

Реализация художественного замысла: перспектива встречи через границу

Флора Олломоуц по образованию феноменолог-логотерапевт, и в своем творчестве она реализует идеи этой школы. В чем их суть? В признании того, что есть нечто большее, чем привычный порядок жизни, установленные нормы *общезжития*. Помимо этого нас всех соединяют особого рода отношения и связи. Не те, что обусловлены вынужденной необходимостью сосуществовать в тесном пространстве социума... Здесь речь идет о глубинных связях, возникающих между людьми, которые – в логике обыденного сознания – далеки друг от друга и не могут иметь точек соприкосновения. Однако такая, особенного рода связь иногда возникает, и если нам удастся уловить ее, понять, что заставляет несоединимое – соединяться, несомещаемое, разделенное – временем ли, пространством ли, средой – стремиться друг к другу, тогда, быть может, мы оказываемся на шаг ближе к пониманию феномена своей собственной судьбы?

Именно эти хрупкие, незримые связи спасают нас от абсурдности существования, вдруг приобретающего смысл. Ведь когда понимаешь, что жизнь – не череда случайных событий, не клубок, собранный из разорванных нитей, а полотно, тогда открываются смыслы. Утрачивая способность чувствовать связь собственного бытия с другим, пусть и протекающим в бесконечно далеких от нас временах и пространствах, мы превращаем свою жизнь в хаотичное и бесформенное ничто. Собственно говоря, об этом и пишет Флора Олломоуц: о судьбе, о взаимосвязях и смыслах, – этим темам посвящен ее «Серебряный меридиан».

Исследуя вместе с автором пространство бытия, мы учимся видеть незримые нити, соединяющие нас с другими. Как камертон, книга настраивает на нужный лад – и жизнь приобретает смысл.

ЕН: Насколько я понимаю, «Серебряный меридиан» – это твоя первая художественная книга, правильно?

ФО: Не считая переводы, именно большой текст – да. То есть были, скажем так, пробы. Были попытки, были какие-то вещи, которые я пыталась опубликовать, но в целом – да.

ЕН: Значит, это первый роман?

ФО: Да.

ЕН: Когда ты начинала его писать, это был замысел одной книги? Сейчас у тебя получается трилогия. Ты так и планировала, с самого начала «Серебряный меридиан» должен был стать многотомником?

ФО: Я думала только об одной книге. Мне это виделось именно как достаточно завершенная, говорящая сама за себя, красноречивая вещь. Здесь важно учитывать такой момент: я никогда не говорю окончательно, не ставлю точку, потому что не знаю, что может быть. Бывает, ты вроде бы и сказал «никогда», а потом... Если бы мне тогда задали вопрос «А будет ли продолжение книги?», я бы не сказала «нет», – «может быть», «возможно», «не знаю». Многоточие там заведомо было бы. Но если возвращаться именно в

то время, когда я его начинала, – роман задумывался, конечно, не как часть большого проекта, тогда он не осознавался так. Но он *стал* частью большого проекта.

ЕН: Но и одна эта книга совсем не маленькая. Не страшно было за такую махину браться? Или сначала она должна была быть короче, и более цельной?

ФО: Вряд ли. И не страшно, нет, потому что я знаю за собой такую черту: у меня «длинное письмо», не краткие тексты. И книгу я сразу ощущала именно как роман, хотя, что касается структуры, – ее я поняла уже в процессе работы.

ЕН: То есть получается, что это действительно первый твой роман, первая вышедшая книга, но, с другой стороны, это уже некий итог. Расскажи, как ты вообще перешла от психологии к письму?

ФО: Вообще, эта книга – результат всего. Здесь нет абсолютно никакого «но», никаких оговорок, исключений. То есть это не результат прохождения какого-то отдельного курса. Это результат движения жизни и ее формирования, накопления, преобразования, метаморфоз, которые происходили и произошли к тому моменту, когда я начала писать. А я начала работу над романом в 2008 году, в августе.

ЕН: То есть вот эти более ранние кусочки были практически одновременно с ним, получается?

