

# ИГОРЬ БЕЛОДЕД: «НАМ УДАЛОСЬ РАЗРУШИТЬ ЦЕЛОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ И РЕЛИГИЮ, А РУССКУЮ КЛАССИКУ — НЕТ»



—  
ДЕНИС ЛУШНЯНОВ  
Родился в Москве, окончил  
Институт журналистики,  
коммуникаций и медиаоб-  
разования МПГУ. Писатель  
и журналист. Ведущий  
поднастов, контент-мене-  
джер издательских сервисов  
«Литрес», обозреватель  
радио «Нига».

В издательстве «Альпина.Проза» вышел дебютный сборник «Не говори о нем» молодого автора, многократного финалиста премии «Лицей» Игоря Белододе. В книгу вошли три очень разные, но при этом очень поэтические, образные, «плотные» повести. Денис Лукьянов поговорил с Игорем о степных волчатах, чтении «Фауста» в четырнадцать лет, пропавшей русской литературе XX века, Викторе Пелевине, гностиках и «слепом пятне» литературного процесса.

— Мне показалось, что герой каждой из твоих повестей сборника «Не говори о нем» — такой Степной Волк. Человек, который не принимает ни окружающее его общество, ни себя самого. И выход он ищет такой же, как гессевский Гарри Галлер. Так все же, твои герои — это степные волки нашего века?

— Интересная трактовка! Соглашусь с ней. Она как минимум хорошо звучит и весьма лестна. Но это не волки, а скорее гессевские степные волчата, до волков они еще не доросли. Потому что у Гессе все-таки Степной Волк миновал порог зрелости и уже тогда почувствовал в себе волчью природу (не мандельштамовскую, понятно). А моим героям пока просто не представилась такая возможность... Но кто-то из них обязательно дорастет до больших волков, волкодавов, волчиц!

— Должен сразу заметить, что в то же время твои герои — это маленькие люди, но не доведенные до чеховского и гоголевского абсурда. Более реальные. Почему ты работаешь с этим типажом?

— Не соглашусь, что там действуют маленькие люди. Может, они случайно в тексте появились! Хотя как — случайно. Тут ведь всегда вопрос в том, насколько сам автор осознает творческий процесс. Как правило, он либо не осознает, либо осознает лишь отчасти. Ведь всякое творчество — хождение по тройной кромке сознательного, бессознательного, предсознательного. Что-то мы осознаем, какие-то влияния рады впитывать, рады слышать, когда нам говорят об этих влияниях, мы с ними охотно соглашаемся. Но неко-

торые влияния мы просто не осознаем. Может быть, как раз из-за того, что впитали их со всем массивом русской литературы, которая, как известно, оскомила набила своей заботой о маленьком человеке. «Шинель» омолодела! Даже нет, превратилась просто в сочетание молей, которые сидят на этой шинели, а самой шинели, возможно, и нет — осталась только форма, заполненная насекомыми кафкианского вида. Я веду к тому, что не всякий пишущий человек осознает влияние на свое творчество. Я, возможно, типаж маленького человека точно так же не осознавал, а в тексте он оказался. Мне, кстати, не очень нравится слово «писатель». Оно, опять же, отдает некоторой ветхостью, сделанностью.

— *А почему? Хорошее же слово!*

— Потому что я, ты, другие авторы — мы все находимся в крайне плотной литературной среде, и каждый называет себя писателем, зачастую основываясь на заслугах. Но при этом я часто слышу, когда писателями называют себя и люди, у которых нет никаких условных «заслуг»: даже литературного вкуса или сносно написанного произведения, хотя бы рассказа! Ведь даже один рассказ может внести тебя в число писателей. Так что я обычно употребляю слово «пишущий». Оно не очень красивое, крайне причастное, но больше подходит смыслу творчества. Потому что писатель — это все, точка! Это уже энциклопедическая статья, «Большая советская энциклопедия». Понимание того, что ты что-то написал. Из этого растет следующее понимание — ты ничего больше не напишешь. Я не знаю, как адекватно заменить это слово. Оно мне чрезвычайно не нравится. Может, подойдет латинское *scriptor* или поэтическое *vates* (дословно «прорицатель, провидец, пророк», так в латыни обозначали поэтов). Слово «писатель» мне кажется слишком массивным и окончательным. Этой окончательности я страшусь. Тебе нет и тридцати пяти лет, но ты уже писатель. Как бы законченный. Завершенный. И когда вот этот пишущий человек будет полностью и до конца осознавать все влияния — давай вернемся к ним, — то случится полная катастрофа! Напишет ли такой человек что-либо относящееся к литературе вообще?

