

ФИЛИП
ПУЛМАН

► The Firework-Maker's Daughter on Stage
► Reading in the Borderland
► A Bar at the Folies-Bergere
► Heinrich von Kleist: On the Path through the Wood
► Writing Fantasy Realistically
► The Ship of The Coward
► Maus
► Intention
► The Republic of Heaven
► God and Dust
► The Firework-Maker's Daughter on Stage
► Reading in the Borderland
► A Bar at the Folies-Bergere
► Heinrich von Kleist: On the Path through the Wood
► Writing Fantasy Realistically
► The Ship of The Coward
► Maus
► Intention
► The Republic of Heaven
► God and Dust
► Imaginary Friends
► Let's Pretend
► Oliver Twist
► As Cleare as Water
► Children's Literature Without Borders
► Let's Write it in Red
► Dreaming of Spines
► The Origin of the Universe
► The Marronette Theatre
► I Must Create a System...
► The Cat, the Chisel and the Screwdriver
► The Anatomical Christ
► Paradise Lost
► The Anatomy of Melancholy
► Balloon Debate

ГОЛОСА ДЕЙМОНОВ

СБОРНИК ЭССЕ

Филип Пулман

Голоса деймонов

Серия «Золотой компас (АСТ)»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=42846170
Голоса деймонов [Сборник эссе] / Ф. Пулман: АСТ; Москва; 2019
ISBN 978-5-17-109992-3

Аннотация

В книге «Голоса деймонов» собраны тексты, написанные за последние двадцать лет. Это и отдельные эссе, и предисловия к книгам, и тексты лекций, прочитанных по самым разнообразным поводам. Ф. Пулман знакомит нас со своими любимыми произведениями литературы и живописи, со своим взглядом на чтение и сочинительство, на современное положение дел в мире вообще и в Англии в частности. Автор, которого любят тысячи читателей, анализирует классические и популярные произведения искусства и литературы, рассказывает о своей «писательской кухне», и делает это увлекательно, с азартом и юмором.

Содержание

Голоса демонов	5
Предисловие	13
Волшебные ковры	22
Как сочинить историю	46
Конец ознакомительного фрагмента.	77

Филип Пулман

Голоса деймонов

Philip Pullman

Dæmon Voices

Essays on Storytelling

Original text © Philip Pullman, 2017

Compilation: © Simon Mason, 2017

© А. Блейз, А. Осипов, перевод на русский язык

© ООО «Издательство АСТ», 2019

Посвящается Майклу и Клэр

Голоса деймонов

Эссе об искусстве сочинять истории

Под редакцией Саймона Мейсона

В этот сборник вошло более тридцати эссе, написанных Филипом Пулманом за последние двадцать лет. Один из лучших писателей современности размышляет об искусстве сочинять истории. Сердечная, забавная, честная, увлекательная и, самое главное, глубоко продуманная, эта книга расскажет и о том, как Пулман писал свои книги, и о литературном мастерстве вообще, и о тех писателях, которые сыграли в его жизни самую важную роль.

Искусство сочинителя наглядно проявилось и в самих эссе – в их непосредственном обаянии, юморе и эрудиции, ярких образах, эффектных выражениях и впечатляющих случаях из жизни. Вместе они составили одно целое, оказавшееся больше суммы частей, – связное и последовательное повествование о вымышленных историях и о том, как они появляются на свет.

Избранные сочинения Филипа Пулмана

Трилогия «Книга Пыли»

Прекрасная дикарка

Трилогия «Темные начала»

Северное сияние

Чудесный нож

Янтарный телескоп

Другие книги о вселенной «Темных начал»

Оксфорд Лиры

Однажды на Севере

Тетралогия «Таинственные расследования Салли Локхарт»

Рубин во мгле

Тень «Полярной звезды»

Тигр в колодце

Оловянная принцесса

Другие книги

Призрачная буря

Галатея

Граф Карлштайн

Как быть крутым
Джек Пружинные пятки
Сломанный мост
Удивительная история Аладдина и волшебной лампы
Часовой механизм, или Всё заведено
Дочь изобретателя фейерверков
Пестрая Шкурка
Татуировка в виде бабочки
Я был крысой!
Кот в сапогах
Чучело и его слуга
Банда идущих напролом
Добрый человек Иисус и негодник Христос
Сказки братьев Гримм для малых и старых

Тематический указатель

Некоторые темы я затрагиваю неоднократно, возвращаясь к ним в разных эссе. В этом списке эссе сгруппированы по темам, и с его помощью вы быстрее отыщете то, что вас интересует.

