

Журнал К

1'15

ИЗБРАННОЕ:

Интервью с деятелями
культуры и искусств

Литературно-публицистический
Журнал **КЛАУЗУРА**

Журнал Клаузура
Избранное: Интервью
с деятелями культуры и искусства

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12197152
ISBN 9785447428563*

Аннотация

В этом выпуске собраны интервью разных лет известных и авторитетных деятелей культуры и искусства. В беседе с редакцией журнала они рассказали о своем творческом пути, обсудили проблемы современной литературы, театра, кино и телевидения, а также немного раскрыли личные тайны.

Содержание

ЛИТЕРАТУРНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ	5
Избранные интервью с деятелями культуры и искусства	6
«Я тоже жду, когда появится такое кино». Интервью с кинодраматургом Ларисой Беловой	6
Ирэн МакЛейн. «Высокохотимая Красота». О творчестве Ольги Рыбаковой	13
«Апокалиптика тишины». Интервью нашего специального корреспондента Дмитрия Лисина с композитором Владимиром Мартыновым	17
«Анархисты». Интервью собственного корреспондента журнала «КЛАУЗУРА» Дмитрия Лисина с писателем Александром Иличевским	23
«Литература современной России – Terra incognita для Германии». Интервью члена Союза журналистов Германии Сергея Дебрера с немецким поэтом, переводчиком и публицистом Александром Нитцбергом	32
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Избранное: Интервью с деятелями культуры и искусства Журнал Клазура

© Журнал Клазура, 2016

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ЛИТЕРАТУРНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «КЛАУЗУРА»



Литературно-публицистический журнал «КЛАУЗУРА»

Зарегистрирован в РОСКОНАДЗОР

Рег. № Эл ФС 77 – 46276 от 24.08.2011

Рег. № ПИ № ФС 77 – 46506, от 09.09.2011

Главный редактор – Дмитрий Плынов

e-mail: text@klauzura.ru

тел. (495) 726—25-04

Адрес редакции: г. Москва, ул. Академика Королева, дом 28

Избранные интервью с деятелями культуры и искусства

«Я тоже жду, когда появится такое кино». Интервью с киносценаристом Ларисой Беловой



Лариса Белова – киносценарист, член Союза кинематографистов России.

Клаузура. Лариса, для начинающего киносценариста, ваша профессиональная карьера выглядит весьма и весьма успешной. Всё-таки в вашем активе на сегодняшний день уже три художественных фильма снятых по вашим сценариям! Много ли современных молодых сценаристов могут похвастаться такими результатами! А ситуация, когда вы ещё только учились на третьем курсе ВГИКА, а ваш сценарий был выбран из множества других, и по нему стал снимать фильм один из мэтров комедийного жанра отечественного кинематографа, вообще уникальна! Ваш ранний успех тогда даже сравнивали с ранним успехом Геннадия Шпаликова, по сценарию которого, тоже в будущем его студентом ВГИКА, был снят фильм «Я шагаю по Москве». Как Вы себя чувствовали в то время? Было ли ощущение счастья?

Лариса Белова. Когда в телефонной трубке раздался густой бас, и с лёгким кавказским акцентом сказал, что решил снимать фильм по моему сценарию, я подумала, что это розыгрыш. Позже, когда я убедилась, что это – Геральд Бежанов, автор всеми любимых комедий «Самая обаятельная и привлекательная», «Где находится Нофелет?», то конечно, я испытала чувство счастья и потом сияла несколько месяцев кряду! К тому же мне предложили принять участие в съёмках, что было для меня дополнительной радостью. С детства кино я воспри-

нимала как волшебство и понятия не имела, как его снимают. И вот, я попала на съёмочную площадку, где всё вертелось вокруг моего безответственного вымысла, и собралась большая группа вполне серьёзных людей, которые были озабочены тем, как воплотить мой бред в жизнь. К тому же, режиссёру импонировала моя неискушённость, и он в процессе работы не отпускал меня от себя ни на шаг.

Как я узнала впоследствии, несмотря на свой опыт, Бежанов был на этот раз не очень в себе уверен, поскольку он режиссёр старой школы и фильмов по таким сценариям никогда не снимал. Это должна была быть эксцентрическая комедия с налётом чёрного юмора, динамичная, парадоксальная и, если говорить без ложной скромности, смешная. Несмотря на дурашливость и французскую легкомысленность, сценарий был по-русски добрым. Бежанов, хоть и человек с абсолютным чувством юмора, но, будучи режиссёром советской закалки, отнёсся к постановке очень ответственно. Он постоянно твердил актёрам: «Комедия – вещь серьёзная». Мне было не понятно, почему он так трепетно относился к моему тексту, ведь я знала, что в современном российском кино, авторский текст является лишь приглашением к танцу, а актёры и режиссёр изгаляются над ним как хотят, так, что от стараний сценариста выверяющего порой каждое слово сценария, зачастую ничего и не остаётся.

Как в детективе потом выяснилось, что хотя Бежанов и выбрал мой сценарий, но вдруг испугался его снимать. Так как фильм шёл по заказу Правительства Москвы, Геральд Суренович уже показал его главному редактору. Эта опытная женщина с двадцатилетним стажем работы, с замысленным взглядом и хронически уставшая от всяческой писанины, читая мой сценарий, впервые в жизни хохотала до слёз. И когда Бежанов передумал, она поставила ему ультиматум: либо он снимает мой «Крик в ночи», либо – ничего. И присовокупила: «Смотрите, не испортите!».

На съёмках я попала в круг известных актёров, актёров-легенд: Валентин Смирницкий, Александр Панкратов-Чёрный, Наталья Селезнёва. В съёмочной группе на меня смотрели как на восходящую звезду российского кинематографа. Всем очень нравился сценарий, и многие были убеждены, что получится потрясающая комедия, что это будет долгожданный прорыв в комедийном жанре.

Во время съёмок, Бежанов выделил мне постоянное почётное место рядом с собой у монитора, и всегда интересовался, довольна ли я тем, что делают актёры? А я была всегда довольна, потому что была совершенно очарована самим процессом съёмок, и потому что с детства восхищалась этими артистами.

Несмотря на разницу и в возрасте и в опыте мы с Бежановым по-настоящему подружались. Я понимала тогда, что мне очень повезло, что я так тесно общаюсь с режиссёром старой закваски, который является кладёзем нашей кинематографической истории, той самой, когда у нас ещё было настоящее кино.

Бежанов, человек незаурядный, был знаком со многими выдающимися деятелями нашего искусства. Он рассказывал, про Сергея Параджанова, у которого он жил два года в Тбилиси. Параджанов был действительно гениальным художником и артистом: у мэтра в доме постоянно находилось огромное количество разного люда – богема. И при этом он ухитрялся одновременно писать сценарий, делать коллажи и снимать кино. Но, как человек, Параджанов был беспринципный и сложный. Молодой Бежанов в то время работал у него в съёмочной группе и собирался осуществить свою мечту – поступить во ВГИК. Но Параджанов относился к нему как к своей собственности, и не хотел отпускать его в Москву. Он, в тайне, подговорил нужных людей, чтобы Бежанова в не взяли во ВГИК. Когда пылкий армянский юноша – Геральд, вернулся ни с чем из Москвы в Тбилиси, ему шепнули, кто на самом деле был виновником его провала. Тогда, не помня себя от ярости, Бежанов набросился на мирно спящего Параджанова и стал со всей дури его мутузить, под крики шокированной богемы, которая, вместо того чтобы оттащить обезумевшего юнца, кричала

на разные голоса: «Гера, остановись! Ты убьёшь гения!» К счастью для мирового кинематографа, Параджанов выжил. Он был не злопамятный и на следующий год дал Бежанову поступить во ВГИК.

Уже потом, спустя годы, когда Бежанов сам стал режиссёром, он не изменил своей привычке время от времени побивать гениев. Его душа, это душа Дон-Кихота, которая не выносила цинизма, распространённого в артистической среде. Когда он натёкался на цинизм, он брал копьё, цеплял на себя старые латы, бросался в седло Росинанта и шел на ветряные мельницы.

Ещё в ту пору, когда Бежанов работал с Параджановым, они вместе ездили по полузаброшенным горным селениям и выкупали за гроши уникальные ювелирные изделия, национальные костюмы, и домашнюю утварь, которые из века в век хранились в кавказских семьях. Параджанов использовал эти сокровища для съёмок своих фильмов. И вот однажды к Параджанову заехал погостить Высоцкий с Мариной Влади. Параджанов любил царственные жесты, и подарил Марине Влади необыкновенно красивые и уникальные старинные браслеты и колье. Марина Влади, с первого взгляда осознав их ценность, чуть не упала в обморок. А Параджанов радовался как ребёнок произведённого эффекту.

Две недели Высоцкий с супругой гостили у Параджанова. И все две недели Высоцкий пел и пил, не переставая ни днем, ни ночью. Бедный Геральд, поначалу страшно заинтересовавшийся творчеством Высоцкого, под конец второй недели, до предела вымотанный бессонными ночами, возненавидел его лютой и злобной ненавистью. От непрерывного хриплого рёва Высоцкого, рассудок бедного юноши оказался в критическом состоянии. И когда Бежанов, лёжа за тонкой перегородкой в доме Параджанова, смирился, что психушки ему уже не избежать, Высоцкий вместе с Влади внезапно собрались и уехали.

Участие в съёмках было для меня колоссальным опытом и невероятно интересным приключением. Я ощутила на себе, что съёмки фильма это тяжёлый труд, требующий терпения и самоотдачи, которые при этом не гарантируют хороший результат. В кино, как и в любом творчестве, результат всегда остаётся большой интригой. Фильм оказался для всех нас разочарованием. Притом, что каждый хотел как лучше и вкладывал все свои силы, это не принесло должных плодов. Думаю причина этому – мозоли сознания, страх подойти к современному материалу с новыми приёмами.

Клаузура. Лариса, а почему вы избрали для себя жанр комедии, часто воспринимаемый многими как низменный, развлекательный жанр?

Лариса Белова. Никогда не забуду, как один известный режиссёр заявил мне, что Бежанов второсортный режиссёр, потому что занимается комедией, а я – правильно сделала, что выбрала себе этот кормовой жанр. Это было сказано очень обыденно, и от этого было ещё противнее!

Я испытываю личное оскорбление, оттого что, в профессиональных кругах отношение к комедии часто неуважительное. Леонид Гайдай, классик нашей комедии, в бытность своего обучения во ВГИКЕ считался всеми чуть ли не юродивым, потому что его интересовал только комедийный жанр. К счастью этого избежали Брагинский и Рязанов, потому что в их комедиях было больше лирики. Но чистая комедия, лишённая социальной сатиры в России никогда не воспринималась. Потому что в России всегда страдание ставилось выше радости. Но не даром в Библии сказано, что самое сложное, что заповедал нам Господь, это радоваться. Конечно, не тупо, зло и безнравственно, а осмысленно, просветлённо. Неслучайно любой трагический сюжет можно представить в виде комедии. Кстати комедия, это самый сложный жанр. Потому что драматургически гораздо легче выбить слезу и сострадание, для этого существуют приёмчики, тогда как рассмешить человека, не затронув низменные инстинкты, очень сложно. Тут никакие дежурные шаблоны не работают!

Ещё Шекспира современники считали примитивным площадным автором, потому что сначала он писал комедии. Выше его театра «Глобус» ставили капеллу мальчиков с рассчитанным на элитарную публику того времени драматическим репертуаром. Но, где их репертуар теперь, и где комедии Шекспира!

