

— «Вы знаете Климентовича?» — спросила как-то меня известная критикесса. И добавила: «Он человек несомненно талантливый, но ба-альшой скандалист». Вы большой скандалист?

— Скандалист, скандалист. Я даже умудрился лет пятнадцать назад судиться с издательством «Советский писатель», что было по тем временам фактом беспрецедентным. Они заключили со мной договор, выплатили аванс, а сам роман отклонили. Тут-то я и подал на издательство в суд. Вскоре встречаю Л. Аннинского, у которого сняли тогда статью, потому что я в ней слишком уж часто упоминался. Аннинский всплеснул руками и сказал: «Голубчик, ну кто ж судится с «Советским писателем»?» Все эти фокусы стоили мне двенадцатилетнего непечатания здесь (за границей кое-что выходило). Кстати, сразу же было приостановлено мое членство в Союзе писателей. Недавно А. Иванченко подарил мне бумагу из моего личного дела: тогдашний директор издательства В. Еременко направил начальству в СП нашу с ним переписку с просьбой при-смотреться ко мне...

— Присмотрелись?

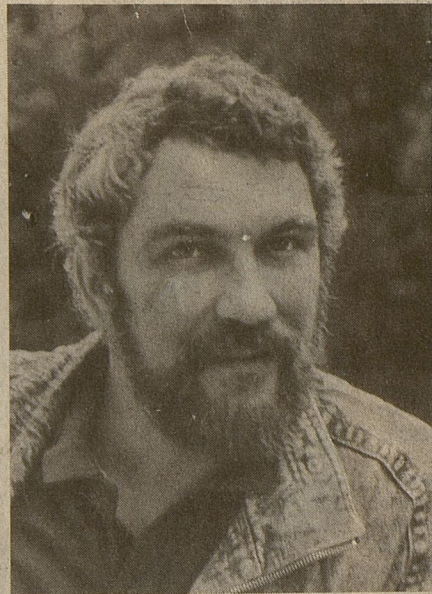
— Еще как! Членом Союза писателей я стал недавно, то есть лет через пятнадцать после всей эпопеи.

— Что же за такой роман крамольный вы написали?

— Да ничего особенного. Роман о пустыне, назывался «Цветы дальних мест».

— Конечно, тогда ТАКОЙ роман, построенный на некоем гротеске, мистический, странный, своеобразный, вряд ли мог бы появиться. Но сегодня, абстрагируясь от времени и соображений крамольности, могу тем не менее сказать: книга написана, на мой взгляд, неровно и даже торопливо. Рядом с интересными стилевыми и композиционными решениями то и дело мелькает, условно говоря, «ее позитивно загоревшая рука». Куда вы спешили? Дата под романом значится 1976–1979, а вышел он только в 1990 году.

— Ну, проблему разночтения в датах мы с вами только что обсудили. Что же касается самого романа, то не могу с вами согласиться, будто он писался торопливо. Просто его композиционное решение было тогда для меня очень сложно исполнимо, потому что действие происходит в одни сутки. Роман замешан на нескольких темах — тема пустыни, тема ветра, воды, магистральная тема поиска и надежды. Но вместе с тем в нем содер-жится и много описаний животных, природы, растений, в известном смысле это действительно гротеск, эдакий челове-вечно-животно-растительный орнамент. А недостатки связаны, видимо, с



молодостью автора. Это первая моя большая работа, и там, полагаю, есть просто следы становления руки.

— Не страшно было браться за Восток после Платонова и особенно после вышедшего примерно в пору ваших пустынных скитаний Домбровского с его «Хранителем древностей»? С последним, кстати, совпадает и место действия — Казахстан.

— Нет, не страшно. Да, безусловно, я читал и «Джан», и «Хранителя». Вещи эти мне нравились, но прямого литературного влияния я не испытывал. Впрочем, следует назвать Набокова, которым тогда зачитывался. Это у него я почерпнул саму систему контрапунктирования нескольких тем. Можно вспомнить еще пару восточных книг и фильмов. Был и Айтматов, и замечательный Бертолуччи с «Расколотым небом»; гораздо позже я обнаружил удивительные переклички с картиной Н. Михалкова «Урга». Восток — вещь затягивающая и для европейца мистически непонятная. Те, кто там побывал, приходят к теме совершенно самостоятельной.