О детской литературе

Воображаемые друзья

Намерение

Детская литература без границ

Об образовании и художественной литературе

Напишем это красным

Таланты и добродетели

Потерянный рай: предисловие

О народных сказках, волшебных сказках и эпосе

Эпосы

Народные сказки Британии

Прозрачно, как вода

Воображаемые друзья

Волшебные ковры

Классический тон

О «Темных началах»

Грезы шпилей

Бог и Пыль

Генрих фон Клейст: о театре марионеток

Чтение в Пограничье

Тропа через лес
Как сочинить историю

О других моих книгах

Прозрачно, как вода
Намерение («Чучело и его слуга»)
*Roco a Roco*¹ («Часовой механизм» и «Я был крысой!»)
«Дочь изобретателя фейерверков» на сцене
Тропа через лес («Я был крысой!»)
Добрый человек Иисус и негодник Христос

О кино, телевидении и театре

Притворимся, будто...
Напишем это красным
Волшебные ковры
Оливер Твист
«Дочь изобретателя фейерверков» на сцене

О живописи

Бар в Фоли-Бержер
Маус

¹ «Мало-помалу; шаг за шагом» (исп.).

Оливер Твист

Росо а Росо

Чтение в Пограничье

О чтении

Дебаты на воздушном шаре

Бог и Пыль

Чтение в Пограничье

Анатомия меланхолии

Детская литература без границ

О религии и художественной литературе

Бог и Пыль

Я должен сотворить Систему...

Таланты и добродетели

Потерянный рай: предисловие

Рождение Вселенной

Добрый человек Иисус и негодник Христос

Как сочинить историю

О науке и художественной литературе

Я должен сотворить Систему...

Напишем это красным
Roso a Roso
Рождение Вселенной
Тропа через лес
Как сочинить историю

О художественной литературе в культуре

Дебаты на воздушном шаре
Воображаемые друзья
Волшебные ковры
Таланты и добродетели
Небесная республика

О книгах других писателей

Прозрачно, как вода
Генрих фон Клейст: о театре марионеток
Я должен сотворить Систему...
Маус
Оливер Твист
Потерянный рай: предисловие
Анатомия меланхолии
Классический тон
Ночь нежной Беулы

О писателе

Я должен сотворить Систему...

Напишем это красным

Волшебные ковры

Таланты и добродетели

Росо а Росо

Кошка, резец и надгробный камень

Как писать фэнтези правдоподобно

О литературном ремесле

Бог и Пыль

Я должен сотворить Систему...

Намерение

Напишем это красным

Волшебные ковры

Оливер Твист

Росо а Росо

Кошка, резец и надгробный камень

Классический тон

Тропа через лес

Предисловие

Филип Пулман, один из самых известных писателей современности, почти не нуждается в представлении: миллионы читателей по всему миру жадно читали не только трилогию «Темные начала», но и сказки братьев Гримм в его пересказе и повести-сказки его собственного сочинения, романы о Салли Локхарт, притчу «Добрый человек Иисус и негодник Христос» и многие другие его произведения. Пулман по праву считается одним из величайших сочинителей в мире.

Пока я готовил к изданию его эссе, мы время от времени встречались – обычно у него дома. В личном общении Пулман поражает сочетанием импозантности с тихими, сдержанными манерами. Одежду он, как правило, носит простую и практичную, с множеством карманов, из-за чего кажется похожим на мастерового – какого-нибудь электрика или плотника... Впрочем, он ведь и в самом деле плотник! Когда мы только познакомились, он еще ходил с длинными волосами, собирая их в хвост: как известно многим его поклонникам, Пулман поклялся не стричься до тех пор, пока не закончит первый том «Книги пыли». В журнале *Bookseller*², говорил он, написали, что с этим хвостом он выглядит как отставной рабочий сцены при разъездном театре. Но через

² *Bookseller* – влиятельный британский журнал, посвященный новостям издательского дела. Здесь и далее прим. переводчика.

несколько месяцев он наконец постригся – и показал мне хвост, упакованный в пластиковый пакет: «Думаю, не подарить ли его Бодлианской библиотеке?»