Мольера, в его бытность, тоже ни во что не ставили конкуренты. Даже обучаясь во ВГИКе, я столкнулась с тем, что наш уважаемый преподаватель, литературовед, профессор, искренне заявил, что Мольер это – не смешно!

Кто-то из великих сказал, что юмор примеряет нас с жестокой действительностью. Я, как и многие, считаю, что он помогает нам её «переварить» и продолжать жить. Жанр комедии я не выбирала, я видимо такой родилась. С детства мне нравилось смешить людей, хотя у меня на самом деле трагическое восприятие жизни. Во ВГИК я прошла по конкурсу с мрачноватой психологической драмой, но этюд на экзамене у меня был смешной. В тот год известный писатель юморист, киносценарист и профессор ВГИКа Аркадий Инин набирал курс будущих комедиографов. Ему приглянулся мой этюд, и он пригласил меня к себе. Я пошла, и ничуть не жалею об этом.

Клазура. Как же можно научить писать комедию?

Лариса Белова. У Аркадия Яковлевича Инина особый дар, он умеет учить, нечему не обучая напрямую. Сначала мы писали литературные этюды – маленькие зарисовки. В мастерской у учителя мы читали и обсуждали написанное. У меня получалось хуже всех: кудрявый, замысловатый слог, загруженность эпитетами, псевдолитературность. Инин по-доброму высмеивал напыщенность моего стиля и словоблудство. Это задевало моё самолюбие, но в исполнении мастера это было так талантливо и обезоруживающе, что, смеясь от души, я забывала обо всех обидах. Но были и конфликты, когда я, вспыхнув, кричала Инину, что он ничего в комедии не смыслит. На что, этот мирный и бесконечно добродушный человек, которого никто и никогда не видел в гневе, реагировал неадекватно. Он вскакивал и голосил, что за пятнадцать лет у него ещё никогда не было такой наглой, и взбалмошной студентки. Сокурсники с удовольствием приходили на занятия в ожидании шоу с участием Аркадия Инина и Ларисы Беловой. На первом курсе я мечтала перейти к другому мастеру, за неспособность Инина учить, а он мечтал отчислить меня за мою неспособность обучаться. Но потом мы пожалели: он меня, а я – его, и на втором курсе увидели друг в друге наличие небольшого творческого потенциала. К третьему курсу Инин как талантливый скульптор отсек от моего стиля всё лишнее, и я стала работать вполне профессионально. Я благодарна этому человеку, потому что не было бы его – не было бы и меня как киносценариста.

Клазура. Сейчас многие полагают, что российский современный кинематограф в упадке. А некоторые режиссёры и продюсеры утверждают, что чуть ли не основная причина этого в том, что у нас нет хороших сценаристов. Что вы можете сказать по этому поводу?

Лариса Белова. Я не знаю таких людей, которые считали бы, что наш кинематограф сейчас на подъёме. Единственное, что у нас научились делать, так это снимать приличные сериалы. Это выгодно, там крутятся большие деньги, на них все хорошо зарабатывают, выросла конкуренция и, как следствие, – выросло качество. А вот со всем остальным – ситуация плачевная.

Я считаю, что замечательных сценаристов у нас много. И причина совсем не в этом. Раньше кино было культовым искусством. Мы росли на этом отношении. Многие мальчики и девочки мечтали приобщиться к главному искусству XX века, такому заманчивому и почти недоступному. А с 90-х годов прошлого века, когда в кино стало всё решать наличие связей и больших денег, в отрасль пришло много тех, кого привлекала чисто внешняя сторона этого дела. Согласитесь, отнюдь не каждый считает себя специалистом в музыке, театре, живописи, балете. Но зато в кино – понимают все! Вот и ринулись в отрасль такие самоуверен-

ные родственнички кинематографистов, банкиров, бывшие кавезнщики. Без образования, без понимания, но с диким апломбом, желанием тусоваться в модной среде и хорошо жить!

Сейчас продюсеры, редакторы, режиссёры сплошь и рядом не имеют специального образования, ничего не понимают в драматургии, не умеют читать сценарии. Их ведь сложно читать, это же не проза – нужен элементарный навык! Отношение к сценаристам стало неуважительное. Сценарист, как услужливый официант, должен заискивающе спрашивать работодателей: чего изволите? А потом, как волшебник, воплотить на бумаге их нелепые фантазии, основанные в основном на западных клише – финансово оправдавших себя проектах.

Клаузура. В вас говорят личные обиды? Чувствуется, что вы не раз сталкивались с таким отношением?

Лариса Белова. Я думаю, что нет сейчас сценариста, который бы с этим не столкнулся. Это были скорее не личные обиды, меня лично никто не оскорблял. К сожалению, я много раз сталкивалась с подобным, работала с такими людьми. Сплошь и рядом продюсеры и редакторы имеют свой неумеренно креативный взгляд на материал. Они ведь берут на себя роль властителей дум широкого круга зрителей. А зрителей они не любят, в глубине души считая их недалёкими, и при этом пытаются угодить их (как они полагают) примитивным вкусам и пристрастиям. Вот так и получается то кино, которое мы сейчас имеем!

Клаузура. Вы можете привести показательные примеры из своей жизни?

Лариса Белова. К сожалению могу! Однажды у меня сразу две студии захотели купить один сценарий, ситуация сама по себе – фантастическая! Я продала более известной, причём за немалые деньги. Там тут же стали превозносить мой талант, делали заманчивые предложения на будущее. До этого сценарий был высоко оценён уважаемыми профессионалами, но когда он попал в руки конкретного редактора, продюсера, режиссёра, тут всё и началось! Иначе как маразмом это назвать сложно! Они решили, что сценарий далёк от реальной жизни, далёк от текущих модных тенденций и вообще никуда не годиться, в таком виде. И чтобы сделать из него киношедевр, от которого публика будет стоять на ушах, они предложили мне свой взгляд на него. И я, что называется, выпала в осадок от примитивности и тусклости их кондового якобы реализма! Знаете, когда тебя заставляют умерщвлять своё любимое детище, то тут возникает сложное чувство!

В течение нескольких месяцев я спорила, не жалея эмоции, тратила своё красноречие, чтобы что-то им доказать; и скрепя сердце, пыталась изменить свой сценарий так, чтобы при этом как можно меньше напортить. Но это воспринималось как вредительство. Я была вызвана «на ковёр», и мне строго выговорили, что если я откажусь вносить требуемые изменения, то наймут других профессионалов, которым может быть безразлична и тема, и идея фильма, чтобы они с холодным носом сделали, так как надо, и заработали себе на хлеб.

Клаузура. Чем же закончилась эта история?

Лариса Белова. Для меня это окончилось весьма плачевно: я получила нервное истощение, и после, в течение года, не могла работать: все мои старания, мне казались бессмысленными. А на студии мой сценарий переделывали ещё целый год, и уже втайне от меня. Это притом, что чуть ли не самый уважаемый в стране литературный редактор сказала им, что студии редко повезло: в сценарии «Время радости» не надо менять ни слова! ...Менялись режиссёры, продюсеры, редакторы, кто только не приложил к нему свою руку! Потом, затянув всё до такой степени, что времени на съёмки почти не осталось, студия наняла режиссёра, который стал сам переделывать уже сто раз переделанный материал, потому что сценарий в том виде, в котором он ему достался, естественно, показался ему далёким от совершенства.

В итоге за оставшиеся две недели они кое-как сняли фильм. Надо ли говорить, что это были за съёмки! Что хорошего можно снять в таком бешеном темпе! Режиссёр, обезумев

от переутомления, боясь не успеть, кидался на членов съёмочной группы как дикий зверь. Результат естественно оказался жалким, от моего сценария, в который я вложила душу, который смешил и трогал читавших его людей, фактически ничего не осталось.

А теперь представьте ситуацию: мне как автору даже не сообщили дату премьеры фильма на ТВ! Ни в одной стране мира, ни в какие времена, такого просто не могло бы случиться! На меня тогда обиделись люди, что я не сообщила им о премьере, но какого же было их удивление, когда они узнали, что я и сама была не в курсе! Я так и не видела этого фильма. Конечно, после я пыталась его посмотреть, но на пятнадцатой минуте я сломалась, мне стало невыносимо от убогости текста, визуального ряда, затянутости, унылости и общего непрофессионализма. «Ради чего всё это произошло?» – думала я, – «И неужели эта жертва, ради того, что бы все эти люди, так упорствующие в своём глупом заблуждении, считающие себя при этом профессионалами, что-то поняли о себе, услышав отзывы зрителей о своём „киношедевре“?»

Клаузура. Как чувствуют себя настоящие профессионалы в современном кинематографе, например известные сценаристы, режиссёры с именем, которые имеют свои студии и которым удаётся финансировать проекты под своё имя? Почему сейчас творческие удачи так редки и у них.

Лариса Белова. Картина неблагоприятная для всех. В каком-то смысле режиссёрам с именем несколько легче, но и они не свободны от общей ситуации. Сценаристам тяжелее.

Наверно многие смотрели недавно телепроект «Достоевский», по сценарию прекрасного кинодраматурга Эдуарда Володарского. Притом, что в целом сериал был снят на должном уровне известным режиссёром Владимиром Хотиненко, но, к сожалению, по разным причинам акценты в фильме были сильно смещены, первые серии скомканы. Глубокое драматургическое исследование жизни и личности Достоевского превратилось всего лишь, по большому счёту, в киноописание юбочника и игрока. Даже Володарский, такой опытный мастер, глыба, председатель гильдии сценаристов, был просто убит такой подачей его материала и впал в тяжёлую депрессию.

Беда нашего кинематографа в том, что государство почти не поддерживает его. Раньше в СССР искусство было идеологическим оружием, поэтому тщательно опекалось высшими структурами государства. Теперь нет идеологии, искусство не нужно государству. Возникает вопрос: «А кому оно сейчас нужно?» Судя по ситуации – никому, кроме тех, кто делает на этом деньги. Отсюда и странные требования прокатных организаций, которые заставляют режиссёров желающих сделать прокатный фильм, (а это в каком-то смысле необходимо, чтобы иметь возможность работать дальше) терять порой голову и изменять своим старым и верным принципам.

Мне посчастливилось немного работать с известными режиссёрами: Александром Миттой, Аллой Суриковой. И я наблюдала, как сложившиеся условия отрицательно сказались и на их творчестве.

Так получилось, что Алла Сурикова, сама снявшая столько фильмов, впервые показала в эпизоде в моём фильме. Там мы и познакомились, и она попросила меня написать сценарий для неё по теме, о которой она рассказала мне в двух словах. Я заинтересовалась и написала два варианта сценария, как Алла Ильинична и просила. Это был иронический детектив, где в главных ролях должны были сниматься две известные народные актрисы. Наверное, с тех пор как режиссёр мне заказала сценарий, что-то изменилось в её концептуальном подходе к своему зрителю. Потому что Сурикова, прочитав сценарии, и поразмыслив немного, сказала, что всё-таки это не её тема, снимать про «старушек» она не будет, это никому не интересно, а её аудитория это молодёжь до 25 лет!