— *Если ты отдаешь себе отчет полностью, то получится не твой уникальный текст, а бесконечная стилизация?*

— С одной стороны, да. Но с другой — может получиться что-то превосходящее литературные формы. Сверхрационализация ни к чему не ведет, это не путь к хорошему произведению. Либо же она должна превосходить саму себя, и тогда это будет сверхсверхрационализация! Нечто за рамками пишущего, писателя, литературы.

— *Выходит такой лабиринт из вечных постметасверхмодернов! Следующий вопрос банальный, но задать его обязан. Какие прочитанные книги тебя сильно впечатлили? Уж не буду спрашивать про влияния!*

— Начнем с того, что до двадцати лет я вообще не читал иностранной литературы.

— *Ого! Это школьная программа сделала с тобой такое или решение было осознанное?*

— У меня была внутренняя убежденность, что конкретно я должен прочитать. Делал упор на русскую литературу: прочитал всего Достоевского, Тургенева, Толстого... И только потом, где-то на третьем курсе университета, я вдруг понял, что существует другая литература. А вообще свой первый серьезный иностранный текст я прочитал в четырнадцать лет. И это был «Фауст». Я его потом много раз перечитывал, даже на немецком пробовал. Я до сих пор помню большинство сцен почти наизусть: летающие бочки в погребке у Ауэрбаха; мартышек, которые варят зелье; даже вторую часть

с блужданиями Фауста у матерей, когда он увидел образ Елены в «кривом» зеркале; эпизоды с грифами, беседующими с Мефистофелем. И уже лет в двадцать я прочитал Пруста, Фолкнера... Так что условный американский и европейский модернизм сильно на меня повлиял. И в этом ряду был поэт – Элиот! Так что ничего оригинального.

– Ну что же ты, хороший джентльменский набор!

– Да-да, именно что джентльменский набор! Но дальше все шло по нарастающей, потому что прибавлялись тексты США 70–80-х годов, зарубежная современная литература. И здесь я уже испытывал меньше пиетета. Выходит так: четырнадцать лет – «Фауст», двадцать лет – американский и европейский модернизм, а двадцать пять... Вот тут я почему-то был убежден, что нужно читать английскую литературу второй половины XX века, что за ней что-то скрывается. Но мне это представляется скорее отрицательным опытом.

– Почему? Потому что после условного Пруста это казалось слишком простым, безвкусным?

– В этих текстах все так или иначе литературоведчески раскладывается на составляющие. Моэм говорил, что существуют только две великие литературы – французская и английская. У остальных национальных литератур есть только великие писатели. Я совершенно не согласен! У нас есть великая русская литература XIX века. Потом наступает рубеж веков: слом, многочисленные течения пытаются выдвинуться вперед. Английский модернизм, имажизм (тот же Дэвид Лоуренс), итальянский футуризм, французский символизм, пышным цветом цветут российские писатели. Приходит все к ирландской «скале» – к «Улиссу». Но главенство в 20–30-е годы XX века смещается в сторону американской литературы. И мне как россиянину тяжело осознавать, что литературный XX век в России не удался по сравнению с той же Америкой. Она обставила Россию! И Англию тоже. Если сравнивать две вроде братские литературы – английскую и американскую, то последняя вырвалась на несколько корпусов вперед.

– Ты обмолвился, что «испытывал меньше пиетета», когда читал современную литературу после каскада европейского и американского модернизма. Почему?