Остроумный, невероятно эрудированный интеллект, всегда твердо держащийся своего мнения, он совершенно чужд снобизма и прост в обращении, так что в его присутствии невольно расслабляешься и чувствуешь себя естественно. При каждой встрече я понимал, что снова, как в первый раз, сражен и покорен его ненавязчивой учтивостью. (И уже в другом смысле – сражен и покорен парочкой его гиперактивных щенков кокапу, Микси и Коко, которые бросались на меня как бешеные со всех сторон, иногда даже откуда-то сверху, пока Филип, ничего не подозревая, готовил кофе на кухне.) Комната, в которой мы беседовали, с низким потолком и с настоящим камином, была битком набита музыкальными инструментами, картинами, книгами и разными деревянными конструкциями, которые Филип мастерит своими руками. Он не скрывает любви к хорошо сделанным вещам и не раз показывал мне свои сокровища: издание «Потерянного рая», отпечатанное в типографии «Давз» их знаменитым шрифтом³; гравюру Джона Лоуренса⁴; игрушеч-

³ «Давз Пресс» (The Doves Press) – частная типография в Хаммерсмите (Лондон), основанная Томасом Джеймсом Кобден-Сандерсоном и Эмери Уокером и действовавшая в 1900–1917 гг. «Давз» прославилась не только высоким качеством изданий, но и особым шрифтом, который был основан на литерях одной из венецианских типографий конца XV века, но в то же время адаптирован к современному восприятию и не отвлекал от содержания текста.

ный алетиметр в натуральную величину, изготовленный каким-то поклонником «Темных начал». При этом почти для каждого такого предмета у него находилась увлекательная история. Так, по поводу «Давз» он рассказал, что совладелец типографии Т. Дж. Кобден-Сандерсон после ссоры со своим деловым партнером Эмори Уокером решил уничтожить шрифт – и сделал это очень оригинальным способом: на протяжении пяти месяцев, с конца августа 1916 до января 1917 года, он приходил темными ночами на Хаммерсмитский мост и бросал литеры в Темзу. (Сто лет спустя один дизайнер решил оцифровать шрифт «Давз» и нанял в Лондонском порту команду водолазов-спасателей, которым удалось достать литеры со дна реки.)

Инстинкт рассказчика пустил в душе Филипа глубокие корни. Истории, которые сочиняет он сам, пронизаны чистой радостью сочинительства, и в этом отношении мало кому удастся его превзойти. Но популярность их, на мой взгляд, объясняется еще и тем, насколько они продуманы и глубокомысленны, с каким любознательным энтузиазмом они исследуют различные идеи и темы и поднимают интересные вопросы. Разумна ли наша Вселенная? Каково наше место и предназначение в мире? Что такое зло? Откуда берутся религиозные верования? Можно ли вернуть невинность?

⁴ *Джон Лоуренс* (р. 1933) – выдающийся английский иллюстратор и гравер, лауреат множества премий и создатель иллюстраций более чем к двумстам изданиям. Среди прочего, он проиллюстрировал книги Ф. Пулмана «Оксфорд Лирь» и «Однажды на Севере».

Сказки и притчи Пулмана – захватывающие путешествия в поисках ответа на подобные вопросы. И его эссе – тоже.

Тридцать два из них, отобранные для этой книги из ста двадцати с лишним, Пулман писал на протяжении многих лет. Самое старое, «Напишем это красным», – увлекательное (и увлеченное) размышление о сочинительстве, представленном в виде игры, – написано в июне 1997 года. Самое свежее, «Ночь нежной Беулы», – в ноябре 2014-го; это пылкая и глубоко личная дань мудрости и оригинальности поэта Уильяма Блейка, который, пожалуй, повлиял на Филипа больше всего.

Эти эссе очень разнообразны. Отчасти потому, что Пулман писал их в разных обстоятельствах и с разными целями: многие из них были задуманы как речи для выступлений на конференциях или симпозиумах; некоторые – как газетные заметки; другие – как заказные статьи для журналов, главы из книг, программные или рекламные тексты. Но главная причина разнообразия – в том, что круг интересов Филипа необычайно широк. Не случайно его личный деймон – ворон, птица всеядная и подбирающая себе корм повсюду. Подобно большинству выдающихся писателей, Филип еще и выдающийся читатель, и в этих эссе он размышляет обо всем, что успел насобирать за целую жизнь, жадно глотая книги самых разных авторов – физиков и теоретиков литературы, историков и кинорежиссеров, теологов, искусствоведов, романистов и поэтов.