ФО: Нет, ранние кусочки были на протяжении всей жизни. Они рано начались, и, естественно, с довольно забавных вещей; щенячья юность там вполне присутствовала, потом она пыталась что-то с собой сделать, это же процесс, совершающийся непрерывно, все время. И это – результат жизни. Результат не только знаний. Все с первой строки до многоточия здесь пережито. А те знания, те сведения, которые туда включены, то, что только упомянуто, каждая точка, каждое имя, название, событие, действие и действующее или упомянутое лицо – это своего рода дверь. Куда необходимо заглянуть. Если что-то процитировано – это приглашение принять во внимание весь текст, который процитирован маленьким отрывком. И это действительно необходимо, на самом деле. Это... Допустим, так. В «Серебряном меридиане» о Джиме сказано: «гостеприимство и дружелюбие были в его природе». Это можно сказать обо всем тексте «Серебряного меридиана». Потому что он приглашает к себе. Он как бы говорит: «а вот здесь что-то есть, посмотрите, прочтите, обратите внимание!» Это, по существу, скорее маркеры тех точек, в которых в моей жизни было пережито нечто очень существенное, выстраивалась внутренняя биография. Об этом я сейчас говорю впервые.

ЕН: Ты сейчас, говоря об интертекстуальной структуре романа, затронула по-настоящему серьезную проблему, волнующую и читателей, и авторов. Дело в том, что сложилось такое устоявшееся мнение, которое, конечно, отчасти оправданно, что это такой легкий способ писать книги. Я имею в виду постмодернистское включение текста «в игру» с другими текстами. В результате читатель сегодня часто воспринимает большой, сложный, цитатный текст как игру: сложный для чтения, но легкий по содержанию, по смыслу. Факти-

чески, за подобным типом письма закрепилось что-то вроде жанрового ярлыка «постмодернистский роман», который у читательской публики ассоциируется чуть ли не со способом «имитировать» серьезные романы. Мне хотелось бы как-то противопоставить то, о чем мы говорим, – вот этой, упрощенной точке зрения, и пока мне пришла в голову (просто только что увиденная) заметка Александра Маркова о другом, но очень похожем – по духу (и не только, а вообще во многом) – романе. Он пишет: «...прочел “Тайную историю” Тартт. Сразу стало грустно: тамошний писатель может давать рядом строку Овидия и джаз из радио, и при этом сразу понятно, даже не читавшим Овидия и не слышавшим джаз, чем что выстраивается, где создается сюжет, где характер, где переживание, где понимание происходящего. Это тонкая инженерия смыслов, строящая дома восьмисотстраничных романов. А у нас клавиатура упоминаний часто вываливается сразу, так что не поймешь, где потолок, где портик, где фундамент. Пожалуй, как Каттон или Тартт, у нас работали академики Аверинцев и Топоров, а не прозаики»¹.

ФО: Я думаю, здесь очень важно различать и осознавать различие между опытом и рефлексией на чужой опыт.

ЕН: «Серебряный меридиан» был неким итогом, следствием пережитого – опыта твоей жизни. Но в процессе написания он начинает влиять на тебя, и возникает продолжение. И вот сначала одна книга, затем вторая...

ФО: Получается так.

ЕН: Герои – как раз Джим и, по-моему, Виола – говорят, что книгу, которую ты хочешь прочесть, нужно самому написать. «Серебряный меридиан» – это такой же случай? То есть можешь ты о себе сказать, что хотелось получить такую историю – и пришлось писать?

ФО: Могу, вполне. Это высказывание и есть, по сути, признание в этом чувстве. Оно у меня возникло как абсолютно осознанная тоска по тексту, которого я не находила. Достаточно долго, – в течение полутора лет точно, а может быть, и дольше, – это повторялось изо дня в день, из ночи в ночь. Каждый вечер, открывая книгу, казалось бы, очень интересную, – я вообще никогда не насилюю себя текстом, который «не идет» (вполне возможно, что он «пойдет» когда-нибудь потом, но не сейчас), – я испытывала эту нехватку. *Не-встречу*. Стало быть, это были книги, которые вполне были важны, были нужны, дороги – это не была позиция недовольного критика: «ой, как все плохо, как все неинтересно и не про то, а вот сейчас я...». Было: «прекрасно, но... не хватает». И это ожидание встречи, конечно. И это есть в романе. Иаковы Эджерли – Джеймсы – потому и Иаковы, что они те, в чьих сердцах каждый раз происходит Встреча. И она дает возможность себе же реализоваться наяву.

