

— В романе «Брисбен» снова звучит тема памяти. Что и как человек помнит о времени и о себе, было чрезвычайно важным и в «Авиаторе». Здесь же условные «факты», объективная реальность, проходят двойную систему фильтров: сперва фильтр воспоминаний самим героем, потом — изложения этих воспоминаний Нестором. Чем для вас как для писателя важны механизмы человеческой памяти?

— В «Брисбене» у меня один источник сведений о герое (сам герой) и два повествователя — герой, Глеб Яновский, и писатель Нестор. Герой повествует о своем настоящем времени, Нестор — о прошедшем. Настоящее время почти всецело принадлежит Глебу. Он — хроникер, описывает это время еще теплым, хватая его, что называется, на лету. Нестор — основательный человек. Со слов Глеба он описывает все так, как, по его мнению, должно описывать жизнь. К нему нельзя относиться в полной мере серьезно — в первую очередь из-за его серьезности. Он противопоставлен Глебу прежде всего в стилевом отношении. В некотором смысле он является легкой пародией, до определенной степени — автопародией. И это также выражается посредством стиля. Некоторые мои читатели этот стиль приняли за чистую монету, а повествователя — за автора, что привело к определенным недоумениям.

Что важно: и герой, и повествователь работают с памятью. В сущности, Глеб в состоянии описывать и прошедшее. Но он откликается на предложение Нестора взять эту роль на себя. Зачем ему это нужно? Он хочет объективировать свои воспоминания, пропустить их через другого человека и, лишив субъективности, снова о-своить, а в конечном счете — при-своить. Все бывшее с ним, как писали в прежние времена, «ему кажется сном», и он хочет быть уверенным, что имеет дело с явью. Память и прошлое в целом по ходу

развития романа для него приобретают исключительное значение. В каком-то смысле сейчас они — его единственное убежище, ведь в один прекрасный (или не очень) день он осознает, что его путь из настоящего в будущее (именно так была устроена прежде его жизнь) превращается в путь из настоящего в прошлое.

— Ваши книги очень разные прежде всего стилистически. Это неоднократно отмечалось критиками и порой даже становилось поводом для претензий. «Брисбен» отличается от других очень сильно. Своей простотой и даже некоторой аскетичностью, скупостью стиля он почти противопоставлен «Лавру». Почему он такой? Насколько содержание романа диктует выбор языковых средств?

— Каждый роман — это вновь создаваемый мир. «Вновь» значит «с нуля», во всех его компонентах — с травой, жуками, гулом трамвайной линии, голосами медсестер в больнице, утренним купанием в море, — здесь я, пожалуй, остановлюсь... Если автор описывает торт, то все вишенки на нем он должен положить своими руками, в идеальном случае, конечно, желательно их и вырастить. Он, подобно Творцу, берет абстрактную материю — и начинает лепить из нее все необходимое. Для писателя материя — язык. Разумеется, в отличие от Творца, эту материю создает не он. Это подарок, который нужно принять со всей серьезностью. Есть замечательные писатели, которые не считают нужным работать на уровне элементарных частиц. Они берут другим — сюжетом, характерами, актуальностью и т. д. То, что я говорю, вовсе не является вещами универсальными. Это — мой способ обращения с действительностью. Когда я писал роман «Лавр», мне важно было дать одновременно средневековое и современное мироощущения. Поэтому я изобрел «мерцающего» повествователя, который в двух соседних фразах спокойно предлагает взаи-

моисключающие оценки. В «Брисбене» мне не надо было соединять горячее с зеленым. Как раз наоборот: опыт одного человека мне нужно было показать с разных, пусть и не очень отличных друг от друга, сторон. В этой ситуации любые фейерверки являлись неуместными, потому что, оттягивая на себя внимание читателя, они не решали бы ни одной из проблем повествования. У меня было искушение показать, «как я еще умею». Но это искушение я преодолел. Всякий роман я пытаюсь вначале писать разными стилями, чтобы посмотреть, что из этого выйдет. Все «пробники» «Брисбена» убедили меня, что это не место для понтов, и я остановился на том стиле, который наиболее соответствовал моим задачам.