Его интересуют и научные открытия («дерзновение ума и блеск фантазии, не знающие себе равных»), и демократические свободы (в особенности «великая демократия чтения и письма»), и пороки авторитаризма (который «всегда стремится все свести к примитиву – и неважно, находится он при этом у власти или нет»), и недостатки образовательной системы («любой подход к образованию, пренебрегающий необходимостью вызывать у учеников чувство восторга, – всего лишь сухая и пресная диета, лишенная питательных веществ»). Религия Филипа тоже интересует, и очень глубоко, хотя некоторые ее стороны приводят его в недоумение. «Первое, что я хочу сказать об аргументах, которые излагает епископ в своей книге, – пишет он в эссе „Бог и Пыль“, – это то, что я согласен с каждым его словом – за исключением тех слов, которых мне непонятны. А непонятны мне такие слова, как „дух“, „духовный“ и „Бог“».

Но особенно Филипа интересует человеческая природа: как мы живем, любим и сражаемся, как предаем и утешаем друг друга. И как мы объясняем друг другу сами себя.

Итак, собранные здесь эссе очень разнообразны. Но при этом все они – и не случайно – посвящены одной теме: сочинению книг. Это то, что Филип знает лучше всего – свои собственные книги и опыт их сочинения; чужие книги и свою страстную любовь к ним; приемы литературного ремесла; удовольствие от чтения; важнейшую роль, которую книги играют в нашей культуре.

Вот лишь несколько примеров – я выбрал их наугад. В «Волшебных коврах» он пишет о разных видах ответственности, лежащей на писателе: перед его читателями, перед языком, перед самим текстом и – не в последнюю очередь – перед его, писателя, семейным бюджетом. В эссе «Как сочинить историю» – делится своими размышлениями о технике литературного ремесла: о временах глагола, выборе точки зрения и других приемах повествования. В «Оливере Твисте» и «Потерянном рае» – воспекает некоторых писателей и книги из тех, что нравятся ему больше всего. В эссе «Бог и Пыль» – рассуждает о литературе и религии, а в «Рождении Вселенной» – о литературе и науке. В эссе «Народные сказки Британии» и «Прозрачно, как вода» – объясняет, почему он так любит лаконичный и чистый стиль самых древних форм повествования. И во многих других эссе он щедро делится подробностями своей работы, рассказывая среди прочего о том, как появились на свет первые абзацы «Северного сияния» («Как сочинить историю»), и о том, как ему пришли в голову необыкновенные существа на колесах, которых он назвал «мулефа» и описал в книге «Янтарный телескоп» («Тропа через лес»). «Мы с Томом, – вспоминает он, – моим сыном, отправились на утреннюю прогулку вокруг озера Блед (это в Словении), и я решил обсудить с ним эту проблему». Так рассказ об эпизоде писательской работы сам превращается в историю, в отдельное повествование, – и от этого становится еще интереснее.

Пулман часто говорит о сложных для понимания вещах, но от этого его эссе вовсе не кажутся заумными. Его талант рассказчика мгновенно дает о себе знать – в обаятельных интонациях и ярких образах, в эффектных выражениях и впечатляющих случаях из жизни (а сам Филип по этому поводу заявляет: «Некоторое время назад я осознал, что принадлежу к вульгарной части литературного спектра»).

Поразительно, хотя и не удивительно, что все эти эссе так гармонично связаны друг с другом, несмотря на то, что написаны по разным причинам и в разных целях. Собранные вместе, они похожи на хорошую беседу, в которой одна и та же излюбленная тема рассматривается с разных сторон, под разными углами. В одном эссе вопрос только поднимается, в другом – исследуется подробнее, в третьем – пересматривается с иной точки зрения, в четвертом – развивается в новом контексте, а в пятом – преобразуется во что-то еще. По моему, их можно читать как единое, цельное повествование великого сочинителя, влюбленного в истории и сочинительство, – так что эта книга, на мой взгляд, отлично вписывается в ряд остальных, написанных Филипом. Надеюсь, она доставит читателям не меньше удовольствия, чем доставила мне, когда я ее составлял.