ЕН: А как бы ты вообще сформулировала причину, которая – финально, что ли – заставила тебя сесть и писать? Это невозможность *не написать* эту уже сложившуюся историю? Желание найти эту историю в процессе ее на-

¹ См.: www.facebook.com/markovius/posts/10203447078612655?fref=nf&pnref=story

писания? Просто желание поделиться каким-то личным опытом? Невозможность *не писать* как таковая?

ФО: В целом, это, наверное, все сразу. Это невозможность не делать, значит, желание высказаться о безграничном *творящем* существе – в человеческом. По большому счету, это, конечно, и рассуждение о *пνεўμα*. Пнеўма отличается от прочих энергий принципиально: «Дух не есть средство передачи энергии оригинала в новом, а вдохновитель как оригинала, так и новой сущности»¹. Вот о чем речь идет. При этом общность, неделимость того, что стоит за декорацией форм, под воздействием этих самых форм не исчезает. Они не делают общность более делимой, чем она есть. При этом сами формы могут быть бесконечно разнообразными. Осознание этого доступно, в принципе, каждому, но только в какой-то очень не обыденной точке; не в той, где мы привыкли быть, когда поверили вдруг, что существуем внутри своих границ сами по себе, ото всего и ото всех отдельно. Сами приходим, сами уходим, нас ничто не держит и не связывает и т. д., и т. д. Бесконечное деление пограничных индивидуальностей. Я сейчас проговариваю вещи, которые, в общем-то, приложимы к любому более-менее толковому произведению: какое ни возьми – все об этом. Так в мир так называемой «обыденной реальности» входит реальность, упомянутая личностью, – то, что называется «авторской реальностью», – в тех или иных формах личного существования. Читателю (или зрителю) предъявляется то, что автор видит, слышит, то, что знакомо ему, им ощущается. Так рождается авторское высказывание, которое вырастает из самой темы, «существует» в ней самой. Задача автора – помочь увидеть, почувствовать источник этого авторского высказывания, а задача читателя – уловить связь между авторским высказыванием и тем, что его вызвало. Так восстанавливается цельность «ткани бытия», которую когда-то надорвали предположением о тотальной бессвязности и несопряженности.

ЕН: Речь о душе, по сути дела? Получается такая интересная ситуация. С одной стороны, «Серебряный меридиан» – о творчестве, о творческой энергии, с другой стороны, ты этот «процесс творчества» в процессе творчества проживала.

ФО: Конечно. Творчество – это и есть разговор о душе.

ЕН: Тогда получается, что темой запрограммирован результат? Или тема – это твой авторский ответ на «вызов»?

ФО: Безусловно, здесь взаимность, все та же встреча. Это так связано, что ни в сказке сказать... То есть это именно в сказке и сказать.

ЕН: У романа достаточно сложная конструкция: книга в книге, причем центральную, историческую часть, обрамляет современность. Главные герои этих двух, казалось бы, разделенных четырьмя столетиями историй, связаны очень крепко. Фрея – Виола и Джим – Джек, в первую очередь. Расскажи, как взаимодействуют эти образы, как вообще ты связывала две части?

¹ Цитата взята из блога переводчика Ольги Меерсон.