– Во-первых, я отчасти очень консервативный человек и читатель. Во-вторых, существуют некоторые aberrации в культуре как таковой. То есть мы, находясь сейчас в 2023 году, очень плохо представляем, что такое современность, современная культура и современная литература. Мы этого не видим. Это свойство касается и тех, кто пишет, и тех, кто оценивает написанное. У всякой эпохи есть «слепое пятно» по отношению к самой себе. Иначе мы бы читали, условно, тех авторов, которые гремели в 1930-е в Советском Союзе. Разве мы бы сейчас думали: «Горький? Почитаю-ка я лучше Кржижановского или Добычина! А Горький... это хорошо, но какой-то шлейф у него неприятный». В-третьих, существует определенный шум времени. В отрицательном смысле. С одной стороны, сейчас, по сравнению с XX веком, количество часов досуга у среднестатистического читателя увеличилось. С другой стороны, литература очень сильно потеряла в битве с кинематографом. Это не значит, что стало меньше хороших книг. Книг-то стало больше, но образовалась ситуация, когда на читателя слишком много наваливают. Вечные списки «10 главных книг года, месяца, недели». Мне жалко читателя, которого таким образом вгоняют в фрустрацию. Ему говорят: «Вот огромный список книг, и ты просто обязан с ними ознакомиться! У нас здесь второй Гоголь, третий Булгаков, четвертый Толстой, пятый Достоевский. Читай, кровь из носу! Бросай все дела, бросай работу, бросай семейную жизнь, бросай просмотр сериалов!»

Понимаю, что это данность нашего времени, но тем не менее подобная индустрийная история создает некоторую рябь на воде культуры и в определенной степени способствует той аберрации, о которой я говорил.

*– Да-да, это называется «книг много, а я один»! Вернемся к повестям. В одной из них, в «Синем ките», очень пелевинская завязка. И сперва текст тоже достаточно по-пелевински развивается. Вся история с девочкой Софией и загадочным Абракxасом гностиков, который предстает профилем в соц-сети... Что-то такое, из недавнего, у Пелевина было в открывающем рассказе «Искусства легких касаний». Но все же ты увел историю совершенно в иную сторону. Почему? Был ли это такой намеренный оммаж в сторону Виктора Олеговича? Деконструкция?*

– Я не большой любитель Пелевина. Думаю, он не обидится, так что говорю открыто! Повесть я написал в 2018 году. Но сейчас понимаю, что некоторые параллели, возможно, и есть. Это связано с тем, что я хотел вместить в ветхие мехи и воду, и вино одновременно. То есть реалистичное, очень предметное письмо и гностическую легенду – она в «Синем ките» основа основ. Я хотел объединить ее с условным современным мифом. Не знаю, насколько бесшовно это вышло. Но на гностическом уровне мне захотелось встряхнуть костями Василида. С одной стороны, я хотел немножко отбежать в сторону от христианства, а с другой – мне захотелось понять, что такое божественная мудрость. Главная героиня София на реалистическом уровне – девочка, на гностическом – так или иначе мудрость. Здесь это лежит на поверхности. Но в «Синем ките» вышла не божественная мудрость, скорее мирская. И чтобы она стала сама собой, вселенской (как ее мыслили гностики), ее должен создать второй бог. Тот самый текстовый Абракxас Йах. И ему это удастся. То есть «Синий кит» – с одной стороны, история о том, как истекающие эманации теряют в своих силах от одной к другой. Но это можно и не считать! Тогда ничего не потеряется. Останется только реалистический уровень. А так, «Синий кит» – повесть о том, как создатель не превосходит то, что созидает. Сейчас меня эта мысль во многом не отпускает. История Софии и Абра – первая попытка приблизиться к ней. Как Абра, будучи не мудрым, будучи слепком нашего мира, создает вселенскую мудрость? Мне кажется, этот вопрос сейчас интересует многих в связи с развитием искусственного интеллекта. Сейчас, правда, мы переключаемся на практическую плоскость. А в «Синем ките» она вправду околомистическая.