Полагаю, здесь нужно сказать несколько слов о самом методе отбора и о том, по какому принципу я упорядочил эти эссе. Я уже упоминал, что все они были написаны в разные годы и с различными целями. Среди них немало речей, под-

готовленных для выступлений по тому или иному случаю, в конкретном месте и в конкретное время. В такие тексты я внес кое-где небольшую правку, чтобы они не казались устаревшими. Более серьезной проблемой оказались повторы: Филип возвращается к своим любимым темам снова и снова. В этих случаях я тоже позволял себе править текст – хотя и не злоупотреблял вычеркиваниями. Как я уже сказал, постоянное возвращение – с пересмотром и развитием – одних и тех же идей представляется мне важной особенностью повествования. И хотя Филип несколько раз обращается, например, к гностическому мифу или к эссе Клейста «О театре марионеток», я старался по возможности сохранить все его рассуждения, убирая лишь дословные повторы.

Духом целостного повествования я руководствовался и тогда, когда выстраивал эти эссе в определенном порядке. Можно было расположить их хронологически или тематически, но первое показалось мне недостаточно содержательным, а второе – слишком громоздким. Некоторое время я подумывал о том, чтобы расположить эссе в случайном порядке, но случайность не всегда дает удачные созвучия: с тем же успехом она может родить что-то скучное и нелепое. К тому же я опасался, что добиться подлинно случайной последовательности мне не удастся. И я избрал иной подход – достаточно вольный, основанный на цепи ассоциаций и соответствий, – и выстроил эссе в таком порядке, чтобы общее повествование начиналось с фигуры писателя как сочините-

ля историй, продолжалось исследованием писательского мастерства с разных точек зрения; затем переходило от сочинения историй к удовольствию, которое приносит чтение, и к вопросам цели и самой природы чтения; и, наконец, завершалось глубоко прочувствованной декларацией веры в могущество и основополагающую роль историй в нашей культуре. Если вы будете читать этот сборник по порядку, от начала до конца, надеюсь, такая последовательность покажется вам интересной и приятной. Но я не хочу никому навязывать свой подход: разумеется, читатель волен приступить к этой книге с любого места, отыскав интересующую его тему в тематическом указателе или просто выбрав эссе наугад. В конце концов, как говорит Филип, свобода и демократия чтения – жизненно важный принцип Небесной республики, а забота об удовольствии читателя – неотъемлемая часть работы сочинителя.

Саймон Мейсон

Оксфорд, март 2017 года

Волшебные ковры

Ответственность писателя

О разных видах ответственности, лежащей на писателе: перед собой и своей семьей, перед языком, перед аудиторией, перед истиной и перед самим текстом

Спасибо, что пригласили меня выступить на этой конференции. Я долго ломал голову, как поступить с вашей темой о волшебных коврах и международных перспективах – надо же было хотя бы попытаться! – и в конце концов пришел к выводу: говорить об этом напрямую я не стану, но выскажусь настолько правдиво, насколько могу. А говорить я буду об ответственности.

В последнее время я очень много думал об ответственности: это понятие самым тесным образом связано с тем, как устроен мир, и с тем, способна ли наша профессия, наше искусство или, если угодно, ремесло внести вклад в нескончаемую борьбу за то, чтобы мир стал лучше, – или же всё, что мы делаем, тривиально и незначительно. Как известно, существует несколько точек зрения на отношения между искусством и миром. На одном конце спектра – советское представление о том, что искусство выполняет социальные функции, а писатель – это инженер человеческих душ и потому должен, хочет он того или нет, производить то, чего требует

от него государство. На другом – декларация Оскара Уайльда, заявлявшего, что не бывает книг хороших или плохих: есть книги, написанные хорошо, и книги, написанные плохо, и на этом всё, а искусство в целом совершенно бесполезно. Стоит, однако, заметить, что книга, в предисловии к которой он высказал это мнение, «Портрет Дориана Грея», – одна из самых высокоморальных историй на свете. Так что, выходит, даже святой Оскар отчасти допускал, что у искусства есть и социальная функция, и этическая.

Так или иначе, я исхожу из того, что искусство, литература вообще и детская литература в частности не обитают в башне из слоновой кости. Мы – неотъемлемая часть этого мира, всего мира в целом, и из этого следует, что на нас лежит несколько видов ответственности.

Вот об этом-то я и намерен вкратце поговорить сегодня вечером – об ответственности писателя, о том, в каких направлениях она простирается, насколько далеко и где заканчивается.