Работала я и с Александром Миттой, который пригласил меня для совместного написания сценария. Уже довольно давно он написал хорошую книгу для сценаристов. Я сама

очень много почерпнула из неё. Когда-то Митта снимал прекрасные фильмы, но потом, когда внешние требования к кино изменились, зрителя нужно было завлечь и не отпустить, потребовался, прежде всего «экшн» и «саспенс», Александр Наумович, задвинув съёмки кино, полностью и со всей страстью посвятил себя искусству написания убойных сценариев, ориентируясь на сомнительные реалии нашего времени.

Клаузура. Искусство кинематографа напрямую связано с процессами, происходящими в обществе и в каждом человеке. Лариса, как вы видите ситуацию в российском кино в ближайшем будущем? Будет ли у нас хорошее кино, и если «да», то, сколько его ждать?

Лариса Белова. Я замечаю, что сейчас у нас хорошее кино в основном посвящено теме Великой Отечественной Войне. Война в нашей истории очень значимое событие. Все поколения с молоком матери впитывают восхищение людьми, которые подарили нам победу, преодолевая невозможное. Эта ещё и потому благодатная тема, что можно утверждать истинные человеческие ценности: дружбу, веру, любовь, патриотизм, не боясь быть осмеянными. К сожалению, мы живём в циничное время, и кроме военной темы нет сейчас другого такого материала, который бы дал возможность раскрыть простые человеческие чувства так естественно, значимо и выпукло. Современникам не хватает простых и правильных истин, на которые можно было бы опереться. Время войны было очень тяжёлым временем, но зато в нравственно-идеологическом смысле существовать человеку было гораздо проще. Было доподлинно известно, что есть хорошо и что плохо, однозначно понятно кто враг. Это и создавало почву для ярких проявлений личности, так необходимых современному кинематографу. Сейчас, мы явно испытываем дефицит в основательных жизненных ориентирах. Нам предлагается разобщённо существуя, конкурировать друг с другом, без приоритета глубоких моральных и духовных принципов. Просто чтобы выжить! Но, так вот, в одиночку выживая, мы погубим себя! Если только в скором времени люди научатся объединяться на основе непреходящих ценностей, тогда и будет сохранена жизнь. Так же и в кинематографе, должно быть что-то общее для всех, выходящее за рамки денег. Я тоже жду, когда появится такое кино.

Опубликовано в журнале «КЛАУЗУРА» 06 Июль 2011

Ирэн МакЛейн. «Высокочитимая Красота». О творчестве Ольги Рыбаковой



Выставка «Арт-Тишинка». Добротные работы, интересные сюжеты. Но главный сюрприз поджидал меня в конце. Ещё раньше я отметила, что в этом углу толпится народ, но добросовестность, воспитанная пионерским прошлым, не позволила мне подойти туда раньше.

Интерес посетителей стал понятен сразу, как только я подошла поближе. Все полотна отличались одной особенностью – они были объёмными и просто ощутимо затягивали тебя вовнутрь полотна – этаким 3D эффектом. Это была типичная классическая живопись, с тщательно прописанными деталями. Поверхность полотен была гладкой и не понятно, за счёт чего подобный эффект создавался.

Ряд работ были легко узнаваемым, это были копии. А вот один портрет «маленького продавца жасмина» был явно авторской работой, и, как позднее выяснилось, написан по мотивам фотографии, сделанной актёром и фотографом Андреем Подошьяном. Взгляд этого мальчугана меня отталкивал своей пронзительностью и колючестью, но, одновре-

менно притягивал и не отпускал. Техника исполнения была не очень понятна. За счёт чего автор добилась подобного эффекта?

Разъяснения по технике дала мне сама автор, Ольга Рыбакова, которая рассказала: «Я работаю в семислойной фламандской манере живописи, именно она дает этот эффект просвечивания нижних слоев через верхние. Поэтому возникает чувство глубины, как на картинах старых мастеров».

Ирэн МакЛейн: *А почему она называется «7-слойная»?*

Рыбакова Ольга: Несколько лет назад я увидела картины, которые приняла за картины старого мастера, и каково же было моё удивление, когда я узнала, что это работы нашего современника, Алексея Антонова. Он пишет в 7-слойной манере натюрморты и портреты. Его картины вызывали чувство благоговения. Эта манера базируется на изучении многослойных техник старых мастеров. Одна из важных составляющих – наличие «мертвого слоя». Отличительная черта подобных картин – хорошая сохранность и сочность красок, живущая веками.

С тех пор изучаю эту технику и развиваюсь внутри нее. Техника кропотливая, требует длительного времени и большого терпения. Прописки должны быть хорошо просушены. На каждую картину уходит несколько месяцев. Безусловно, недостаточно изучить только теорию. Есть масса нюансов, которые всплывают лишь во время работы, а некоторые видны лишь через пару недель после сушки слоя. Чем больше практики, тем лучше результат, как и в любом деле.

Ирэн МакЛейн: *Но если это такая трудоёмкая техника, то зачем в ней выполнять и Ваши авторские работы? Хотя вопрос риторический..... Если бы не современные интерьеры и аксессуары, то работы вполне можно было бы отнести к историческим раритетам. Удивительно живое и объёмное изображение.*

Рыбакова Ольга: Во-первых, очень хочется, чтобы внуки и правнуки любовались моими работами.

Во-вторых, я пробовали и другие техники, но меня не удовлетворял ни процесс, ни результат.

В-третьих, когда на выставке моя работа висит рядом с другими, сразу видна большая разница. Есть, ради чего стараться.

Чем больше времени работаешь над полотном, тем больше живой энергетики накапливается в картине, и не важно – копия это или авторская работа.

А на последних слоях наступает момент волшебства, который я всегда жду, – когда картина начинает оживать. Сначала – местами. Иногда, когда поворачиваю голову, даже улавливаю краем глаза какое-то движение руки на портрете, и становится как-то не по себе.

Ирэн МакЛейн: *И тогда потомки нынешних владельцев Ваших полотен оценят в неискажённом виде Ваш первоначальный замысел, и порадуются дальновидности своих предков – Ваших заказчиков?*

Рыбакова Ольга: Очень на это надеюсь! К сожалению, со дня создания моей первой 7-слойной работы не прошло еще даже ста лет, чтоб проверить (смеётся).

Ирэн МакЛейн: *А с какой мотивацией заказывают у Вас копии великих полотен? Ведь трудоёмкая техника не может недорого стоить в денежном эквиваленте?*

Рыбакова Ольга: Заказывают копии тех полотен, которыми хотят любоваться постоянно в качественном и живом воспроизведении. Я очень ценю и понимаю тех людей, которые, впечатлившись шедеврами средневековых авторов в европейских галереях, по возвращении хотят иметь дома копию. Но сейчас всё чаще заказываются портреты любимых или портреты-подарки к памятной дате для друзей или деловых партнёров.

Ирэн МакЛейн: *Когда появится время и финансовая возможность, займу очередь к Вам на портретирование... не откажете?*

Рыбакова Ольга: Можете на меня рассчитывать, у вас удивительный цвет лица и такие выразительные глаза. Мы заранее согласуем фон, композицию, форму одежды и стиль. А то приезжайте ко мне в мастерскую посмотреть работы?

Мы встретились через пять дней. Должна сказать, что меня поразило увиденное.

Чего только не встретишь в мастерской художника,.. помимо привычных кистей и палитр – плакаты, записи и планы, статьи о живописных приемах, рисунки Леонардо, фотографии и чертежи колонн разных стилей, фото барочных интерьеров, таблица смесей для живописи, рисунки на кальке – сцены из мультфильма, программки с концертов классической музыки в Венеции, схему устройства птичьего крыла, дипломы и почетные грамоты... Да-а, Ольга – разносторонняя личность. Наверно, все эти вещи помогают подключиться к творческому эгрегору.

На стенах и большом мольберте – много картин. Очень интересно было увидеть разные этапы работы. Даже не верится, что из этого коричневого пятнистого эскиза, где местами просвечивает холст, впоследствии получится такая реальная, объемная картина. Некоторые работы даже в незаконченном состоянии вызывают восхищение.

Рыбакова Ольга: Люди говорят «У вас тут – как в музее». Сейчас в работе 7 картин на разных этапах: где-то еще первый подмалевок, а где-то уже почти финал.

Ирэн МакЛейн: *Судя по этой фотографии, ваше международное признание воплощено в обложках немецких журналов?*

Рыбакова Ольга: Да, это перед новым, 2011 годом немецкий журнал «Ostwind» опубликовал на своей обложке мою картину «Наедине с Венецией», но он выпускается только в Германии и только на немецком языке.

А вот эту авторскую картину я начала в Москве, а дописала летом в Черногории, совмещая работу и отдых. Работа уже успела побывать на выставке в Герцег Нови, в галерее «Sue Ryder». Портрет девушки, но не совсем обычный...

Ирэн МакЛейн: *Bellissimo! Она у вас совсем живая, будто здесь стоит! Невероятный объем! Просто 3D!*

Столько трогательности и нежности, мне даже трудно подобрать слова/ В ней есть изысканность неоклассицизма. Вызывает восторг и трепет! Сразу хочется обладать этой картиной. Она как будто объединяет прошлое и настоящее.

Сказать, что я удивлена тем, что сегодня узнала и увидела — не правильно. Скорее потрясена: эта кропотливая подготовка в «мёртвых красках», оттушёвка рисунка гризалью, предварительная моделировка формы. Это же требует тончайшего расчёта! Постепенное введение цвета, его проявление и только после этого, наконец, появляется яркая жизнь на Вашем полотне. Длительный период работы, терпение. И для чего всё это? Ведь современные технологии позволили бы Вам добиться похожего результата при значительно меньших трудозатратах. Я просто не представляла грандиозности процесса, пока не побывала в Вашей мастерской.

Рыбакова Ольга: Недавно заказчик рассказывал, что его жена, гуляя по Дрезденской галерее, останавливаясь у картин, периодически вполголоса говорила: «Нет, все-таки Рыбакова – лучше» (улыбается). Я пока не согласна с этим, но буду работать!

Ирэн МакЛейн: *А ваши авторские портреты? Где их можно увидеть?*

Рыбакова Ольга: В частных коллекциях заказчиков. И иногда на выставках.

Ирэн МакЛейн: *прекрасные женщины и прекрасные работы... а почему так мало мужских портретов?*

Рыбакова Ольга: Во-первых, я не за все заказы берусь, иначе мужских портретов было бы больше.

А во-вторых, часто предоставленная для портрета фотография не подходит для качественной работы по ракурсу, освещению и другим нюансам. Например, слишком маленькая,

или, вообще фото на документ. В этом случае мужчина неохотно соглашается на специальную фотосессию, стесняется позировать, не хочет «нарядиться» в костюм. А вот женщина не только с удовольствием нарядится и прическу сделает, так и еще три платья привезет на выбор! В результате внуки будут рассматривать бабушку на портрете маслом в красивом наряде, а дедушка останется только на фотографиях памятных дат и из отпусков. Один мой знакомый дворянин создает галерею портретов членов своей семьи. Я считаю очень похвальным продолжать эту старинную русскую традицию. Это долгосрочная инвестиция в культуру своего рода.

Ирэн МакЛейн: *Ольга, каким же, по-вашему, должно быть искусство сегодня?*

Рыбакова Ольга: Искусство может быть атмосферным, погружающим в грезы и мечты, возвращающим в воспоминания.

Искусство может быть говорящим, несущим идею, влекущим за собой, или приоткрывающим глаза на правду.