ФО: Началось с того, что, как только я заговорила, то есть стала писать о Джиме современном, пришло понимание, что у него есть предок, который сыграл очень важную роль в судьбе всего рода. Откуда-то пришло понимание, что этот предок должен быть гравером. Здесь важно заметить, как задается вопрос и как на него приходит ответ. Этот нельзя назвать вымыслом. Во всяком случае, руководствуясь своим опытом, я это вымыслом называть не буду. Задать вопрос означает не только задуматься самому, но буквально задать вопрос не собственному сознанию, но всей жизни, если угодно, и миру вокруг. Потому что ответ приходит – и только в таком случае он бывает правдивым и живым – не по собственной авторской прихоти, как бы противоречиво это ни звучало. Это вовсе не «игра» в границах собственного воображения: «пусть он, этот персонаж, у меня будет тем-то и тем-то, поступает так-то и так-то». Логика ответа, заданного, можно сказать, медитативно, естественные связи и взаимодействия в судьбах персонажей, любые повороты сюжета – это всегда результат долгой, общей работы, включающей этап до появления вопроса и после того, как этот вопрос стал актуальным для автора. А решать этот вопрос автор будет не эготически, закрывшись в себе самом, – ответ всегда приходит извне, из жизни. А вот распознать этот ответ – дело автора. Здесь необходима его чуткость. И даже если мы скажем, что ответ приходит из опыта автора, надо помнить, что опыт всегда сопряжен с увеличением собственного личного пространства, преодолением границ своего эго. Это всегда не то, что мы создаем, а то, что получаем и, получив, «отдаем» его таким, каким его сделало наше сознание. Вот так и мне в какой-то момент стало понятно, что Джек Эджерли связан с полиграфией, с типографией, с издательством, с книгами – с текстом. И что ключевой поворот, главное событие романа, связано именно со словом.

ЕН: Первичной творческой энергией?

ФО: Вероятно. Следовательно, должен быть человек, который со словом связан. Но не писатель: было абсолютно понятно, что он должен быть ремесленником. Уловив это, я начинаю рассматривать обстоятельства, ситуацию: где он находится? Я понимаю, что он работает в одной из многочисленнейших типографий, издательских домов елизаветинского времени. А дальше происходит самое на тот момент важное: становится очевидным, что Джек работает в издательском доме Ричарда Филда. Это реальная историческая личность. К слову, во второй – елизаветинской – части романа все личности исторические, кроме, строго говоря, пятерых персонажей, причем учитывая и главных, и едва упомянутых. Ричард Филд – издатель, кто первым издал Шекспира, его поэмы – «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция». И сразу же становится понятно, в каком направлении надо двигаться, стоит только прочитать первые строки «Венеры и Адониса».

Есть некая селекция, о которой ты вообще можешь не подозревать. Я всегда вспоминаю слова, которые, по-моему, Джим так и цитирует, из первой части «Нью-Йоркской трилогии» Пола Олстера (воспроизвожу не дословно, но по смыслу): «Вполне возможно, что ты – писатель, будь то признанный

или неизвестный, работаешь, может, сам не понимаешь, зачем, – пишешь в какой-то точке света роман, и совершенно реальным может оказаться, что в какой-то другой точке света живет человек, который носит имя твоего героя, который проживает жизнь того героя, о котором ты пишешь. Возможно, вы в жизни никогда не узнаете друг о друге, и он, возможно, никогда не прочтет твой роман. При этом вы оба реальны, вы оба живете, и делаете свое дело».

Так оно и есть. Я это наблюдаю на собственном примере – здесь и сейчас, каждый день.

ЕН: У меня еще такой вопрос: имел ли для тебя значение жанр, когда писался «Серебряный меридиан»? Ты сказала в начале нашей беседы, что понимала: по форме это роман. Вообще, важен ли для тебя жанр? Спрошу конкретнее: почему не фэнтези? Ведь «Серебряный меридиан» и по сюжету, и по содержанию, и по языку – фэнтези.

ФО: Разумеется, «Серебряный меридиан» – роман. Здесь я бы только отметила, что роман (мы сейчас понимаем) не столько по форме, сколько по содержанию. То есть именно здесь очень важно вновь обратиться к определению категории жанра, и еще к главному вопросу – цели и причины. Я полностью согласна с той трактовкой жанра романа, которую предлагают наиболее зоркие исследователи. Сошлюсь на Татьяну Александровну Касаткину: «Роман – все же не “о ком”, он – “с кем”, в крайнем случае, “с чем”»¹. Я, естественно, предполагаю и надеюсь, что читатель сам найдет «того» и «то», «с кем» и «с чем» имеет дело *роман* моего романа.