Первый вид ответственности, о котором стоит сказать, – ответственность социальная и финансовая, и ее мы разделяем со многими другими гражданами. Она подразумевает необходимость заботиться о наших семьях и о тех, кто от нас зависит. Люди моего поколения, возможно, еще помнят восхитительно пугающую рекламу страховой компании *Pearl Assurance*. Это была такая маленькая история в картинках, которую я просматривал до конца всякий раз, как она

попадалась мне на глаза. Когда через много лет я узнал, что такое катарсис, я понял, что именно его и испытывал, читая ту историю, – настоящее очищение, очищение жалостью и ужасом.

Реклама состояла из пяти рисунков человеческого лица. Под первым значилось: «В 25 лет». На рисунке был изображен ясноглазый, здоровый, исполненный оптимизма молодой парень, бодрый и жизнерадостный. В облачке с текстом говорилось: «Мне сказали, что пенсии с этой работы не будет».

На каждом следующем рисунке героя показывали десять лет спустя, и текст, соответственно, тоже менялся. В сорок пять, например, персонаж выглядел уже мрачным и озабоченным, словно обремененным какой-то тяжелой ответственностью. «К несчастью, с этой работы пенсия не начисляется», – гласила подпись. На последней картинке ему было шестьдесят пять: морщинистый, изможденный, сломленный старик с диким взглядом, устремленным в бездну нищеты и дряхлости. «Без пенсии я не знаю, что мне делать!»

Вообще-то я не собирался пропагандировать пенсии. Я просто хочу сказать вот что: все мы должны настаивать на достойной оплате своего труда. Мы должны продавать свою работу за хорошие деньги, и стесняться здесь совершенно нечего. Некоторые особенно нежные и чувствительные личности (в основном молодые) бывают глубоко потрясены, услышав, что я пишу книги, чтобы зарабатывать деньги, и хо-

чу заработать как можно больше, если смогу.

Начиная писать книги, мы, как правило, еще бедны. Днем мы где-то работаем, а ночью пишем, и, по правде говоря, это совсем не так романтично, как кажется со стороны. Беспокойство – постоянная фоновая тревога по поводу счетов, ипотеки и банковского баланса – не самое лучшее состояние ума для писателя. Я знаю по себе: оно выпивает все силы, отвлекает, не дает сосредоточиться. Единственное, что хорошо в бедности и неизвестности, – это неизвестность (как единственное, что плохо в богатстве и славе, – это слава).

Но если вдруг обнаруживается, что мы в состоянии зарабатывать деньги писательским трудом, сочинением историй, на нас сразу же ложится ответственность – перед семьей и теми, кто находится на нашем попечении. Теперь мы обязаны делать это как можно лучше и с выгодой для себя. Вот мой полезный совет молодым писателям: зарабатывайте репутацию (которая вовсе не должна иметь хоть какое-то отношение к реальности), и пусть это будет репутация человека, который очень любит деньги. Если те, с кем вам приходится иметь дело, поймут, что вы очень любите деньги, они дважды подумают, прежде чем предложить вам слишком мало. Более того, требуя достойной оплаты за свой труд, мы помогаем коллегам по перу в их дальнейшем взаимодействии со школами, фестивальными комитетами, тюрьмами и прочими организациями. Я не испытываю и тени стыда, заявляя, что хочу за свою работу как можно больше денег. Зачем

эти деньги нужны? Что на них можно купить? Безопасность, свободное пространство, мир и покой. И время.

Следующая ответственность писателя и рассказчика, о которой я хотел бы поговорить, – это ответственность перед языком. Однажды осознав, как работает язык и в каких отношениях с ним находится писатель, мы уже не сможем симулировать неведение и притворяться, что процесс идет сам по себе и что контролировать его мы никак не можем. Если люди влияют даже на климат на планете, то уж на язык они и подавно способны влиять, и те из нас, кто пользуется языком профессионально, обязаны о нем заботиться. Это что-то вроде правила «заботься о своих инструментах», которое всякий хороший мастер пытается вдолбить ученику: вовремя точи лезвия, смазывай узлы, прочищай фильтры.

Нет нужды объяснять, как важно иметь дома хороший словарь, а то и несколько. Все писатели, которых я знаю, околдованы словами и с молодых ногтей привыкли пользоваться справочниками. Слова все время меняются; у них есть не только современное значение, но и своя история, и все это следует знать. Заведите себе столько словарей и справочников, сколько поместится в книжном шкафу, причем не только новых, но и старых, и устаревших, – и возьмите за правило постоянно ими пользоваться. Дотошность – это повод для гордости. Интернет, конечно, тоже кое-что знает, но я все равно предпочитаю книги. В этой ответственности есть особое удовольствие: почувствовать, что ты не уверен, на-

пример, в каком-то грамматическом обороте, найти правило и применить его.