Но искусство должно быть понятным! Оно не должно делать из людей неполноценных идиотов, с тревогой вглядывающихся в черный квадрат или цветные пятна и думающих: «Почему я не вижу в этом хаосе красоты или каких-то образов? Может быть со мной что-то не так? Может, я недостаточно образован?»

Сегодня есть сильные живописцы, пишущие в реалистичной манере, например Севрюков, Воронков, Клапоух. Таких авторов запоминаешь после первой же увиденной картины. Но сейчас не так-то легко пробиться к известности даже таким очевидным талантам, как они!

Тенденция современности – персонализация искусства. То есть продается не картина, а подпись. За брендами люди не видят истину. Зритель уже не пытается анализировать содержание картины и не прислушивается к внутреннему чувству гармонии. Он читает хвалебные статьи и слушает авторитетных критиков, которые с легкостью могут как нивелировать талант, так и возвысить ничтожное на недостижимую высоту. Пиар правит бал!

Ирэн МакЛейн: *Невозможно с этим не согласиться и трудно к этому что-либо добавить. Я тут вижу отзывы Екатерины Рождественской, Никаса и других художников, а также огромного количества благодарных клиентов и просто почитателей таланта. И они – то наверняка прислушались к своему внутреннему голосу и обрели гармонию в мире Ваших картин.*

Ольга, что бы вы хотели пожелать своему зрителю?

Рыбакова Ольга: Очень рекомендую неравнодушным к культуре и искусству людям, прочитать статью Зои Кутейниковой «Явление искусства и явление рынка искусства» из августовского номера «Клаузуры». В ней автор пытается раскрыть людям глаза и учит отличать истинное искусство от коммерческого очковтирательства! Не верьте пиару и аукционным ценам, а верьте только своим глазам и сердцу!

Опубликовано в журнале «КЛАУЗУРА» 30 Августа 2011

«Апокалиптика тишины». Интервью нашего специального корреспондента Дмитрия Лисина с композитором Владимиром Мартыновым



Владимир Мартынов, которому в этом году 65 лет, поистине уникальный композитор. Сам он не считает свою музыку для 50-ти фильмов чем-то важным, важное для него – произведения, подобные «Апокалипсису». Когда-то, в 2001 году, программа III Всемирной театральной Олимпиады в Москве началась с исполнения «Апокалипсиса» Владимира Мартынова в католическом Кафедральном соборе Непорочного Зачатия на Малой Грузинской. Не получилось у Мартынова насовсем уйти в монахи в конце 80-х годов, потому что Альфред Шнитке позвонил в 1990-м и попросил написать нечто грандиозное, ведь больше некому было в СССР это сделать. «Апокалипсис» представляет собой положенный на музыку полный текст Откровения Иоанна Богослова. Это величественное сочинение для хоров и солистов а саpella длится больше двух часов. Подобных сочинений не создавал еще ни один композитор. Структура хора обусловлена числовой символикой сакрального текста: ведущая роль отведена здесь числу семь. Эта структура служит основой для мелодических переплетений невиданной красоты. В «Апокалипсисе» соединились средневековые традиции восточно-христианского и западно-христианского богослужебного пения. Музыка Мартынова создает образ навсегда утраченного единства Церкви. Произведение (как принято в католической традиции) написано на кантус фирмус: так называется пронизывающая все сочинение мелодия. Однако кантусом «Апокалипсиса» становится песнопение «Доме Ефратов граде святыи» – одна из самых древних мелодий знаменного распева, рассказывающих о Рождестве Христовом.

С 2002 в московском Культурном центре Дом ежегодно проходят фестивали сочинений Мартынова. Он – лауреат Государственной премии России (2003, вместе с Т. Гринденко).

В последние десятилетия XX века тема Апокалипсиса возникала во многих книгах, фильмах и спектаклях. Мартынов противопоставил привычному пониманию Откровения как финальной катастрофы один из основных постулатов православия, согласно которому «Апокалипсис» наполнен радостным, даже праздничным чувством. Главное в «Откровении Иоанна Богослова» – молитва о скорейшем пришествии Спасителя в мир.

Мартынов не только соединяет две выпавшие из единства традиции богослужения, он соединяет свою постклассическую музыку с построком и постджазом, в лице сильнейшего на сей день нашего джазрокового тандема Фёдоров-Волков. В ЦДХ 16 сентября прошёл интереснейший, если не самый интересный за последние годы концерт в уникальном составе: Владимир Мартынов, Татьяна Гринденко, Леонид Фёдоров, Владимир Волков, Вячеслав Ганелин. Эти люди творили на угловой сцене ЦДХ нечто невероятное, причём московский концерт отличался от Тель-Авивского в феврале, на котором и была сделана видеозапись, послужившая поводом для презентации. В Москве выступила и команда «Orpus Posth» Гринденко с абсолютно завораживающей мартыновской музыкой, и сам Мартынов с опусом, послужившим комментарием для его предпоследней книги «Время Алисы». Концерт в ЦДХ, во всех смыслах, явился для меня иллюстрацией и доказательством книги Мартынова «Конец времени композиторов». Разве композиторами были Ганелин и Волков, обрушив в зал свою запредельную импровизацию, разве полагались хоть на какие-то музыкальные теории Фёдоров – Волков, играя самые тяжёлые и мощные тексты столетия, Введенского, Хвостенко и Озёрского? А уж финальный опус всей четвёрки не композиторской, по наитию, то есть импровизаторски выхватывающей из тишины звуки? Музыку Мартынова-Гринденко-Фёдорова-Волкова, медитацию на того же Введенского, никто из слышавших не забудет, заснёт и проснётся под апокалиптическое проговаривание-выпевание Фёдоровым Введенского – А воздух море подметал, как будто море есть металл. Вот фотографии из ЦДХ.

А ведь ВИМ уникальное явление не только музыки и теории музыки, а мощной философии. Его тексты, после прочтения семи тонких трактатов – «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси», «Зона Orpus Posth или рождение новой реальности», «Казус Нова Вита», «Конец времени композиторов», «Пёстрые прутья Иакова», «Время Алисы», «Автоархеология. 1952—1972» – можно уже сравнивать с толстыми трактатами, с Шпенглером и Библихиным, то есть любой читатель окажется в мире настоящей, производящей мысли. Поэтому мы не смогли удержаться в разговоре на проблемах додекафонии, а сразу перешли к логике, саньяме, матриархату, джазу и ЛФ.

– Почему узкое профессиональное сообщество, композиторы например, не могут переопределить, в соответствии с новым временем, основные параметры музыки? Вот Алексей Лосев взял и на поле своей пирамидальной диалектики, в трактате «Музыка как предмет логики», вывел чисто мыслительным образом – что такое на самом деле темп, высота, тональность, тон, тембр, каденция, светлота, длительность, цветность, динамика, объёмность, плотность и вес звука. Как вам такой не подверженный упадку платонизм?

– Концепция Лосева развивает пифагорейские, по сути, вещи. Любой музыкант, если докопаться, должен быть пифагорейцем. Но есть совершенно противоположная практика, которая, по видимости, противоречит, но всё равно восходит к тому же истоку. Это то, что высказал Кейдж, которому всё, что говорит Лосев, смешно. Кейдж не понимал людей, говоривших, что музыка – именно это, классификация и собрание логических определений или даже полное собрание всех дисков, нот, записей мира. Кейдж скажет, что музыка –

любой звук на улице, только надо научиться слушать. Звук автомобиля, ветра, шагов, это всё музыка. Важно не какая мысль, а какая практика превалирует. Сейчас в сети делают музыку люди без музыкального образования, вообще без всякого образования, это характерно. Художественная практика такова, что люди снимают на мобильники цунами в Японии, и это сильнее любого произведения искусства, по силе воздействия и вовлечения, привлечения внимания. Рембранты, Вагнеры и Моцарты совершенно не нужны для ловли событий на подсобную технику. Выигрывают эти ловцы, а не мастера по тщательной выделке ткани произведения искусства. Всё мгновенно превращается в деньги и даже бренды, вся эта ловля. В таком контексте все рассуждения Лосева выглядят крайне беспомощно, потому что не являются руководством к действию. Вот в 15 веке великий Лосев был бы на своём месте.

– В связи с вашей музыкой помню два совсем необычных, нездешних состояния. Когда у Анатолия Васильева, на Поварской, в «Моцарте и Сальери» вдруг прозвучал ваш «Реквием», вместо моцартовского, и когда «Аукцион» вышел в камзолах, Волков в татарском халате – играть Перселла и ваш «Листок из альбома» в зале Чайковского, на Рождество. Постоянных нарядных чайковских тётенек прямо таки вынесло из зала, с гримасами крайнего негодования.

– Васильева считаю великим режиссёром, у нас было то, о чём можно воскликнуть – конгениально! То есть нам не надо было говорить о том, что делать, мы делали совершенно параллельные вещи. Он брал готовые мои вещи, «плач пророка Иеремии», «Илиаду», «Реквием», написанные специально для него, причём он создал специальный хор. Когда я работаю с другими режиссёрами, с Любимовым, он очень долго говорил и внушал мне, что именно ему нужно. Работа с Васильевым была абсолютным счастьем. То, что произошло с Васильевым и Любимовым, как мне кажется, системная вещь. Когда из страны вышибаются не какие-нибудь кундурушкины, а такие люди, приходится признать, что у нас снаряды падают два раза в одну воронку. Постсоветская действительность такова, что она вышибает, как пробку из бутылки, самых неординарных людей, в этом смысле ничего не изменилось с советских времён.

А с гениальной группой «Аукцион» мы не рассчитывали, конечно, чтобы старушки побежали, просто там был обычный абонементный концерт, ну и пришли держатели этого абонемента на классическую музыку, а обнаружили нас.

– В электронной студии дома Скрябина, в начале семидесятых, вы с друзьями запоем слушали Кинг Кримсон, Танжерин Дрим, Пинк Флойд и так далее. Не является ли электронный, компьютерный звук тем звуком, за которым будущее, а синтез композитора с цифровым звуком спасёт, продлит эпоху композиторов?

– Любая эпоха выдвигает свой саунд, свой звук. На стыке эпох всегда звучит фраза Вольтера – никогда этот крикливый поганец (молоточковый клавишник) не затмит благородного звука клавесина. Рояль, а тем более симфонический оркестр, по сравнению с клавесином, это базар. Революция в звукозаписи, вообще НТР в целом, породила новый саунд, который и начали мгновенно осваивать рок-музыканты, а первые были Штокхаузен, Штеффер, – и это было авангардно, вплоть до невыносимых диссонансных строев звука. А Битлз втиснули электронику в традиционную симфоническую консонансную систему. У нас 12 – ступенный звукоряд, индусская широти даёт 24 ступени, а Мещанинов в 60-е годы придумал, в том же доме Скрябина, 72 – ступенный звукоряд.

– Не возникает ли в такой пиксельной системе звука, когда ухо уже не слышит микрочастей тона, возможность универсальной, окончательно компьютерной музыки, ведь из атомов звука можно любую массу собрать программно и автоматически?

– На цифре это как раз возможно, но не возможно на аналоге. Кстати говоря, на цифру невозможно записать писк комара. Переход с плёнки и винила на компакт-диски в 80-е годы привёл к тому, что тогда заболели все мои знакомые звукорежиссёры, это были язвы желудка, бессонница, депрессии. Это было очень болезненно, переходить с аналога на цифру.

– Преподаёте сейчас музыкальную антропологию в МГУ на философском? О чём там говорите?