— В «Брисбене» сознательно обойден период взлета, расцвета карьеры героя. Внимание читателя фокусируется сначала на детстве — становлении прежде всего человека, личности, а не музыканта, — а затем уже на начальном периоде энтропии, том самом моменте, когда путь из настоящего в будущее обращается в путь из настоящего в прошлое. Почему так?

— Когда Дмитрий Сергеевич Лихачев написал свои «Воспоминания», он не коснулся в них периода его славы. Подробных пояснений он не давал, но мне кажется, я хорошо понимаю причину этого. Я думаю, время успеха человека мало что добавляет к истории его формирования. Все, что его прославило, родилось в нем до того. Успех не является его внутренним качеством. Это явление по отношению к нему — сугубо внешнее, не более чем восприятие его со стороны. Высказывались предположения, что для описания времени успеха Глеба Яновского я не обладал материалом. Это не совсем так. Историю успеха мне довелось наблюдать в разных вариантах, и для романа этого, я думаю, хватило бы. На самом деле речь здесь идет о довольно скучной истории, которая сводится к описанию тусовок, интервью, «поедающего» взгляда поклонников, их попыток понравиться, «пробить» на дружбу и тому подобного. Это совершенно не соответствует тому регистру, в котором писался роман. Такого рода сюжет был бы попросту неинтересен. Но дело даже не в этом. Успех — одна из главных тем романа. Эта тема настолько важна, что ей посвящается филологический экзерсис, рассматривающий слово «успех». Отсюда понятно, что описание времени славы героя могло быть только точечным. Это не значит, что я — заклятый враг успеха как такового. На одной из встреч с читателями девочка лет двадцати сказала, что стремится к успеху, и спросила, осуждаю ли я ее за это. Я ответил, что, конечно, не осуждаю, а, наоборот, всячески поддерживаю. В двадцать лет это — здоровое чувство, тот мотор, который дается человеку для разгона. Другое дело, что успех, понимаемый в пятьдесят лет так же, как в двадцать, — признак очевид-

ного неблагоприятия. С течением времени понятие успеха естественным образом трансформируется, меняется сама система призов. Иными словами, понятие success плавно преобразуется во что-то другое, что можно было бы обозначить словом «польза»: недаром древнерусское слово «успех» в первую очередь пользу и обозначало.

— О какой пользе здесь идет речь? О той, что сам человек может принести кому-то или чему-то? Или той, что окружающая реальность дает самому человеку? Иными словами, кто этот условный пятидесятилетний во взаимоотношениях с «успехом-пользой»: актер или реципиент?

— При удачном развитии ситуации эта польза должна быть обоюдною. Если автор хоть в чем-то может помочь своему читателю, он тем самым помогает себе. После пятидесяти человек понимает, что граница его жизни, в сущности, недалеко. И уж такая это граница, через которую перевезти удастся не так много. Выясняется, что собранные им сокровища — слава, деньги, влияние — остаются по эту сторону. Развивая непозитический образ, предположу, что опытный путешественник задумывается о ценностях, которые востребованы и за этой границей: они сплошь нематериальны. Понятное дело, сказанное относится к тем, кто считает, что путешествие продолжается. Если же рассматривать смерть как конечную станцию, можно искать утешения в такой иллюзорной форме бессмертия, как человеческая память, надеяться, что десяток-другой лет твои книги кто-то будет открывать. Но такая отсрочка ничего не решает.

— Существуют эпохи, времена — и люди, живущие в эти эпохи. Как эти категории — общего и частного, абстрактного и конкретного — взаимосвязаны и взаимообусловлены для вас как писателя?