В ходе профессиональной деятельности мы иногда сталкиваемся с людьми, искренне убежденными, что все это не слишком важно и не стоит поднимать шум из-за таких пустяков. Мало кто способен распознать деепричастный оборот и возразить против его употребления в безличном предложении – тем более, что большинство читателей не заметят ошибки и все равно поймут, о чем речь. Так стоит ли вообще давать себе труд писать правильно? У меня есть на это очень хороший ответ. Вот он: если читатели не замечают наших ошибок, *они не станут возражать и против правильно построенной фразы*. А если мы напишем правильно, то доставим удовольствие тем, кто все-таки обращает внимание на такие вещи, – и в итоге все будут счастливы.

Простой пример: больше всего в английском языке мне сейчас досаждают глупейшая путаница между «мог» и «мог бы». «Без расшифровок Блетчли-парка Британия могла проиграть Вторую мировую войну»⁵, – частенько говорят люди, будто они не уверены, проиграла она ее или нет. На самом деле в виду имеется «... *могла бы* и проиграть», – так почему бы, черт возьми, не выражать свои мысли корректно? Когда я вижу, что человек понимает такие нюансы, во мне растет

⁵ *Блетчли-парк* – поместье в Блетчли (Милтон Кинс, Англия), где в годы Второй мировой войны находилось главное шифровальное подразделение Великобритании.

уверенность, что его словам действительно можно доверять.

Разумеется, своих персонажей мы можем заставить говорить как угодно. В прошлом писатели-снобы так подчеркивали разницу между персонажами, которыми полагалось восхищаться, и теми, кого следовало презирать. Думаю, сейчас мы уже это переросли, но когда нынешний писатель слышит разницу между «bored with» и «bored of»⁶ и пользуется ею с филигранной точностью для обозначения разницы не столько между социальными классами, сколько между поколениями (как, например, Нил Гейман в своей блестящей «Коралине»), он проявляет ответственность перед языком именно в том смысле, о котором я говорю.

Заботиться нужно не только о словах, но и о выражениях, об идиомах. Нужно слышать, что и как ты говоришь; повесить у себя в уме некий колокольчик, который станет звонить всякий раз, как с языка слетит выражение не первой свежести, затертое от слишком активного употребления. Основная задача языка – просвещать, прояснять и раскрывать, а не затемнять, скрывать и вводить в заблуждение. В наших руках язык должен чувствовать себя в безопасности – куда больше, чем, скажем, в руках политиков. Надо стараться, чтобы после нас он не обеднел, не утратил изящество и не потерял точности.

⁶ В английском языке эти конструкции имеют одинаковый смысл – быть утомленными / тяготиться чем-то – но вторая вошла в употребление сравнительно недавно (видимо, по аналогии с «tired of», «weary of») и до сих пор считается второсортной для формальной письменной речи.

Нужно всегда стремиться к ясности. Многим кажется, что если какой-то пассаж сложен для понимания, то он, вероятно, очень глубок. Но если вода мутная, дно вполне может оказаться и в дюйме от поверхности – как знать? Лучше писать так, чтобы читатель видел всю толщу насквозь, но и это еще не все: там, внизу, должно быть на что посмотреть. Когда сочиняешь историю, нужно придумать несколько интересных событий, расположить их в наилучшем порядке, чтобы выявить взаимосвязи, и рассказать о них как можно яснее и понятнее. И если последнее нам удастся, то замаскировать недостатки замысла мы уже не сможем, и в этом-то – главная сложность, с которой нам приходится сталкиваться.