– Да. Что такое музыка? Раньше, чтобы ответить, достаточно было знать теорию и историю музыки. В середине 20-го века, когда появился джаз и тому подобное, стало ясно, что теорией это невозможно объяснить, это даже Лосев бы не смог. Нужна музыкальная антропология, у Адорно появляется музыкальная социология. Теория и история изучают формы музыкальные, а социология изучает, как музыкальная форма может быть формой социальной жизни, как социум порождает форму музыки. Потом выяснилось, что социологии мало, музыка это скорее антропологический вопрос. Мы видим традиционные культуры Азии и Африки, мы видим молодёжную контркультуру, мы видим культуру мегаполиса, – это всё разные антропологические типы. Деревенский африканский тип человека традиционного мышления совершенно иной какому-нибудь молодёжному протестантскому мегаполисному типу, а азиатский китайский иной к арабскому исламскому.

– Если бы пригласил вас президент на свою встречу с деятелями культуры, отказались бы или пошли говорить?

– История не знает сослагательных наклонений. А я там никогда не окажусь, меня никогда не пригласят к президенту. Вообще я считаю, сейчас надо быть сугубо частным лицом, ни в коем случае ни в какие отношения с властью не входить, но это не значит, что надо входить в какие-то конфронтации и оппозиции с властью. Что говорить о государственной власти, ведь в своё время я был, по склонности души, внутри Церкви, входил в её структуры. Но даже там не был допускаем к верхам. Наверное, по природе своей я должен быть в андерграунде, который после советских времён никуда не делся, был, есть и будет. Андерграунду с истеблишментом не по пути, так сказать. Так что даже если бы пригласили, сказать мне там было бы совершенно нечего.

– Вы всю жизнь в Москве. Вот сняли кое-где рекламу с домов, таджики взорвали асфальт, что бы ещё посоветовали градоначальству для удовольствия граждан сделать в этом городе?

– Понимаете, посоветовать градоначальнику – это попасть в страну Советов. Этот город уже Москвой назвать нельзя, этот город не Москва. Я действительно не могу жить ни в каких других местах, за границей пробовали и никак. С каждым годом этот город, который Москвой назвать нельзя, становится всё менее приспособленным к жизни в нём. По целому ряду параметров жить в этом городе невозможно. Мы живём здесь только потому, что у нас есть советская закалка, тараканье искусство выживания. Хотя уже и тараканы ушли из этого города. Раз на них так действуют вышки сотовой связи, значит они более тонко организованные существа, чем мы. Так что воздержусь от манифестов и советов, просто могу конста-

тировать, что наша ситуация – посткатастрофическая, всё уже произошло. Для сваренного рака всё худшее позади.

– От музыки сегодняшней вашей было странное ощущение, восточное ощущение, что можно было бы назвать минимализмом. Одна фраза, одно время бесконечно повторяются с микроскопическими сдвигами в тоне и ладе. Это производит сгущение и времени и ощущения, а если не отвлекаться, но сосредоточиться, можно погрузиться в настоящую саньяму, когда всё линейное, начало, середина, конец, превращается в спиральное, а дневное сознание уходит в сновидческое, древнее состояние.

– Это верно. Действительно, это так. Но не обязательно это с Востоком соотносить и ассоциировать. Понимаете, хотя это осталось на Востоке, но это всегда было и на Западе, все эти архаические формы. Если взять какую –нибудь античность, старше 8 –го века до н.э., посмотреть эти архаические орнаменты и прочее, мы увидим повсеместность всего этого. Просто на Востоке это законсервировалось и сохранилось. Тут что ещё очень важно. Конечно, важен не текст, но контекст. Если в обычной музыке человек слушает некие структуры, которые ему предлагает композитор, то тут, в минималистской музыке, слушатель слышит не структуры, а своё собственное слушание. Конечно, это род медитации. Сам текст со своей структурой отходит на второй план, прячется за контекстуальными концентрическими движениями.

– Если музыка отходит от линейной структуры и открывает своей новой мантровостью пути к древнему состоянию, не в этом ли и смысл конца словесной эпохи. Шум ветра может стать важнее доклада о логике Гегеля.

– Совершенно это верно для пограничных ситуаций между сном и бодрствованием, но нам скорее надо говорить о западном, фронтальном таком взгляде, когда мы смотрим из кардинальной точки перспективы, и это противопоставляется расфокусированному взгляду шамана. Во взгляде шамана нет субъекта и объекта, там и объект и вы видите в общей ситуации, вы составляете с ним одно. Так что дело всё-таки не во сне и бодрствовании, но в уходе от фронтального взгляда, порождающего субъект – объектные отношения. Всё это ведёт и к древности, и к началу новейшей эпохи.

– В связи с трактатом «Время Алисы», который для меня почему-то оказался наиболее интересным, хочется спросить о новейшем различении мальчика и девочки, о бытующем представлении, что матриархат давно уже здесь.

– Такие проявления в обществе, как феминизм, нельзя считать матриархатом, женщины просто присваивают некоторые мускульные функции, становятся на мужские места, так сказать. Они становятся сильнее, властнее, а мужья всё больше сидят с детьми и варят обеды. Это всё-таки совсем не матриархат, это совсем другое состояние сознания. То, что произошло в 20-м веке, сильно напоминает превращение женщин в мужчин, за счёт присвоения себе мужских функций, но к матриархату никакого отношения не имеет. Маргарет Тэтчер, как «железная леди», ничего из матриархата в себе не несёт. Понимаете, матриархат очень таинственное и непонятное для нашего времени дело. Когда мы говорим об амазонках, это тоже не то самое. Амазонки это не пережиток матриархата, а скорее реванш чисто идеологический. А что происходит? Происходит стирание гендерных различий, причём уже несколько веков подряд. Один японский мастер в 16 веке писал, что всё меньше и меньше

разница между женскими и мужскими пульсами, что перестали различаться женские и мужские лекарства.

– Полноценна ли замена музыки Моцарта музыкой Битлз, в том смысле, что есть ли в этом симптом приближения нового варварства?

– Варварство всё-таки здесь в оценочном суждении. Это надо много разворачивать. Битлз это не просто битлз, а произошло очень крупное антропологическое изменение, как раз молодежь, в том числе девушки, вышли на те позиции, на которых никогда ещё не находились. Это произошло, потому что после войны в результате наступающего экономического благоденствия появилось огромное количество свободной молодёжи, как говорили старики – оболтусов. Сразу появились Ролинги и Битлы, которые к Моцарту никакого отношения не имеют, в том смысле, что не приходят на смену. Они сами по себе. Иерархическая просвещенческая «старческая» культура времени аристократов и Моцарта, это время где всё в порядке, где была симфония власти и творцов культуры. Поэтому и совсем иные музыкальные основания. Про разные культуры нельзя говорить в терминах выше и ниже, годятся только без оценочные суждения. Послевоенная культура очень молодёжная, в отличие от «старчества» молодого Моцарта. Когда у меня был такой как-бы рокерски – битломанский период, я как-то взглянул на портрет пятидесятилетнего Стравинского и подумал, ну разве можно быть музыкантом в 50 лет, если музыка дело молодых. Но когда приезжает «Прокол Харум», они все седовласые семидесятилетние юнцы, не говоря уже о «Роллинг Стоунз». Выглядит это довольно анекдотично, и вот этого совсем не было при Моцарте.

– Джаз принёс импровизацию, причём тотально. Как пример, можно привести метод Леонида Фёдорова, когда он либо один, либо с Волковым, сначала, как бы случайно, находит мелодический минимальный элемент, а потом уже Дмитрий Озёрский нанизывает на эти элементы слова. Никаких поэтов – песенников. Никакой литературы.

– Конечно, это непросто, это надо перестать быть композитором в привычном смысле, время сейчас закончилось для всего классического. Просто надо найти где угодно, в чём угодно отражение своего внутреннего ритма. Все-таки это у всех по-разному. Кому-то из классиков требовалось нюхать мочёные яблоки, чтобы тексты писать, кому-то ещё что. Я недавно фильм смотрел «Выход через сувенирную лавку». Там механизм появления искусства выявлен очень иронично как-то. Можно заметить, что существует такая вещь, как полное отсутствие критериев в «механике» искусства. Кроме того, происходит тотальное снижение профессиональных уровней во всех искусствах. Это снижение во всех отраслях музыки, в композиции, исполнительстве, притом, что технический уровень исполнения классической музыки вырос предельно. Парадоксально, но жёсткая школа губит наитие и вдохновение. Поэтому всё, связанное с классическими временами и образованием, сильно мертвеет, а такие, как Леонид Фёдоров, они самородки, они движутся дальше.

Опубликовано в журнале «КЛАУЗУРА» 29 Сентября 2011

«Анархисты». Интервью собственного корреспондента журнала «КЛАУЗУРА» Дмитрия Лисина с писателем Александром Иличевским



Александр Иличевский занимался большой наукой, но за последние пять лет вошёл на литературный Олимп, был лауреатом премии «Русский Букер» и премии «Большая книга», трижды финалистом «Большой книги» и только что написал очередной роман «Анархисты», завершающий тетralогию «Солдаты Апшеронского полка», в которую ещё вошли «Матисс», «Перс» и «Математик». О разнице между символом и аллегорией, анархизме, американской науке, метафизике нефти, Ное, Хлебникове, кроманьонцах и тайне двойника с писателем поговорил Дмитрий Лисин

– В советских школах все призёры олимпиад по математике и физике, которых в постсоветских школах называли ботанами, а тогда называли по-разному, но чаще всего – вундеркиндами, вот они все мечтали попасть в ФМШ номер 18, спецшколу-интернат им. Колмогорова при МГУ, а вы туда попали. Что там было?

– Там была засада, там преподаватели рекрутировались из МГУ, причём в классах они находилось по двое, одновременно. Был ведущий и ассистент, как правило, аспирант. Классы были небольшие, а учителя геометрии и литературы очень интересные. Были какие-то намёки на диссидентство при плотной опеке со стороны КГБ, в силу того, что из нашей школы производился набор на математический факультет Высшей школы КГБ, где обучали криптологии, там было математическое образование очень высокого уровня. В школу приезжали специальные люди и вели спецсеминары с весны 9-го класса. Вообще существовала система физмат школ по всему СССР, в столицах республик, а в школу меня пригласили благодаря успехам в олимпиадах, это да. Там все были такие.

(Александр вертит в руках резинку, вспоминает школьные рогатки и переключается на антитеррор, это выглядит решением задачи физмат олимпиады.)

Вот есть муха, есть террорист, есть скорость времени подлёта и исчезновения, есть специальные крылатые ракеты с гиперзвуковой скоростью. Если даже такую ракету засечь, убежать невозможно, она пролетает полтора километра в секунду, в пять раз быстрее звука. Это сумасшедший дом.

– В связи с прошедшим десятилетием памятного события, атакой на башни-близнецы Нью-Йорка, – почему, при такой насыщенности следящей техники, это произошло? Почему техника не позволяет вычислять обычные хитрости, простейшие ноу-хау исламских штирлицев?