— В этом отношении мои взгляды претерпели изменения столь радикальные, что обычное в таких случаях слово «эволюция» кажется мне недостаточным. Советская эпоха, на которую пришлась моя юность, была временем, по сути, аисторическим: ничего не происходило. Учебник истории КПСС, зомбаки на мавзолее — все это казалось атрибутами вечности. Тоска по переменам была столь велика, что породила иллюзию возможности решения всех проблем путем социальных изменений. Все выглядело очень просто: сменится общественный строй — и придет полное и окончательное счастье. Как известно, жизнь оказалась несколько сложнее. Музыканты (использую образ из романа «Брисбен»), рассеявшиеся в новом порядке, играли ту же калинку-малинку, что и прежде. Моцарт не зазвучал. Мало-помалу я пришел к убеждению, что надо не пересаживаться (а любое социальное изменение — это пересаживание): гораздо эффективнее — повышать качество игры каждого из

музыкантов. Мои нынешние взгляды я бы определил как персоналистические (не путать с индивидуалистическими). Это ни в коем случае не противопоставление личного общественному, а четкое осознание того, что только персональная работа способна привести к социально значимым результатам. Такие взгляды могут показаться утопическими. На деле же они основаны на анализе реальных причин и следствий происходивших изменений. Все это обусловило мою писательскую позицию. Если формулировать в одной фразе, то меня интересует не история, а история души. Тема соотношения истории общей и истории личной всегда была для меня одной из центральных. Сейчас я задумал роман, где эта тема будет, пожалуй, главной. Не знаю, что из всего этого получится.

— *То есть, говоря словами Вольтера, «надо возделывать свой сад»? Это будет роман о XX веке?*

— Да, возделывать свой сад — он обязательно окажется частью общего сада. Что касается хронологии романа, то я ведь никогда не мелочился со временем, а сейчас и подавно не буду. Пожалуй, никогда еще (Гиннесс, готовься!) я не брал его в таком объеме.

— *О взаимоотношениях объективной реальности и человека Людвиг Витгенштейн писал: «За окном идет дождь, но я так не считаю». Вам в какой-то мере близок этот подход? И вообще насколько для вас как писателя важна философия, в частности немецкая, поскольку с Германией у вас особые взаимоотношения?*

— Витгенштейн, как мне кажется, отличался некоторой беспечностью. Опыт показывает, что дождь благоразумнее признавать — особенно если у тебя нет зонтика. Понятно, что von mot Витгенштейна иллюстрирует другие проблемы, но штука в том, что я к этим проблемам равнодушен. Философия оперирует понятиями с высоким уровнем абстракции, но как раз этот уровень меня не увлекает. Подниматься над землей я могу до тех пор, пока мне видны человеческие лица. А дальше — не мое, дальше — сфера разреженного воздуха и холодных формул. Если вспомнить старый анекдот о том, съест ли слон три ведра апельсинов, то меня интересуют не абстрактные возможности животного, а то, кто ему эти три ведра даст. Человек важен мне в таких подробностях, какие философия просто не заметит. Философия — это обобщение, а литература — описание. В падающем на Ньютона яблоке для философии значим закон притяжения. Литература может о законе притяжения не упомянуть, но яблоко непременно опишет. Философия может оперировать понятием «килограмм», а литературе важно — килограмм чего. Это не значит, что философия выше литературы или наоборот, — это путь на одну вершину с разных сторон. Избыточная философия часто (пусть и не всегда) портит литературу. Философствования плавают в литературном про-

изведении, как куски курицы в бульоне. Я не считаю себя знатоком философии, хотя по интересующим меня проблемам кое-что читаю (и немцы, да, играют здесь не последнюю роль). Вместе с тем на страницах художественного текста я никогда в этом не признаюсь и уж точно — не буду никого цитировать. Да, литература может быть философична, но она не должна терять своей предметности, должна быть травой в поле, а не экстрактом в склянке. В этой вещности — глубокий смысл литературы.