*– Не представляешь, насколько со стороны это звучит по-пелевински, хоть на деле и не так! Ася Володина у себя в «Телеграме» недавно писала, что ты не столько автор-драматург, сколько автор-поэт. Сюжет для тебя вторичен?*

– Есть такое понятие – Gesamtkunstwerk. В XIX веке Gesamtkunstwerk – искусство оперы, в XX – искусство кинематографа. То есть Gesamtkunstwerk – произведение искусства, которое балансирует чуть ли не на грани всех искусств. И вот литературе этого балансирования не хватает. Любому пишущему хочется, чтобы он создавал литую форму, что-то максимально гармоничное: чтобы и сюжет, и образность, и смысл довели себе, чтобы философская подоплека была самодостаточной. И вот мне хочется этой всеобъемлемости! Но с Асей соглашусь – я себя причислю скорее к писателям-поэтам, если мы выделим только две группы. Так-то их больше, конечно. Не знаю, будет ли это мне присуще всегда. Может быть, захочется когда-нибудь назло сделать такую динамическую вещь, которая будет состоять сплошь из костей сюжетности, а мяса образности в ней не будет. Просто чтобы доказать, что я могу! А если, не дай бог, еще она получится и мне будет говорить, что это мой лучший текст... Я буду очень обижаться!

– Мы уже говорили сегодня о современной реалистической литературе, в том числе русской. А какая у нее сейчас главная проблема, что мылит глаз? Недавно говорили, что это – вечная рефлексия по СССР. Сейчас, мне кажется, ее стало меньше.

– Русская литература находится на хорошем средневропейском уровне. Но мне не хватает большей экспериментальности, тяжести, невозможности, несочетаемости. Какой-то легкой сумасшедшинки. Я уже говорил о потерянном XX веке русской литературы. Мне по-прежнему стыдно, что у нас нет ни «нового романа» (привет Роб-Грийе, Натали Саррот!), у нас нет таких фигур, как до сих пор живущий Пинчон, недавно умерший Маккарти. То есть у нас нет вот этой модернистскости. Это ужасно! Тех, кто вынужден писать с 90-х, как шенят бросили в обилие разных больших литератур и заставили бутыхаться. Мы хватаемся за реалистическую соломинку, пытаемся наводить шляхи-мосты к Достоевскому, Толстому, но это не очень хороший путь. У нас в разбивании традиционализма есть большой практический опыт, а литературного опыта нет. Подумайте: нам удалось разрушить целое мировоззрение и религию, а русскую классику – нет. И вот что с этим делать? Тут два пути: либо реставрировать этот мосток, либо закладывать под него динамит и идти дальше. Потому что отчасти заикленность именно на этом мостке к прошлой традиции (как ты сказал о советском прошлом) – это действительно желание притянуться к классической литературе. Попытка в старой форме понять, что же был для нас советский опыт. Так не надо понимать. Берете динамит, бац – и двигаетесь дальше! Наше общество развивалось по сравнению с европейским с опозданием в сорок-пятьдесят лет. Литература, как верная служанка общественных чаяний, записывала это развитие. Если мы, условно, возьмем советские книги 60–70-х и станем читать без каких-либо комментариев, будет тяжело. Это совершенно другой мир!

– Что-то совсем инопланетное для современного читателя, в отличие от европейских и американских текстов того периода?

– Практически. Я когда читал тетралогия «Кролик» Джона Апдайка, а писалась она примерно с 60-х, мне казалось, что я читаю абсолютно современный российский роман! Тут я все реалии понимал: акции, курс доллара, слитки золота... Я уж не говорю об отсылках к Кубрику.

– А ты своим творчеством скорее хочешь взрывать мосты или реставрировать их? Ты говорил, что читатель весьма консервативный. А как автор, мне кажется, наоборот, экспериментальный.

– И снова мы возвращаемся к вопросу о влияниях! Конечно, хочется брать динамит и подрывать. Но насколько получается? С тем же «Синим китом», допустим? Мне кажется, все повести в сборнике – вполне себе классические...

– А мне показалось наоборот! Как раз таки из-за своеобразного совмещения «бытового» пласта и, скажем, мистического. Повести у тебя в целом невероятно герметичны в смысле образов, не сюжета. Это, на мой взгляд, маркер текста уж точно неклассического.

– Может, и вправду неклассические! Тут уж читателю решать.