– Слава богу, что эти ноу-хау проходят ровно один раз. Сейчас это уже невозможно, поскольку антитеррористические методы борьбы внедрены уже в коллективное сознание. Сокрушительный успех того нападения, без сомнения, вдохновил террористов на новые удары. Но. Но собака слушается своего хозяина беспрекословно. То есть опасная собака слушается, если её хозяин для неё олицетворение высшей силы. Если вдруг приходит отец этого хозяина и между ними происходит ссора, происходит событие соподчинения отца и сына, то при этом собака убивает сына-хозяина, а не давшего оплеуху сыну отца. Это не метафора, а реальный случай, когда волкодав впился в горло полковнику, своему хозяину, получившему затрещину от отца, генерал-лейтенанта. Появился новый хозяин. И у террористов появился новый хозяин – новый страх. Как говорит мулла американским морским пехотинцам в фильме Дэвида Саймона «Поколение убийц» – в ответ на вопрос, как им вести себя с иракцами: «Бейте, только сильно. Они хорошо понимают кнут».

– Не было ли там того, что называют Заговором и что исследуется самой модной «наукой» конспирологией. Возможна ли такая гигантская, нечеловеческая по размаху обманка, когда дома взрываются спецслужбами ради скрытых, дальних, но тщательно продуманных результатов?

– Мой опыт говорит, что в тех системах, в которых прослеживается некая структура заговора, там всегда ложь, ложное представление. Антипример заключается в том, что в мире очень легко выделить одного подлинного, истинного заговорщика по имени господь Бог. Но мы, собственно говоря, знаем – ни Бога, ни богов просто так не увидеть, поэтому они единственные заговорщики. В тех системах рассмотрения, где прослеживается цепочка, приводящая к единому корню заговора, ошибка всегда в том, что на самом деле корень пустой, там ничего нет.

– Логика всегда обманывает?

– Дело в том, что любая схема заговора возникает из бессилия разума, не хватает сил составить себе сначала правильное восприятие, а потом правильное суждение. Любой заговор это всегда аллегория.

– Чем аллегория отличается от символа?

– Символ это полноценный живой объект. Есть такие саморазвивающиеся знаковые системы, о которых говорил Гераклит как о самовозрастающем логосе. Хороший текст может саморазвиваться, не исчерпываться при прочтении. Есть много писателей, на примере

которых это видно. Взять великий роман «Вчера-позавчера» Иосифа Шмуэля Агнона. В нем есть образ бездомной собаки, бегающей по Иерусалиму, её встречает главный герой романа, работающий маляром. И вот маляр ни с того, ни с сего пишет на спине собаки, на иврите: «бешеная собака». С этим словом на спине балак-собака бежит по городу. Забегает в еврейский квартал, там все её бьют, завидя слово на спине. А когда она забегает в христианский и армянский квартал, её не бьют, потому что не знают, что там написано на спине. В конце романа собака в самом деле заболевает бешенством. Встречает того самого маляра, кусает его, и тот умирает в страшных мучениях от водобоязни.

Читая такой роман, понимаешь, что смысл – это понимание в ауре тайны. Никакая интерпретация не исчерпает тайны, но тайна провоцирует бесконечные интерпретации. Аллегория, в отличие от символа, это алгоритм, некое грубое соответствие, не исчерпывающее описываемую систему. То есть, если закрыть нескончаемую символическую интерпретацию тайны, сразу вываливаешься в аллегорические алгоритмы теории заговора, открывающие путь к огромному объёму лжи. Сознание очень легко попадает в воронку лжи и перестаёт сопротивляться. Тем самым путь самосовершенствования закрывается, в этом корень лжи. Как только прорастает система заговора, мы вываливаемся в пустоту. Онтологически теория заговора пуста и безвидна, она предназначена для обмана сознания. Справедлив только вопрос о том, кто это во мне самом такой заговорщик.

– Как вы вписывались в науку Америки, ведь она, наверное, для вас была за рамками, вне контекста советской науки? Или в Америке, где никогда не было разрухи, та же самая наука?

– Там были не меньшие проблемы с наукой, чем здесь. Я и весь круг моих друзей занимались фундаментальной наукой. Зачем нужны были тогда фундаментальные науки, зачем узнавать устройство Вселенной? На поверку все государства с мощными научными школами чрезвычайно практичны. В силу этого успехи наук напрямую связаны с гонкой вооружений, в Америке и России. Однажды, в одной из лабораторий мне показали нестареющий материал, вроде того, которым покрывали «Буран». Мы знаем, как горят космические корабли при вхождении в атмосферу. Похожим материалом покрывали боеголовки ракет. Среди разделяющихся боеголовок должны быть пустые цели, болванки, чтобы усложнить противнику задачу. Но выясняется, что боеголовки, войдя в верхние слои атмосферы, начинают излучать, оставляя за собой ионный хвост, а по этому хвосту и распознаются цели противоракетной обороны. Выяснилось, что у болванок и боеголовок эти ионные хвосты разные, что позволяет средствам ПРО понять, что к чему из этого букета целей. И, оказалось, что себестоимость покрытия болванки этим скрывающим различия материалом – выше, чем если бы вся болванка делалась из платины. И все-таки во стократ дешевле уранового изделия. Но на изобретение этого материала были брошены силы очень сильных теоретиков и экспериментаторов. Так вот, вся теоретическая физика была и есть заложница разработки вооружений. Никакая тяга к познанию не заставила бы государства выкладывать такие огромные деньги. Грубо говоря, сверхдержавы ни в коей мере не устраивали науку по принципу «Игры в бисер» Гессе. Иллюзии сладкого ощущения безвозмездности, прозрачности кристального царства науки – в США и СССР плотно прикрывали то, что было на деле. Поэтому, когда люди, ностальгирующие по СССР, говорят, что тогда были чистые, прекрасные времена в науке, это ровно то, о чём мы начали говорить. Это вариант «теории заговора», аллегорической интерпретации действительности.

– Весь психоанализ «паразитирует» именно на этой склонности людей любой ценой оправдаться, перенести воображаемое в действительное, в свою память.

– Связь большой науки со страхом и насилием поразительна. Когда я приехал в Америку, закрывшей многие свои военные программы, связанные с ответом на угрозу ядерного оружия СССР, то меня поразило, что закрылся и такой уникальный проект, как Техасский ускоритель, на 20 ТэВ. Этот ускоритель обошёлся бы в 20 миллиардов тех ещё денег, а нынешний женеvский большой адронный коллайдер почти дубликат техасского, закрытого по причине поражения СССР в гонке вооружений. Поэтому стало ужасно тяжёлым делом для наших русских физиков найти постоянную работу в США. Физики вынуждены курсировать из одного университета в другой, каждый год менять место пребывания. Блестящие ученые вынуждены были по пятнадцать лет добиваться постоянной работы. В математике, судя по всему, происходит примерно то же самое – с нашими учёными в Америке.

– Ну, хорошо. Ускорители и ракеты не пригодились, но есть более постоянные вещи, глубинные, связанные со здоровьем, верой и неукротимой страстью человека жить вечно. Это прорывается в романе «Математик», неукротимое стремление не только жить вечно, но и воскресить всех умерших.

– Когда меня спрашивают, верите ли вы в Бога, и на основании чего базируется ваша вера, я привожу ссылаюсь на религиозного великого математика Давида Каждана, он сказал: «Я занимаюсь математикой, потому что она демонстрирует красоту творения Всевышнего». Такой ответ лежит на поверхности, но и глубок потому, что неверие является неуважением к миру, к вселенской бесконечной красоте.

В иудео-христианской цивилизации момент воскрешения является краеугольным, является основным символом веры. В иудейской вере, в 13 догматах веры Маймонида, заложен тот же краеугольный камень. Поэтому спрашиваю – как-то же проблему воскрешения цивилизация должна будет решить, иначе всё тотально обесмысливается. Причём решить, исходя из рациональных сведений, доставляемых нам из популяционной генетики, к примеру. Более или менее понятно, что это будет связано с генетическим ретроспективным обзором. Единственно доступный вариант регенерации живших поколений содержится в имеющемся генетическом материале ныне живущих. В этом смысле идея романа не фантастична, но вытекает из сегодняшних интенций генетики. С экзистенциальной точки зрения, требование воскрешения людей это требование самой справедливости. А тяга к справедливости наимоощнейшая из управляющих человечеством.

Почему смерть – главная нечистота? Потому что если посмотреть онтологически, смерть ложь, это вещь, не обладающая никакой существенностью, её нет на самом деле. Но почему люди умирают?

– Распад того что есть, можно назвать тем, чего нет.

– Смерть это грязь. Все эти культы смерти полная ерунда, потому что ни к чему хорошему не ведут, только к деградации. «Христос терпел и нам велел», «Умрём и нам воздастся» – примеры внедрения языческих культов смерти в привычный автоматизм околохристианской жизни. Ты тут же попадаешь в систему деградации, снимаешь с себя любые возможные обязательства по самосовершенствованию, изменению мира. Потому что зачем это надо, если померем? А воздаяние посмертное – это разговоры в пользу бедных. Справедливость и счастье должны состояться уже при жизни, иначе всё обнуляется. С другой стороны, никакие рациональные суждения не объяснят нечистоту смерти, это совершенно иррациональная вещь.

– Конечно, ведь чтобы очиститься от самой смерти, надо, по вере ессеев, очистить в себе сорок два поколения предков.

– В иудаизме есть предписания для священников – коэнов, потомков рода Аарона: они не должны появляться на кладбище, прикасаться к мёртвым.

– Вспомним Пятигорского и его любимый пример. Будда отправлял самых интеллектуальных учеников, принцев, именно на кладбище, медитировать на трупе целые сутки – чтобы убедиться, что при жизни мы уже мертвецы и в нас есть стремление к смерти, то есть желания наши есть корень распада, то бишь сансарического страдания.

– Я всё-таки немножко к другой розетке подключён, поэтому не берусь буддийские вещи переводить, пропускать через себя. Мой трансформатор другой системы, для иного типа жизненной энергии. Но я согласен, смерть не панацея, если нужно изменить себя для будущего, надо признать своё желание умереть как реально действующее. Но для меня воскрешение – наиважнейшая задача цивилизации.

– Что такое этот ваш комплекс первичной, наидревнейшей биоты «Лука», залегающей в древнейших нефтеносных слоях каспийского шельфа? В «Персе» вы рассмотрели возможности не только человеческого, но и универсального воскрешения всех живых существ?

– Если Земля будет подвергнута тотальному уничтожению, выживут лишь те организмы, которые находятся очень далеко. Сталин в бункер, допустим, спрятался, а некие живые существа находятся на глубине нескольких километров, совершенно спокойно себя чувствуют при давлении 50 атмосфер и температуре 300 и выше градусов. И что дальше, если всё стёрто с лица Земли? Жизнь выйдет вместе с нефтью на поверхность и начнётся опять с одноклеточных организмов. У меня о мистике нефти есть отдельная работа. У Алексея Парщикова есть такой диптих – «Нефть» и «Долина транзита». Двенадцать лет тому назад я интерпретировал эти тексты и написал о метафизике нефти. Нефть богата смыслами из-за своей хтонической амбивалентности, её происхождение одновременно выводится из биологического и минерального источника, – то ли это сгусток времени всего жившего, то ли это синтез неорганики. Плюс ко всему прочему, если вдуматься, нефть это философский камень, то есть та субстанция, которая всё превращает в золото.

– Да и всю еду можно из нефти сделать. Как в «Кин-дза-дзе» – что едим? – кашу – какую? – пластиковую.

– Конечно, такое счастье нам светит. Люди, пишущие про нефть, в основном пишут про мордобой и магнатов. Меня это никак не устраивает, пришлось написать «Перса», резюмирующего все мои интересы к каспийскому топосу и нефти.