ЕН: Можно сказать, что это роман с Гением?

ФО: Возможно. Теперь, когда в нашей беседе появился этот вектор, можно поговорить о метажанре – той форме, к которой можно отнести произведение «романа с кем-то или с чем-то». И здесь важно отметить ее ключевые отличия, сосредоточиться на самых свойствах жанровой структуры произведения. А они состоят в том, что «Серебряный меридиан», разумеется, не фэнтези. «Серебряный меридиан» – это роман-посвящение, созданный – отчасти – с применением хода альтернативной истории и – в целом – с приглашением читателей к посвятельному жанру реалистичной изобразительности и драматургии. К жанру реалистичной инициатической литературы. И прежде всего я бы обратила внимание на слово «посвящение». Оно, с одной стороны, буквально означает *признание* – посвящение произведения тем и тому, кто и что являются его действующими лицами, точнее сказать, прообразами и послеобразами истории; с другой стороны, *посвящение* также буквально означает процесс тех изменений, которые происходят по мере развития сюжета как с героями, так и с читателем. При этом не играет роли, будут ли эти преобразования осознаны читателем и когда они произойдут. Существует сама возможность преобразований – путь к ней читателю открыт. Конечно, так действует, по большому счету, не только посвятельная литература, или так называемые «реалистичные» произведения, или, допустим, фэнтези, – так действует любое явление словесности

¹ См.: magazines.russ.ru/novyj_mi/2000/6/kasat.html – Е. Н.

или изобразительности. Хотя различия формы и способа действия, разумеется, есть. В чем принципиальная разница между фэнтези и инициатическим романом, коль скоро мы говорим о романе? В представлении и предъявлении, в одном случае, *разного вида реальностей*, по существу *не соприкасающихся*, разделенных, а иногда и чуждых одна другой, или, в другом случае, – *в представлении реальности в наиболее общем описании универсума существующего, который не ограничивается данными отдельных сфер и не сводится только к ним*. Сущее в его целостности. Бытие, которое определяется как полнота и единство *всех видов* реальности. Проще говоря, фэнтези всегда предъявляет другой мир, который, как правило, если и соприкасается с миром так называемой посюсторонней реальности, то взаимодействует с ним именно как явление соседствующее, являющееся само по себе определенно другим пространством. Опыт, полученный в «той реальности», таким образом, это всегда некий «переносимый» опыт. Инициатический реализм, реализм посвятительной литературы, заключается в принципиальном присутствии всех видов реальностей в единстве – и в одном пространстве. Это пространство *неизымаемо* из личностного присутствия и состояния героев, *неотъемлемо* от них. Так называемый «реальный» человек есть и возможность, и осуществление, и открытие, и *не-открытие*, и отсутствие, и присутствие того или иного уровня реальности, того или иного ее состояния. Можно сказать, что здесь любое действие не называется магическим, притом что *воз-действие*, как уже сказано, направленно, распространяется на всю перспективу бытия. И тогда соединяются судьбы так называемых «реальных людей» и «литературных персонажей», становится возможно «*со-существование и со-бытие* через границу». Предметы – в фэнтези магические – здесь, с одной стороны, кажется, не совершают ничего, что принято расценивать как магическое, а с другой, осуществляют не что иное, как именно это, магическое действие – соединяют пространства, миры, времена, охватывают не всегда принимаемую в расчет взаимосвязь событий, дают шанс *возможностям* сыграть свою роль, – я бы даже сказала, потенциам, – которые в бытии присутствуют, но зачастую не осознаются. Обыкновенно сюжет таких произведений – это всегда драматургия и драма последствий: от слова к делу, от события к событию, причем от самых мелких и, на поверхностный взгляд, незначительных до самых масштабных – в пространстве личности и мира. Здесь тоже «рукопожатие через границу» – равновеликое и равномошное присутствие, влияние и взаимодействие «того» и «тех», «кого» и «что» мы в так называемой обыденной жизни порой (а это недалековидно) не принимаем во внимание.