— *Предметность и сотворение нового мира — главное в литературе? У нас общая любимая книга — «Волшебная гора» Томаса Манна. Чем она вам дорога?*

— Как предметность, так и сотворение художественного мира — вещи чрезвычайно важные. Разумеется, у разных авторов это представлено в разной степени, но — представлено. Что до «Волшебной горы», то ее часто называют романом о времени. Может быть, именно этот роман впервые заставил меня задуматься о времени всерьез. О времени вообще и о художественном времени в частности. Авторское управление им в «Волшебной горе» мне кажется непревзойденным. Особая тема — главный герой. Он — совсем не «герой». Повествователь называет его самым обыкновенным человеком и говорит, что описывает его историю не ради него, а «ради самой истории». Повествователь видит все глазами своего героя. И в этом отношении «объективное повествование» «Волшебной горы» почти превращается в Ich-Erzählung, повествование от первого лица. Задачи романа делают понятным, отчего герой именно такой. Он — видеокамера в руках автора, и было бы странно, если бы этот прибор был, по слову Гребенщикова, «весь в парче и жемчугах». У Томаса Манна я учился многому и эту его оптическую технику применял неоднократно. Иннокентий Платонов («Авиатор») или, допустим, Глеб Яновский из «Брисбена» (несмотря на то что виртуоз) — самые обычные люди, но только это и дает им возможность отразить свое время. История общая как часть истории личной. Одним словом, «Волшебная гора» — это книга для писателей.

— *А Маркес? Ведь он совсем другой, безусловно, гениальный, но другой просто по своей писательской природе.*

— Маркес — одно из самых сильных моих потрясений. Если Манн — это бриллиант, драгоценная, но, в общем, земная вещь, то Маркес — кусок упавшего метеорита, представитель какой-то другой вселенной. Можно держать его в руках, смотреть в небо и молчать. Целая армия филологов объясняет, как все у него сделано. Многие пытаются писать «как Маркес», и у некоторых даже неплохо получается, но энергия оригинала копиям не передается. Чтобы это произошло (здесь я перефразирую один литературный

диалог), надо писать «как Маркес» до Маркеса. Надо сказать, что окаменение, охватившее меня при первой встрече с прозой Маркеса, сейчас до некоторой степени прошло. Возраст и опыт разрушают любые камни. Постепенно догадываешься, что даже гении — они только люди. У них есть свои взлеты и падения или — скажем так — проходные вещи. Например, у Маркеса есть роман «О любви и прочих бесах». Если бы я читал эту книгу без обложки, я бы подумал, что это Коэльо. Другое дело, что всякого творца следует запоминать по его вершинам. Оттого что у него есть не только вершины, он не становится хуже. Становится, на мой взгляд, лучше — человечнее.

— *Вы хорошо знаете литературу и — шире — культуру Германии. Насколько, на ваш взгляд, немецкий менталитет в этом отношении близок русскому или, напротив, отличен от него?*

— В юности я любил оперировать общими понятиями, но с возрастом в них разочаровался. Все, что шире конкретного человека, обладает значительной долей недостоверности. Да, можно наметить какие-то общие черты, но к этой пунктирной линии потребуются столько оговорок, что пунктир превратится в многоточие, которое обозначает, как известно, обрыв высказывания. Есть анекдот об Иванове и Петрове. Петров говорит: «Нехорошо, Иванов, нехорошо: к жене моей ходишь». Иванов отвечает: «Не пойму я вас, Петровых: ты говоришь — нехорошо, она говорит — хорошо». Это к вопросу о вреде обобщений. Кроме всего прочего, проблема еще в том, что народы очень быстро меняются — не только по историческим, но даже по человеческим меркам. Я знаю Германию более четверти века. За это время немцы очень изменились, еще больше изменились мы — как нас таких сопоставлять? Чем лучше знаешь кого-то, тем меньше твое знание укладывается в общие формулы.