Когда писался «Перс», мне казалось, что я знаю про Каспий всё на свете. Там есть такой образ, что когда приходит смена эпохи, взрывается скважина, потому что нефть выходит, сочится на поверхность в преддверии разрушения Советского Союза. Выяснилось, что в 1986 году совершенно жуткая вещь произошла. СССР разрушился бы раньше, если бы раньше закончилась нефть. Схема проста, нашли нефть в Тюмени – сделали олимпиаду 80-го года, нашли где-то ещё – продлили СССР на семь лет. В 1985 нашли огромные залежи в северо-восточном Казахстане, но не успели разработать, потому что уже не было денег

на разработку. И вот там рвануло, столб огня толщиной в тридцать и высотой в триста метров. И не просто взрыв – этот столб огня стоял год, всё вокруг было усыпано трупами обгоревших птиц, которые отклоняли свои перелетные траектории на огонь. Создали пожарный институт, чтобы понять, как такое тушить. Думали уже применить направленный ядерный взрыв, чтобы сбить пламя. В газетах полная тишина. Фотографии апокалипсические – огромные бульдозеры, покрытые огнеупорным серебристым материалом, пытаются ползти к стене огня.

Под Каспием тоже огромное количество нефти. Есть научно-фантастический роман, в котором добыча нефти происходит под железобетонным колпаком, ползающим по дну. Есть теория, что залежи нефти под Каспием краеугольные: поэтому там надо искать источник протожизни. Да и Эдем часто искали в Персии, пшеница из Кафиристана распространилась по миру. По Волге тысячи рабов бежали, плыли в райскую Персию, вот источник всех восстаний «по образу» Стеньки Разина. Когда плывёшь каботажным ходом вдоль берега Каспия, длится пустыня и пустыня, потом сразу Ленкорань и субтропики. Это рай, плодородная земля, четыре урожая овощей в год. Разин там целую зиму отсиживался – на узком острове, питался дикими кабанами, казаки там заняли круговую оборону. А Хлебников там мечтал основать резиденцию Председателей земного шара. Об острове Хлебников узнал от Бориса Самородова, возглавившего бескровное восстание на каспийском крейсере «Австралия». Поэтому образ Персии как освобождения, смерти и рая стал для Велимира главным, а Каспий для него – линза, собирающая свет земли русской. Поэтому в «Персе» главным является образ Хашема, романтика и суфия, в котором продолжает жить именно Хлебников.

– Александр, вот вы прожили хорошо и долго в Америке. Если представить себе гигантскую катастрофу, приведёт ли она к отмене разницы между Америкой и Россией, к глобальной отмене границ, паспортов и даже наций? Или продолжится концентрация наций и племён для упорной защиты своих верований и оставшихся территорий?

– В «Персе» суть деятельности Хашема именно в том, чтобы нащупать точку диалога между христианством и исламом. И эта точка диалога находится им в древнем суфийском движении, никогда не выходившем на поверхность истории. Сейчас, в моём понимании, это главная, острейшая тема. Надо всё остальное бросить, чтобы найти эти точки диалога. Можно сколько угодно говорить относительно того, что Европа потерпела фиаско, но деваться некуда, надо барахтаться в этой сказке. Либо все погибнут, либо научатся друг с другом говорить.

– Но есть ещё некий универсальный характер. Это не зависит от национальности, даже не зависит от наследственности. Это относится к внутреннему, неведомому науке устройству человека. Это человек внутренний иногда выбирается наружу, в особых условиях, как это произошло с героем одного вашего рассказа в дельте Волги. Совершенно поразительный остров там, таинственно вызывающий раздвоение, материализацию двойника.

– Я специально зашифровал этот остров, чтобы никто туда не ездил. Поскольку он реально существует. Те места абсолютно мистические. У Хлебникова есть прекрасный рассказ «Ка», в этом рассказе человек ходит по дельте Волги и при этом воображает своего двойника Ка, в древнеегипетской доктрине это и есть душа и двойник. Он представляет себе двойника, который одновременно пребывает в дельте Нила. Розанов после своего путешествия по Волге написал «Русский Нил». Дельты Волги и Нила похожи, и там, и там растёт

лотос и истории их преисполнены тайн. После «Перса» я написал эссе о родственных отношениях особых географических точек, связанных определённой симметрией. Рассказ Хлебникова обладает достоверностью, потому что, когда я сам заблудился на этом острове, то наткнулся на свои босые следы. Меня пронзило ощущение, что появился двойник.

Вот что мне пришло в голову. Если соединить дугой на сфере срединные точки дельт Волги и Нила, отметить на дуге центр, то используя эту точку как центр симметричного преобразования, мы получим, что Москва попадёт в Мекку. Самая тёплая точка СССР, остров Ашур в Каспии, резиденция Разина и хлебниковских председателей Земли, окажется в Эгейском море у древних греков. Иерусалим попадает в солёную топь, середину Маныча, остатка древнего пролива между Чёрным и Каспийским морями. Но самое для меня интересное, что центр симметрии дельт двух великих рек находится рядом с истоком Евфрата, туда я и собираюсь поехать.

– Уже можно, пока в грубейшем виде, видеть сновидения, продуцировать их через компьютер на экран, подключив клеммы к голове. Следующий этап – тотальный дистанционный контроль мыслей. Автономные умные личности вполне согласятся с таким контролем, ведь это рефлекторное предупреждение преступных замыслов против сообщества.

– Иммунитет к диктату при любой форме контроля, это прерогатива автономной личности. Невозможно контролировать творчески устроенную личность, невозможно ничего ей навязать. Потому что производить из ничего нечто, это всегда даёт творческой личности самое главное: творительную демиургическую функцию, всегда вступающую в конфликт с любой функцией контроля. Там, где начинается контроль, кончается творчество, а вместе с ним кончается сообщество, ну и так далее по спирали вниз.

– Все антиутопии одинаковы. Думали, что можно построить на свободном собрании личностей, а оказалось, что для тотального подавления и контроля достаточно одного приборчика, над которым и потрудились самые творческие личности, в целях самозащиты подписавшие хартию о взаимоконтроле мыслей.

– Мы говорили про провалы, возникающие во времени. Есть такое грустное явление, о которой Бертран Рассел составил афоризм: большинство людей предпочитает умереть прежде, чем подумать. Поэтому большое счастье, если человек хоть одну мысль может подумать. Априори, вся эта деятельность фантастов и физиков по поводу мысли, не имеет под собой никаких реальных оснований просто потому, что человек вообще думать не может. Человек только может создавать нечто, пришедшее из ниоткуда. Чтобы мысль существовала, её надо высказать. Одно хорошее дело лучше тысячи хороших мыслей. Так что невозможно ухватить мысль до её реализации, словесной или письменной. Есть мужчины, предпочитающие сурово молчать, а молчат они по одной простой причине – нечего сказать. Так что фантасты могут курить, контролировать мысли невозможно, потому что контролировать можно только нечто существующее. Поэтому все наши утопические требования сводятся всегда к свободе печати, слова и собраний.

– Вот наступила свобода слова, и что? Всё большее число журналистов и писателей признают, что свой собственный, внутренний цензор оказался на много порядков мощнее, нежели любой внешний.

– В этом как раз принцип той самой дрессировки страхом. Достаточно один раз напугать человека до животного состояния, чтобы на всю жизнь возник внутренний цензор. Есть ценный анекдот на эту тему, про летающих крокодилов, которые внятно объяснили, почему они летают. («Мужик, ты бы знал, как нас здесь в цирке бьют».) Наша жизнь устроена просто: безмозглость продуцирует репрессивность, и это взаимно. У нас страна летающих крокодилов. Как говорится, только крепкая мужская дружба сильнее.

– Государство столетиями ритуализировалось, причём постоянно возникают новые ритуалы, вполне себе телесные. Теоретики анархизма тоже использовали древние, веками проверенные социальные ритуалы вроде крепкой мужской дружбы.

– Действительно, древний человек есть, продолжает быть. По большому счёту, если посмотреть на последние 20 тысяч лет, тело человека не изменилось. Это самое странное и фантастичное – оказавшись в неолитической пещере, обнаружить там своих коллег по офису. То есть мы увидим каннибалов, но если этих кроманьонцев постричь, побрить, отмыть и одеть в «бриони», они ничем не будут отличаться, они носили те же бусы и наколки. Меня здесь больше интересует тело и реакции.

Откуда берётся проблема стресса? Люди сидят у костра и вдруг слышат рык саблезубого тигра. Организму, управляемому инстинктом самосохранения, нужно придать себе нужную скорость и бежать прочь. Или схватить копьё и вступить в сражение за жизнь. Для того требуется огромное количество адреналина, чтобы спастись. А сейчас что? Звонит начальник и орёт. Это то же самое, в смысле количества адреналина, но он не используется, вот причина стресса, депрессий и синдрома усталости. Какой выход? Либо это будет «Бойцовский клуб», либо «Форест Гамп», где герой без конца бежит, чтобы «сжечь» расстройство. С очевидностью, современные ритуалы жизни, а не только ритуалы государства, конфликтуют с телесным наследием кроманьонцев. Соматика не принимает цивилизацию, а в результате оказывается сильнее, цивилизации приходится подстраиваться.

– Конечно, это ведь вся химическая промышленность работает на производство таблеток.

– Если кто говорит, что никаких таблеток глотать не будет, а будет жить естественным, как и любой фундаменталист, я замечаю, что пенициллин сделал воспаление лёгких несмертельным, что одна таблетка теперь убивает весь венерический букет. Не говоря уже о холере и тифе. Сокол-сапсан живёт в неволе тридцать лет, а на воле три года... Рак? Так и рак достижение цивилизации, это соматический структурный сбой из-за долгой жизни, потому что средний срок жизни в средние века был сорок лет. То, что было раньше, не есть лучшее. Раньше побеждали депрессию, становясь опиумными наркоманами, и это было нормой, потому что вообще недолго жили, можно было остаток жизни и покурить.

– Но Ной жил девятьсот лет, это всерьёз не рассматривается ни одним антропологом, не говоря уже о физиологах. Нигде не учитывается такая возможность, описываемая в священных книгах, в Библии и Ведах, что возраст человека может снизиться от ноевской тысячи до возраста собаки, двенадцати лет, как это сказано в ведах про Кали-югу, про век железный.

– Долгожительство не всегда нужно. Иногда можно сказать лишь одно: жизнь коротка, и в этом её единственное преимущество.

– Что такое ваши «Скалы прозрачного мрамора»?

– Это рабочее название «Математика». Потому что пик Хан-Тенгри сложен из мраморизованного известняка, он блестит, как сахар. Но дело в том, что есть фраза, которая там цитируется, один из каббалистов сказал «Если вы путешествуете по мистическим мирам и увидели скалы прозрачного мрамора, то не спешите кричать „Вода! Вода!“». Об эти скалы можно удариться, но выпить их невозможно». Это образ доступного и абсолютно недоступного прошлого, это вода-металл, когда всё видно, но потрогать нельзя. В чём смысл метафизики? Смысл ее в прозрачности. Но невозможно говорить о прозрачной вещи, если она не существует. Метафизика всегда возникает, когда о вещи можно говорить, что она есть, а в то же время её нет. Это и есть символ. С одной стороны, он есть, с другой, его нет.