ЕН: Учитывая, что «Серебряный меридиан» возникает из твоих личных переживаний, личного опыта, когда ты приступила к работе над романом, была ли такая стадия работы непосредственно над текстом, которая бы предшествовала художественному его оформлению? То, что я для себя назвала бы, наверное, дневниковой стадией? Да, и, с другой стороны, были ли те переживания, которые воспроизводятся в романе, твоими и только твои-

ми? И как происходила их «привязка» к образам? Или они сразу уже «с кем-то» происходили, с «готовым» образом?

ФО: Понимаю, да. Очень трудно разделить, различить. Потому что дневник я вела. Но совершенно в другое время. То есть все, что я писала, это всегда были какие-то картинки с персонажами, которых я наблюдала в жизни. Это не было дневниковыми записями, которые я могла бы цитировать. Дело в том, что у меня очень хорошая память. Она и включилась очень рано, и позволяет мне помнить все в таких подробностях, которых многие не помнят. В тот момент, когда я начала писать «Серебряный меридиан», – можно мне не верить, а можно и поверить на слово, – я помнила – фактически – каждый день собственной жизни. То есть, – конечно, не по датам и не по числам, – можно было при желании воспроизвести все события, даже вспомнить погоду, обстоятельства, слова, интонации... Очень подробно, включая события далекого детства. И, вероятно, то, что я пишу, это все-таки не дневниковая запись, это запись памяти.

ЕН: Можно сказать, что еще одно свойство твоего восприятия – то, что ты сразу видишь себя в разных ипостасях, или как разных людей...

ФО: Это очень интересное замечание. Об этом я бы поговорила отдельно. Я уже обращала внимание на то, что любое событие, любое «явление» сюжета, описываемое с позиции персонажей, безусловно, *воспринимается их глазами*. Но если это пережито реально мной, то я этим своим опытом персонажа наделяю. Фантастически интересная вещь! Как будто совершенно уникальная. Но так существуют, я думаю, многие художники, используя свой опыт и «опыт» персонажа. Ты одновременно и тот, кто создает, и тот, кто смотрит буквально глазами других. Это состояние доступно человеку. Как это происходит? В продолжении «Серебряного меридиана» есть сцена, которая могла бы стать иллюстрацией моих слов. Разумеется, любая могла бы, но в этой я помню свое состояние особенно отчетливо. Это диалог Джима и Фреи, разговор между ними. Сцена, когда они стоят друг напротив друга. Я понимаю, что эта сцена должна завершиться *его* словами и *ее* ответом. Причем вовсе не тем, который напрашивается. Он должен ей сказать нечто важное, но я совершенно не знаю еще его слов, ни-че-го. Она должна ответить. Притом я понимаю, *что* они должны сказать друг другу, но в какой форме – нет. Я – «мое внимание», мое «Я» – одновременно видит их как бы сверху, и я же вижу их стоящими друг напротив друга. Я понимаю, что знаю, о чем они сейчас друг другу скажут. Но они сами еще этого не знают. Это никак не объясняется. И дальше я, как внутренняя камера, перехожу от одного к другому, я, как в перчатку, «вдеваюсь» то в нее – и тогда я вижу его, то в него – и вижу ее его глазами. При этом продолжаю наблюдать сцену со стороны. Я не знаю, как она сейчасотреагирует, что он скажет ей. Но, оказываясь внутри него, я уже начинаю понимать, что он произнесет. А «выходя» из него и «входя» в нее, я еще не знаю, что он скажет. Я только жду этого. Такая медитация – нахождение в трех точках одновременно – может длиться очень долго. И довольно мучительно. Сколько ты будешь зависать

