реакцией на кризис церкви как общественного института, религии – как части государственной идеологии, навязываемой помимо индивидуального религиозного опыта административно-бюрократической машиной. Так что большевистская антирелигиозная пропаганда (бездарная и неэффективная, кстати) — вторичный фактор. Сейчас общество реагирует на принудительное воцерковление, на «православный атеизм» официальной идеологии расцветом сект и суеверий, распутинщиной виртуального разлива и т.п.

Вопрос: Пишете ли Вы сейчас прозу?

К. Михеев: Пишу. Но не хотел бы об этом говорить.

Вопрос: Будет ли в полном виде издан рассказ «Потаённый Исаич»?

К. Михеев: Утрачен подлинник. Это было еще до эры Windows, поэтому электронной копии не сохранилось. А в печатной версии корректор целенаправленно исправил в рассказе все окказионализмы в духе Лескова и Ремизова (*Смех в зале*). Получилась не пародия, а агиография.

Вопрос: Куда девалась стихотворная часть произведения?

К. Михеев: Как мне рассказали потом, один публицист-шестидесятник известный не только в Минске, но и в Москве, когда ему показали рукопись, сказал, что нельзя писать так о Солженицыне, это святое, и «фольклорную» часть убрали. При этом шестидесятник с удовольствием читал «Независимую газету», где спустя месяц-другой на ту же тему «выстрелил» Игорь Яркевич.

Вопрос: Есть ли у Вас не опубликованные произведения?

К. Михеев: Почти все стихи последних 2-3 лет, которые я читал сегодня. Не опубликован «Потаённый Мусаич», вторая часть дилогии – апокрифическая версия гибели Джохара Дудаева, изложенная слогом Тимура Зульф리카рова, с цитатами из Корана. Не опубликованы

стихотворения в прозе (за исключением двух) – здесь они просто не пройдут эстетической цензуры. Думаю, в обозримой перспективе соберу и издам отдельной книгой. Главное – чтобы на каждого поэта приходилось минимум по одному читателю, не считая его самого.

(Аплодисменты)

**ПРИЛОЖЕНИЕ:
ИЗБРАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ, ПРОЧИТАННЫЕ
КОНСТАНТИНОМ МИХЕЕВЫМ НА ВСТРЕЧЕ**