— *Кстати, про «Авиатора». Иннокентий Платонов — обычный человек, оказавшийся в необычных обстоятельствах. Дмитрий Сергеевич Лихачев назвал революцию «несчастьем», и «Авиатор», следуя концепции общего в частном и частного в общем, — роман о том, как это «несчастье» меняет жизнь человека — и страны в целом. Работа над этим романом помогла вам понять что-то, чего вы, возможно, не до конца понимали до этого или о чем не задумывались? Помогает ли в этом смысле литература понять историю?*

— Скажу так: роман помог мне по-настоящему понять то, о чем я догадывался. Если до «Авиатора» у меня оставались еще иллюзии относительно общественной природы катаклизмов, то после окончания его я твердо встал на позицию персоналистического объяснения общественных явлений. Это не означает отрицания общественного как такового, просто общественное базируется на персональном. Диалек-

тика отношений личного и общественного непростая. Общество не является механической суммой личностей. Это сложная такая конструкция, где личности посылают сигналы обществу и наоборот. Локаторы там все время включены, как в плывущей стае китов. Но первые сигналы всегда исходят от личности — к личности. Они резонируют и приводят в конце концов к созданию общества как чего-то цельного. Вот эта самая цельность оборачивается порой трагедией, потому что личность становится частью массы и теряет автономное управление. Литература помогает не только понять историю — она дает противоядие в «минуты роковые». Потому что в центре настоящей литературы — человек, а не общество. Литература напоминает личности о том, что Богом было создано не человечество, а человек, а также о том, что конечный ответ человека будет персональным. Это только кажется, что коллективная ответственность облегчает жизнь. На самом деле коллективной ответственности не существует, и отговорки типа «все так поступали» не будут иметь никакого значения.

— *Ваши произведения много ставятся в театре. Насколько активно вы включены в процессы адаптации своих произведений к сцене? Как вы относитесь к бытованию литературы на театральных подмостках? И ваших собственных, и — шире — произведений, которые изначально писались не как пьесы?*

— Я считаю себя некапризным автором, который не хватается режиссеров за руки и толерантно относится почти к любым интерпретациям своих текстов. В каком-то смысле это так и есть, но дело здесь, пожалуй, не в моей толерантности. Я исхожу из того, что театральная постановка — это другое произведение. Если угодно — обращение к некоему идеальному первоисточнику, из которого черпал и я. Обычно я отказываюсь принимать участие в инсценировках. Все, что я хотел и мог сказать по какой-то конкретной теме, я уже сказал в тексте. Многие постановки производят на меня впечатление иными акцентами, обнаружением тех вещей, которые остались мной незамеченными. Последним моим глубоким впечатлением стала постановка «Лавра» Борисом Павловичем в петербургском Театре на Литейном. Тексты там были распределены без жесткой привязки к роли. В частности, Лавра играют разные актеры. Дар Павловича, его глубокое проникновение в суть романа выразились в том, что он воспроизвел одну из важных особенностей средневекового текста: определенное безразличие к субъекту высказывания. Иными словами: важно не то, кто говорит, а что. Актеры в этом спектакле уже не играют в привычном смысле — они находятся на каком-то более высоком уровне, позволяющем тексту обнаруживать его энергию. В этой удивительной постановке заняты, на равных с профессиональными

актерами, люди с аутизмом. Они, собственно, и завершают спектакль. Это не просто поступок доброго человека (а это для меня чрезвычайно важно), но художественно оправданное решение.

— *На ваш взгляд, постмодернизм — тупиковый путь развития литературы или ящик Пандоры, предполагающий неограниченные возможности и безгранично расширяющий природу авторства? Вы входите в жюри премии «Ясная Поляна» — читаете все главные книжные новинки года. Кто из современных писателей — русских и зарубежных — вам особенно близок и чем?*