в этой точке, в этой необходимости *услышать* – совершенно непонятно. Но вот когда ты наконец слышишь – это действительно высшее наслаждение из всех доступных. Это такой mindgasm. Когда в какой-то момент ты слышишь его слова, ты их произносишь *из* него, ты слышишь *ее* ответ, ты *отвечаешь ему*, и понимаешь, что всё совпало: ты заранее прекрасно всё знал, но не имел права вмешиваться, пока это не осуществилось в них самих. Вот, пожалуйста, что это? Этот опыт – личный? Это личностный опыт, он переживается только однажды, здесь и сейчас. И каждый раз заново. То есть герои могут находиться в обстоятельствах – обстановке, декорациях, – которые вроде бы уже были известны. Но тут-то все «знание» и заканчивается. В этот момент свершается...

ЕН: Пре-вхождение, скажем?

ФО: Да. Буквально, на твоих глазах. При этом ты никогда не знаешь, чем, что называется, все закончится. Это очень страшное состояние, потому что ты не знаешь, *что* они скажут, *как* себя поведут.

ЕН: То есть страшно за их будущее?

ФО: Очень страшно, конечно. Здесь всё непредсказуемо.

ЕН: И всегда пишешь в таком состоянии? Или как раз то, что ты называешь декорациями, то, что заранее известно из твоего личного опыта, – оно первично, об этом можно писать, не входя в «медитацию»?

ФО: Нет, нет, я думаю – всё пишется с напряжением. Только «градус» напряжения может быть разным. Разумеется, невозможно вести весь разговор на одной предельно высокой ноте, иначе...

ЕН: Иначе и читатель не выдержит.

ФО: Конечно, во-первых. Во-вторых, тогда это будет стихотворение, и очень короткое. Потому что предельное напряжение может быть в стихе – концентрированно, в достаточно объемном тексте оно уже распределено по всему пространству повествования. Концентрируется в отдельных точках.

ЕН: Итак, с одной стороны мы определили главную тему и так, вскользь, идею «Серебряного меридиана». О женском аспекте гения нам нужно поговорить подробнее, и о взаимопроникновении реальностей. Виола – один из наиболее интересных (для меня лично, например) персонажей. И как раз в Виоле наиболее ярко выражено женское начало. Но прежде несколько слов о Ричарде. Кто такой Ричард Филд как герой *этого* романа?

ФО: Ричард – это, безусловно, Красота, это *поле*. Для встречи. Красота – непостижимый аспект. Она запредельна. Вопрос в том, что может на этом «поле» произрасти. Виола совершает свой подвиг именно на этом «поле». Я бы сказала так: Ричард Филд – пространство – как дверь, – ведущее в разные стороны, как к тлению, разложению, упадку, так и к возвышению и к прорастанию в ином. Пространство преображения. «Поле». В котором зерно если не сгниет, то прорастет. Вообще, Ричард – фигура очень сложная. Можно сказать, что это соблазн Виолы, но подвиги свои она совершает именно потому, что ее влечет к нему. Сам же он в собственной судьбе олицетворяет встречу и единство с «женским» абсолютном: здесь важно увидеть реаль-

ную историю Жаклин Вотролле. И перейти к главной теме – теме женского гения. Речь не о том, что существует отдельно «мужской» гений или «женский», а о самой природе Гения, если угодно. Гений от слова *generare* – создавать, творить, а только мы заговорим о процессе творения – возникает «тема» беременности, а значит, и женской роли творящего. Когда мы приходим во вторую часть, «Перспективу», становится понятно, что речь идет о перспективе не линейной...

ЕН: О «вертикальном пейзаже»...