— Если в «Цветях» вы только чуть решили заглянуть, цитирую вас, под скудный, как солдацкое сукно, покров бытия, то в «Фотографировании и прочих играх» покров этот сдернут окончательно и бесповоротно. Весь текст состоит как бы из мимолетных снимков, видений, тончайшей словесной вязи. Но здесь вам вряд ли удастся отречься от литературного влияния. А, быть может, вы идете на сознательное обнажение приема, используя излюб-

Фотопувеличение, оргвопросы и прочие игры

С писателем Николаем КЛИМОНТОВИЧЕМ беседует обозреватель «ЛГ» Т. СЛАВИНА

ленный арсенал Кортасара: фотопувеличение, зеркала, двойники?

— Все, что вы перечислили, относится к разряду вечных, что ли, тем. Но лишь с изобретением фотографии стала возможна техническая реализация подобных мифологем. Чтобы не забираться совсем уж в глубь веков, следует лишь вспомнить, что особенно сильны по этой части были немецкие романтики. Через Гюгана прежде всего они пришли в русскую литературу к Гоголю и Достоевскому. Мне же интересно посмотреть, как они работают на современном материале... А вот Кортасар как раз на меня никакого прямого воздействия не оказал.

— А как же заимствованный именно у него мотив фотопувеличения — у вас ведь на нем построено большинство новелл?

— Я просто дал понять, что знаю первоисточник. И все.

— Вообще литература — занятие прежде всего игрового свойства. Так полагает новое поколение, к которому вы принадлежите. Не боитесь заиграться? Ведь тот же Кортасар предупреждает: «Я играю в писателя, и эта игра может стать смертельной».

— Понимание того, что литература не является учительницей жизни, энциклопедией, советчиком и прочее, прочее, пришло к нам с Набоковым. Этим мы и отличаемся от предыдущего поколения, которое поневоле пропустило все новые формы современной литературы.

— Мы — это кто?

— Мы — это В. Ерофеев, В. Нарбикова, М. Берг, несколько моих друзей, менее известных, но очень хороших писателей — И. Шевелев, О. Давыдов. Так вот, продолжаю. Но и Кортасар прав. Игра такого рода связана с честолюбием, с положением в обществе, она отравляет изнутри самого человека и в этом смысле может быть действительно смертельной. Битов, прочитав мой рассказ «Нарушение в пейзаже», построенный на ритмической и словесной игре, сказал: это, конечно, очень здорово, но имей в виду — публика ждет только крови. Вот вам еще один аспект опасности подобной игры. Публика действительно ждет обнажений, откровений, сильных впечатлений, а вовсе не виртуозной игры.

— Если литература — игра, то само произведение — прежде всего перформанс (имею в виду опять же вас и писателей вашего круга), где автору отведена главная роль. Но поскольку судьба литератора неотделима от бытования его текста, то заботитесь ли вы о своем имидже не только в творчестве, но и в жизни?

— Примерно с XVI века, со времен ма-ньеризма, в европейском искусстве автор вышел на первое место в том смысле, что материалом для искусства стала его собственная жизнь, а в ряде случаев и его тело. Достаточно вспомнить Пруста. Так что, как видите, здесь речь должна идти не только о писателях моего круга. В жизни же у каждого автора есть

некая тактика, стратегия, есть отношения с издателями, публикой, коллегами. И все это происходит отнюдь не спонтанно. Я помню, по ЦДЛ в большевистские годы ходил смешной человек, детский писатель, распределявший продук-товые заказы. Он как-то спросил меня: «А где вы, собственно, пропадаете?» «Си-жу на даче, пишу книгу», — говорю я. «Вы с ума сошли, — воскликнул он, — на творчество должно уходить только десять процентов времени, все остальное — на оргвопросы». Если вы это имеете в виду, то оргвопросами приходится заниматься.