— Я думаю, в литературе нет тупиковых путей. То, что порой кажется разрушением культуры, на самом деле является мощнейшим толчком вперед. Организм культуры так подвергается очистке, и деструктивное начало оборачивается новой волной созидания. На определенном этапе развития литература стала уставать от своей литературности, и именно тогда появился постмодернизм, который над этой литературностью посмеялся. Но в какой-то момент стало ясно, что постмодернизм больше не смеется, что он создал очень серьезные формы, возвращающие литературу к долитературному состоянию. Я неоднократно об этом писал и потому не буду повторяться. Скажу лишь, что такое возвращение не является движением по кругу. Речь идет о спирали, которая соединяет повторение с развитием. Я все больше укрепляюсь во мнении, что на этом пути нас ждет много открытий. Что касается второй части вопроса, то не буду называть имена, прочно устоявшиеся в русской литературе. Назову тех, кто, на мой взгляд, еще не в полной мере оценен широкой публикой, но, безусловно, заслуживает читательского внимания: Александр Григоренко, Сухбат Афлатуни и совсем недавно появившийся в нашей литературе Григорий Служитель (он, впрочем, уже сейчас пользуется известностью). Из иностранных вещей последнего времени наибольшее впечатление на меня произвели «Не оставляй меня» Кадзуо Исигуро, «Благоволительница» Джонатана Литтелла и новый роман Джулиана Барнса «Одна история».

— *Одна из самых известных цитат Джулиана Барнса, которого вы упомянули, — «Писатель говорит правду через ложь, в то время как все остальные лгут, оперируя фактами». Вы согласны с этим утверждением? Насколько вообще понятия правды и лжи применимы к художественной литературе?*

— В Средневековье не было художественного вымысла, потому что всякий вымысел воспринимался как ложь. Это не значит, что в те времена все, что писалось, соответствовало реальности. Просто реальность понималась не так, как сейчас. Реальным считалось должное, то, чего не могло не быть. Иными

словами, даже если описывалось то, что с нашей точки зрения не соответствовало действительности, описываемое средневековый человек рассматривал как реальность. Я беру такой дальний разбег, потому что без него не объяснить то, что произошло в Новое время. А произошло следующее. Литературу «реального факта» сменила литература вымысла. Собственно говоря, средневековые тексты — это не литература. Правильнее ее называть письменностью или книжностью. Литературу в современном понимании характеризует художественность, которая включает, как правило, вымысел. Точнее говоря, это условная реальность — вымысел, о котором условились, что он — реальность. На самом деле этот вымысел — не такая уж выдумка, как может показаться. Чистого вымысла даже в литературе Нового времени немного. Это чаще всего реальные события, перенесенные из одних обстоятельств в другие. Иначе говоря, реальность другой нарезкой. То, о чем мы говорили: сотворение маленького мира автором-демиургом. То, на что средневековый человек не мог отважиться. Художественный вымысел — это тот дар автору, без которого его свобода творчества неполна. Если угодно, качественно иная степень доверия Бога человеку. И здесь самое время вспомнить высказывание Барнса. Манипулируя реальными фактами, можно так заплести мозги реципиенту, что он забудет, как его зовут. В то же время вымышленные события могут нести в себе такую правду, на которую не способны тома фактографии. Правда литературы — вовсе не в скрупулезном описании реально случившегося. Она — в логике событий, где закономерное доминирует над случайным. Например, в романе о собаке можно описать, как животное становится космонавтом. И это будет правдой, если героем является Белка или Стрелка. Но это не будет правдой о собаках, потому что все остальные собаки занимаются другими вещами. Я уже говорил о некотором повороте современных текстов в долитературную сторону. Яркое проявление этого процесса мы видим в отношении к реальности. Культура устала от условной действительности — ей хочется действительности безусловной. Именно поэтому сейчас так популярна литература нон-фикшен. По той же причине мы видим усиливающийся поток произведений с повышенным, так сказать, градусом реальности, где повествователь и автор сливаются в одно лицо. Здесь можно вспомнить тексты Довлатова, Лимонова, Валерия Попова, Аствацатурова и других. Это ни в коем случае не стремление к документальности. Это — тоска по безусловной реальности и обостренная интуиция. В каких-то случаях — серьезное понимание того, куда идет литература.