ФО: Кто такая Виола? Виола – это, разумеется, та часть сознания гения, которая делает его гением, которая его и создает. Гением в том понимании, какое появилось только в XX веке. При этом самое важное условие и событие такого существования заключается в том, что предшествует самоотдаче «гения» – акту полной самоотдачи. Человек рождающий, человек отдающий «появляется на свет» после того, как принимает в собственное существование и в свое существо нечто заведомо его превосходящее. Так рождается «Человек-пеликан», а затем и «Феникс», который возрождается бесконечно, потому что, умирая, не сгорает. Простейший пример этого действия в реальности – чернила. В романе есть такой эпизод: Виола пишет – и ей нравится смотреть, как чернила превращаются в слова. Становятся словами. И остаются ими. И Джим ее видит «выходящей из чернильной пены». Это и есть преображение материи. То, что делает гений, преображающий действительность. И, кстати говоря, поэтому в сюжете чрезвычайно важна роль Тома. Можно предположить, что Виола как будто перестала быть Гением, когда осталась с ним. На самом деле произошло нечто кардинально противоположное. В определенный момент Виола становится воплощенным словом – не заимствованным из бытия, но раскрытым и осуществившимся *через нее* в бытии. И это происходит вовсе не в то время, когда она еще владеет словом поэтическим и театральным, а когда воссоздаются утерянные строки первого фолио. Если мы замечаем этот момент, то понимаем, что Уилл живет и продолжает жить, когда физически он уже умер. Для нее это становится возможным только тогда, когда она оказывается с Томом. Том не просто человек. Важно помнить, как она называет его...

ЕН: *Anchora spei*?

ФО: *Anchora spei*. «Якорь Надежды».

ЕН: Давай проясним. Гений – результат гармонического соединения Анимуса и Анимы, особое состояние души. Но ты сама говоришь: Гений – это тот, кто «приходит». Не только гармония. То есть, грубо говоря, человек в состоянии гармонии Анимуса и Анимы – это вот то самое «поле», в которое может что-то упасть...

ФО: Я бы сказала так. Человек, способный в какой-то момент отказаться от самого себя, отступить и согласиться на собственное отсутствие, – позволяет в себя войти. Момент отступления всегда сопряжен с определенным выбором. И неперемное условие такой возможности – встречное движение двух волей. Вот в чем, с одной стороны, проявляется вполне женская приро-

да того, кто может оказаться гениальным, то есть готовым к встрече со своим Гением, а с другой – сама эта встреча, которая, когда неподдельна, всегда, во-первых, ненасильственна, а во-вторых, жива. Теперь точнее. Когда мы говорим «Анима и Анимус», все-таки необходимо осознавать, что мы говорим о двух «частях» одной личности, разделенных, но стремящихся к единству. И важно понимать, что единство – это такое преобразование, которое не только стирает, плавит границы между «частями», но дает возможность появиться новому. Новое, третье создается при растворении границ.

ЕН: К творчеству без этого не приблизишься.

ФО: По-видимому, да. Там, где ты, должна возникнуть новая целостность.

ЕН: Мистерия.

ФО: А дело в том, что искусство и есть бесконечная мистерия. Напоминание.

ЕН: Символической правды.

ФО: Естественно.

ЕН: Но каждому нужен, по сути дела, его собственный опыт.

ФО: Абсолютно. В моем понимании, искусство – его основная, главная задача, цель – дать возможность человеку пережить то, что – по тем или иным причинам – он в обстоятельствах своей повседневной жизни сам испытать не может. Хотя бы один переживет – слава Богу, состоялось.

ЕН: Ну да, если бы все разом – было бы одно произведение искусства. Собственно говоря, если мы и находимся в поле проживания реального опыта мироздания и человечества, то... нельзя из него «выключиться».

ФО: Именно. Если мы относимся к персонажам – как к реальным личностям, а к событиям художественной реальности – как к событиям биографии, мы можем существенно расширить свои представления о том, «что» и «кто» в отличающемся от привычного варианте развития действительности оказывается «тем» и «теми», кто осуществил в нашей жизни что-то очень важное. Для автора персонажи всегда живы. Это все равно что дети. Конечно, дети. А чем отличается процесс рождения и развития ребенка от рождения и развития персонажа? Только тем, что персонаж видим *не-физическому* глазу. А все остальное – то же самое, и такая же непредсказуемость.

ЕН: Мы снова пришли к женственности! Что не удивительно, ведь это главная тема «Меридиана». Спасибо, Флора! Ждем «Ломтик жизни»!

ФО: Спасибо вам!

Интервью провела и записала
Евдокия Нестерова