– Мы опять вернулись к сладкой парочке символ-аллегория. Вот если я подумал о чём-то, нарисовал схему, а потом внедрил схему в кристалл кремния, вот и получился чип и компьютер. Аллегория рождает технику, противоположную всякой метафизике.

– Есть разница между вычислимой и невычислимой функцией. Что такое смысл как новая информация? Хорошее стихотворение можно читать бесконечно, потому что каждый раз оно сообщит что-то новое, если читатель готов это воспринять, то есть сам способен меняться со временем. Поэтому стихотворение производит смысл, то есть является невычислимой функцией. Это значит, что стихотворение нельзя заменить неким алгоритмом, который бы привёл к новому смыслу. Любой символ это невычислимая функция.

А аллегория как раз таки вычисляемая функция, она не сообщает нам ничего нового. В чём корень зла в аллегории? В том, что она, не сообщая нам ничего нового, претендует на нечто значительное и даже грандиозное, как в случае с компьютером. А компьютер просто машина Тьюринга, которая по определению ничего нового не производит. Всё, что у нас существует в мире понятного, установлено в рамках вычисляемых функций и машин Тьюринга, связанных с определёнными представлениями об алгоритме. Но вполне возможно, что появятся квантовые способы вычислений, не связанные с тьюринговской парадигмой. Этот прорыв будет настолько грандиозен, что трудно представить себе его последствия.

Про историю с подобием компьютера нашим нейронным сетям мозга я думаю упорно и давно, и это очень глубокая и тяжёлая для понимания история. Это всё равно, что понять, чем смерть отличается от небытия, и значительно сложнее, чем уяснить разницу между символом и аллегорией.

Опубликовано в журнале «КЛАУЗУРА» 29 Сентября 2011

«Литература современной России – Terra incognita для Германии». Интервью члена Союза журналистов Германии Сергея Дебрера с немецким поэтом, переводчиком и публицистом Александром Нитцбергом



Нельзя сказать, что в книжных магазинах Германии нет переводов на немецкий язык произведений современных российских авторов. Такие книги есть. Но при ознакомлении с их перечнем создаётся впечатление, что в сегодняшней России из всех литературных течений существуют лишь авангард всех мастей и детектив (причём последний представлен почти исключительно жанром «иронического» «дамского» детектива). И совершенно отсутствует гигантский пласт современной русской литературы реалистического направления. Чем же объяснить столь тенденциозный отбор?

Известный в немецкоязычном пространстве поэт, переводчик и публицист Александр НИТЦБЕРГ, чьё мастерство в области литературного перевода стихов выдающихся русских поэтов высоко оценивает немецкая литературная критика, ответ на этот вопрос члена Союза журналистов Германии Сергея Дебрера начал с того, что уточнил, как происходит сам процесс отбора произведений российских авторов для их перевода и издания в Германии:

– Ещё несколько лет тому назад таким отбором занимались переводчики-слависты. Теперь же это является прерогативой литературных агентов. Но сами принципы отбора остались прежними. Конечно, принимается во внимание эстетическая сторона творчества того или иного автора. Однако на первое место ставится ожидаемый коммерческий успех. А значит, чтение должно быть лёгким и завлекательным. Этим, в частности, объ-

ясняется популярность детективов Бориса Акунина, которого здесь воспринимают почти как «разжиженного» Достоевского.

Но основной акцент делается, как мне кажется, на политической составляющей. То есть: какова позиция автора к российской власти, каково его отношение к Западу. На мой взгляд, в настоящее время ситуация в некоторой степени напоминает эпоху «холодной войны». Может быть, не в столь откровенной форме, но близко к тому. И на Западе совершенно отчетливо делают ставку на тех российских литераторов, которые находятся в оппозиции к политической системе в России. И каким бы талантливым ни был писатель, но если он не отвечает такому условию, будь он даже просто нейтрален к власти, то на него не обращают внимания. И наоборот.

Например, российских прозаиков-авангардистов Виктора Пелевина и Владимира Сорокина преподносили немецкому читателю как представителей не просто авангарда, а именно политического авангарда. Или вот пример: в 2002 году у нас вдруг издали сборник стихов молодой российской поэтессы Алины Витухновской. Но, на мой взгляд, это было вызвано не какими-то высокими художественными достоинствами её поэзии, а скандальной известностью самой поэтессы.

– Ну да, в России она «прославилась» выступлениями в защиту арестованного председателя маргинальной национал-большевистской партии, писателя Эдуарда Лимонова. Её и саму арестовывали за приобретение наркотиков.

– Да, она на этом делала себе рекламу. И сделала: крупное издательство DuMont в Кёльне выпустило сборник её стихов, в ведущих газетах печатались большие интервью с ней, её возили с выступлениями по городам Германии. И это при том, что в немецкой же прессе были очень плохие рецензии на её стихи. Но вокруг неё был создан ажиотаж.

Или взять писателя Виктора Ерофеева. Он же настоящий политический флюгер. А как его раскручивали! Возили не только по всей Германии, но и по всей Европе. В одной из крупнейших в ФРГ газет ему предоставили вести еженедельную авторскую рубрику. Но нужно же расплачиваться за оказанное внимание. Вот он и пропагандирует в России какие-то размытые западные представления, которые его самого, как я думаю, совершенно не волнуют.

– Всё это относится только к современной российской прозе?

– Нет, это относится также и к российской поэзии, которую я знаю намного лучше, чем прозу. Ведь сам я поэт, и перевожу преимущественно русскую поэзию. И вижу, что современные поэты России, которых тут переводят и издают – поэты весьма специфические. Например, ныне покойный Дмитрий Пригов и поныне здравствующий Лев Рубинштейн, чьи опусы переводили еще в 80-е годы XX века два переводчика, работающие под псевдонимами Гюнтер Хирт и Саша Вондерс. Они тогда ездили в Россию, познакомились там с ними и открыли их Западу.

Но в самой России из огромного числа современных российских поэтов Пригов и Рубинштейн по своим поэтическим данным особо не выделялись. Да, их поэзия была определенной формой авангарда, но она не являлась чем-то из ряда вон выходящим. На Западе же их выдавали именно за уникалов. И получилось, что эти поэты, а также покойный Геннадий Айги вдруг оказались представителями всей современной русской поэзии. Это, конечно, был перебор, поскольку они представляли собой лишь некоторый сегмент русской поэзии. Но в Германии знают только их, да еще немного Ольгу Седакову.

В середине 1990-х годов известный поэт и в прошлом дипломат Йоахим Сарториус, который долгие годы был генеральным секретарем Института им. Гёте (германская неправительственная организация, задачей которой является популяризация немецкого языка за рубежом и содействие международному культурному сотрудничеству. – С.Д.), издал нашумевшую в то время антологию современной мировой поэзии; она называлась «Атлас новой поэзии» (Atlas der neuen Poesie). И там, как я помню, Россия была представлена Геннадием Айги, Ольгой Седаковой – и, кажется, всё. Ну и, естественно, в Германии знают Иосифа Бродского: его, как нобелевского лауреата, обойти трудно.

– Но, наверное, знают и величайших русских поэтов XIX века – Пушкина, Лермонтова?

– Нет, Пушкина на самом деле не знают. Пушкина в течение последних, наверное, ста лет немецкому читателю представляли большей частью как прозаика – автора «Повестей Белкина». Насколько мне известно, только в 1999 году, когда мир отмечал 200-летие со дня рождения Пушкина, в Германии впервые издали перевод его полного собрания стихотворений. И Лермонтова тоже знают большей частью как прозаика, написавшего роман «Герой нашего времени». Его стихи, которые ещё в конце XIX века играли в Германии некоторую роль, на сегодняшний день практически неизвестны.

– Но это же абсурд: предпочтение отдают не великим поэтам России – Пушкину и Лермонтову, – а Айги, Пригову и Рубинштейну! Чем вы можете это объяснить?

– Я не согласен с таким выводом. Ни в коей мере им не отдают предпочтения. Вопрос, скорее, в том, почему стали переводить стихи именно этих поэтов. Всё дело в природе их текстов.

Поэзия Пригова и Рубинштейна весьма близка к прозе и легко поддаётся переводу. А Хирт и Вондерс поэтами не являются – они слависты, то есть люди науки, филологи. И ещё одно: всегда делался акцент на том, что такая поэзия идёт против официально признанного в СССР поэтического направления.

Точно также и с Айги: он в основном писал не признанным в советские времена верлибром, да ещё «заумью», как называли русские футуристы экспериментальный поэтический язык, строящийся на звукоподражаниях, произвольных звукосочетаниях и алогичных словопреобразованиях. Даже в России многие знакомые мне поэты искренне удивлялись такой его славе на Западе. Ведь Айги в Германии переводили и издавали очень престижные переводчики и издательства.

– А известны ли в Германии такие выдающиеся поэты современной России, как Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Роберт Рождественский, Белла Ахмадулина?

– Вознесенского и Евтушенко лет 20—30 назад переводили в ГДР и там они пользовались определенной известностью. Скорее всего, и в сегодняшней Германии помнят эти имена. А вот Ахмадулина, насколько я знаю, в Германии практически неизвестна, что лично меня удручает. Эта поэтесса невероятно интересная, и то, что её не знают, это, на мой взгляд, большая потеря для немецкого читателя. Совершенно неизвестен и Генрих Сапгир. А его, как мне кажется, на сегодняшний день можно причислить к классикам.

Это же касается и Евгения Рейна, которого Бродский называл своим учителем. Рейна постоянно приглашают в англоязычные страны, а в Германии его не знают. Как не знают

и поэтессы из Санкт-Петербурга Елены Шварц. А я думаю, что через какое-то время её имя будут ставить вровень с именами таких великих русских поэтесс XX века, как Анна Ахматова и Марина Цветаева.

– Вы ведь переводили на немецкий язык стихи Анны Ахматовой?

– Да, но переводили и до меня – и в ГДР, и в ФРГ. В ГДР было принято действовать так: немецким поэтам – известным, но не знающим русского языка, – давали подстрочные переводы стихов, и они по ним сочиняли, нечто весьма далёкое от оригинала, а нередко и вообще не имеющее с ним ничего общего. А в Западной Германии русскую поэзию переводили слависты, знающие язык, но не являющиеся поэтами. На мой взгляд, оба эти подхода плохи – каждый по-своему.

– Трудно предположить, что немецкие переводчики, специализирующиеся на русской поэзии, не понимают масштаба творчества Ахмадулиной, Сапгира или Рейна. Но почему же их практически не переводят?!

– Наверное, потому что эти поэты больше работают с сюжетом, со смыслом. Их творчество не ограничивается одним стандартным приемом. Это у Рубинштейна практически во всех его текстах чувствуется один и тот же метод подачи. Что, видимо, в какой-то момент он и сам ощутил и перестал писать. У него был принцип картотеки: он брал библиотечную карточку и писал на ней какую-то цитату. Это могла быть строчка из чьего-то стихотворения, фраза из бытового жаргона или газетной статьи и т. д. И постепенно всё это превращалось им в коллаж из цитат. И у Пригова поэзия тоже была или формально-экспериментальная, или очень уж пародийная, когда он пользовался уже известными классическими приемами, выворачивая их наизнанку и сдабривая изрядной долей издевки.

А вот взять Елену Шварц: у неё ничего такого и близко нет! Она пишет чистую лирику, в которой присутствует большая духовная глубина. Её поэзию невозможно подогнать под простые понятия, способные привлечь к ней интерес на политическом уровне.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.