— Искусство для вас, судя по прозе, это незавершенность, неуловимость, непреднамеренность. Как подобная тяга к размытости сочетается с вашими драматургическими вещами, где, как ни крути, а сюжет все же таки предпочтительней? Вы и сами, впрочем, как-то заметили: за то, что расплывчато и неясно с первого взгляда, денег не платят.

— Это просто совершенно разные языки. Первая моя пьеса «Снег. Недалеко от тюрьмы» шла четыре сезона в Ермоловском театре, потом для В. Фокина я сделал даже не инсценировку, а переложение для театра «Идиота» под названием «Бесноватая». И, наконец, сейчас И. Райхельгауз в «Школе современной пьесы» поставил «Без зеркал». Премьера состоялась на днях. Собственно, в разговоре об этой пьесе может заключаться и ответ на ваш вопрос. Как и в прозе, у меня здесь присутствовали некие архетипические театральные ситуации. Для театра еще в большей степени свойственно обращение к метаморфозе, к теме двойничества, удвоения, использо-вание зеркал, статуи, талисманов и т.д. Достаточно вспомнить испанскую классическую драму. Удивительным спо-собом режиссер отбросил именно все те вещи, которые являются собственно те-атральными. Я устал с ним спорить, потому что увидел — он этого просто не по-нимает. Тогда я попросил, чтобы в афи-шах значилось: пьеса идет в редакции театра.

— Звучит странно.

— Да, к живущим авторам такая форма применяется довольно редко, потому что живущим удается все-таки догово-риться. Вот почему я считаю, что пьеса не моя, моя так и осталась несыгранной. Так вот, возвращаясь к вашему вопросу, речь следует вести об общих мифологе-мах, которые просто прописываются на двух разных языках — на языке театра и на языке прозы. А вот жонглировать и играть с ними — очень интересно.

— Вы создали, а публика охотно подхвати-ла имидж писателя-интеллектуала. Как он со-четается с работой в газете под названием «Коммерсант»? Или же это опять игра, мас-ка?

— Нет, работа. А сочетается, я бы сказал, совершенно прямо. Лет двад-цать назад я трудился в штате редакции «Юный техник». Поскольку я по образо-ванию физик, то и вел там секцию физи-ки. Как только получил в «Советском пи-сателе» первый аванс, сразу оттуда ушел. С тех пор так нигде и не работал. Но сейчас времена изменились, на воль-ных хлебах писателю прожить невоз-можно. Я и прежде много занимался журналистикой, люблю эту работу. И когда мне предложили обозревать в «Коммерсанте» литературу, я, колебавшись, согласился. Ведь, как ни пара-доксально, несмотря на то, что газета по замыслу преимущественно адресована бизнесменам, она пользуется вниманием и в сугубо культурных кругах. Я попал в отдел культуры, в котором собрались на-стоящие интеллектуалы — это команда, пришедшая из лучшего искусствоведе-ского журнала «Декоративное искусство», который в застойные годы для многих был просто отдушиной. Так что отдел у нас очень сильный. Напротив, мне при-ходится мобилизовываться для того, чтобы быть на их уровне. Я ведь не ли-тературовед, не критик, для меня это просто форма свободного высказывания о текущем процессе литературы.

— Не очень понимаю, как можно, работая в ежедневной газете, писать еще романы и пьесы?

— С трудом, но можно. Вот летом за-кончил роман «Дорога в Рим», состоящий из 17 новелл, связанных общей темой и общим героем, а уже в декабре книга должна выйти в издательстве «Риск». Работаю также для «Современника», где В. Фокин по приглашению Г. Волчек ставит мое переложение «Братьев Карама-зовых». Но если инсценировка «Идиота» была скорее нежной, что ли, трансляци-ей на язык театра романа, то здесь текст сильно переколлажирован и назы-вается «Братья и ад».

— Что это у вас за страсть такая — пере-писывать Достоевского?

— Не у меня. Ни один нормальный че-ловек не станет, разумеется, для своего удовольствия делать это. Таков заказ, я его выполняю.

— А дальше что намерены делать?

— Не привык заглядывать вперед. Бу-ду работать.