– Как Рома Декабрев говорил в недавнем интервью, читатель пишет текст больше, чем писатель. Даже если это не его роман-иллюзия «Гнездо синицы». Главный редактор издательства «Альпина.Проза» Татьяна Соловьева как-то писала в телеграм-канале, что не очень любит сны и видения в современных текстах. У тебя в последней повести, «Не говори о нем», со сна все начинается, и образы из него потом много раз встречаются в тексте. Естественно, они символические. Так набили ли сны оскомину? Когда они в современной прозе работают? У того же Рушди, допустим, «Земля под ее ногами» сном открывает-

*ся, и он потом отзывается в тексте. И отлично ведь работает! Хотя у многих сейчас дергается глаз и красными буквами горит в голове «Вера Павловна».*

— Любопытно... Я все думаю о Феллини, который записывал сны и снимал фильмы, исходя из них. Нельзя его обвинить в любви к Чернышевскому! Мне кажется, средством для литературы может стать всё: буква, слово, сон, смысл. Но со сном работать тяжелее. Там слишком многое хочется рационализировать, а рационализировать как раз не надо. Сон должен быть таким, какой он есть на самом деле. Это условная кантианская Ding an sich, «вещь в себе». Удачным сон будет, если выйдет без натуги передать эту «вещь в себе», некоторую потаенность. Да, Чернышевский — действительно неудачный пример. Но есть очень хорошее переложение снов в дневнике Кафки. И, несмотря на всю классицистичность и громадность, у Томаса Манна в «Волшебной горе» замечательный, пусть и рационализированный, сон. Да, он разбирается по полочкам, но все равно при этом действует. Одно из самых ярких впечатлений от прочтения этого романа. Но никаких наставлений я давать тут не могу! Другое дело, если бы мне уже было семьдесят пять лет и я был бы заместителем председателя, не дай бог, Союза писателей с двадцатью книгами за спиной, каждая из которых начинается со снов... Касаемо сна в «Не говори о нем» — вопрос все тот же. А получилось ли у меня? Снова все ответы даст только читатель.

*— У Высоцкого есть такие строки: «Поэты ходят пятками по лезвию ножа». А как бы ты описал работы поэта-прозаика и свое творчество?*

— У меня есть своеобразный девиз: я хочу однажды написать текст, в котором на квадратный сантиметр слова будет вложено столько смыслов, что сама по себе многочисленность этих смыслов будет противоречить тем словам, из которых создан этот мой идеальный текст. И на пересечении «скрытого текста» и «буквального текста» будет создаваться третий «идеальный текст». Более витиевато получилось, чем у Высоцкого.

*— А этот идеальный текст — он вообще зачем нужен? Это билет в условную вечность?*

— Я очень смело сейчас говорю, мол, напишу текст, не напишу текст! Но у меня часто проскальзывает мысль, что даже от больших писателей остается не очень-то много текстов. Один, два, три, максимум четыре... Я не беру, конечно, наших классиков, без которых невозможна русская литература.

*— То есть ты хочешь сказать, что у каждого автора — один программный текст, который с ним ассоциируется, который остается в массовом сознании? Это какая-то игра в ассоциации.*

— Дело не только в массовом сознании. Я думаю, каждый писатель понимает в глубине души, что однажды он напишет (или уже написал) тот самый «идеальный» текст, выше которого не прыгнет. Лучше ничего не сделает.

*— Маркесу из-за этого постоянно приходилось прыгать выше головы после «Ста лет одиночества», и у него более чем получалось. Есть еще такая фраза: к идеалу надо стремиться, но никогда его не достигать. Иначе начнется стагнация. Согласен?*

— Мне хочется, чтобы на каких-то максимальных поворотах маховика творчества происходило нечто магическое. Чтобы не было мыслей про идеал или неидеал. Чтобы ты просто садился за текст, и текст лился, как песня. Или катился бы, как огромное колесо, через лес, сбивая деревья.

*— Вот это огромное колесо — как раз дивная метафора для русской литературы XIX века, которую мы все никак не разрушим.*

— И вновь мы вернулись к тому, с чего начали! Но да, она и есть такое колесо. А у нас есть динамит.