Когда мы имеем дело с языком фантазии, с богатым и изобретательным образным рядом, нужно быть начеку. Но в первую очередь остерегаться следует чрезмерной осторожности. Никогда не говорите себе: «Вот хороший образ, это очень умно, но, пожалуй, слишком умно для этой книжки – прибережем-ка его для чего-то поважнее». Есть человек, который никогда такого не делал, который вкладывал во все, что писал, самые лучшие плоды своего воображения, и этот человек – великий Леон Гарфилд. Вот отрывок из одной его книги, одной из моих самых любимых, – «Сад наслаждений» (1976):

Миссис Брэй была владелицей Тутового сада. <...>
Хотя вдовству ее уже минуло семь лет, она все еще одевалась в черное, и траур придавал ее внушительной

фигуре некую таинственность. Иногда непросто было отличить, где кончается она и начинается ночь. Доктор Дорманн, стоя рядом с ней, выглядел тоньше обычного: просто какой-то ломтик человека – быть может, даже отхваченный от миссис Брэй неосторожно захлопнутой дверью.

Есть язык – фаст-фуд и есть язык – икра. Одна из обязанностей взрослых по отношению к детям – научить их наслаждаться утонченным и сложным. Один из способов добиться этого – сделать так, чтобы они видели, как наслаждаемся мы, а потом запретить прикасаться к источнику блаженства на том основании, что для них он слишком взрослый, слишком крепкий и разум их пока не готов справиться с такой задачей: они просто сойдут с ума от странных, не поддающихся контролю желаний. И если, услышав это, дети не захотят немедленно попробовать сами, их уже ничто не заставит.

Следующей в моем списке того, за что мы отвечаем, идет честность – эмоциональная честность. Нельзя даже пытаться претендовать на эмоциональный ресурс, если ваша книга не имеет на него морального права. Несколько лет назад мне довелось читать один роман – ничем не примечательную семейную историю, где автор, пытаясь выжать из публики слезы, внезапно и беспричинно вводил тему Холокоста. Никакого отношения к повествованию она не имела и появлялась с одной только целью: вызвать у читателя определенную реакцию и перенести ее на всю книгу. Эмоциональная реакция

– великая драгоценность; это некий дар читателя писателю, и читатель не должен терять доверие к вызывающему ее стимулу. Можно (трудно, но можно!) написать честную историю про Холокост, про рабство или любое из тех издевательств, которым одни люди подвергали других, – но та книга, о которой я говорю, была бесчестной. История должна сама зарабатывать слезы, а не красть их у других историй.

Когда дело доходит до чистого мастерства изображения, описания, рассказа о событиях, уместно вспомнить режиссера и драматурга Дэвида Мэмета, который сказал нечто весьма интересное. Основной вопрос повествования, по его словам, состоит в том, *куда поставить камеру*.

И ответ на этот захватывающий, бездонно интересный вопрос отчасти раскрывает нашу ответственность перед ремеслом. Кинематограф – отличная метафора литературного повествования: вокруг каждого объекта есть триста шестьдесят градусов пространства и бесконечное количество точек обзора, от очень близких до самых далеких, от низких до высоких. В каждую из этих точек можно поместить камеру – и великий режиссер, великий рассказчик мгновенно и без лишних раздумий понимает, какая из них лучшая. Для него это так же бесспорно, как для нас – то, что листва на деревьях зеленая.

Хороший режиссер выберет одну из полудюжины лучших позиций. Плохой потеряется в догадках и станет двигать камеру по площадке, пробуя то один угол, то другой, возясь с

разными затейливыми планами и оригинальными способами рассказать историю и забывая о том, что назначение камеры – не привлечь внимание к себе, а максимально отчетливо показать объект.

Но на самом деле это только кажется, будто великий режиссер мгновенно выбирает лучший кадр. Записные книжки великих писателей и композиторов полны сомнений, ошибок и зачеркиваний. Возможно, главное отличие великого мастера от заурядных состоит именно в том, что он *не успокаивается*, пока не найдет лучшую точку. И тем из нас, кто не слишком хорош и не слишком плох, остается лишь подражать лучшим, внимательно изучать, что они делают, и самим поступать так же.

Дальше я хочу поговорить о подходе, который, пожалуй, можно назвать тактичностью. Мы, рассказчики, должны относиться к своей работе скромно и не считать, что читатель, проявляющий к ней интерес, тем самым проявляет интерес и к нам лично. Рассказчик, по моему мнению, должен оставаться невидимым, и самый лучший способ добиться этого – сделать саму историю настолько интересной, чтобы тот, кто стоит за ней, просто... исчез. Когда я в свое время помогал студентам превратиться в преподавателей, я всячески поощрял их рассказывать в классе истории – не читать их по книжке, а извлекать из нее, вставлять и излагать своими словами, перед всеми, ни за что не прячься. Студенты всегда сильно нервничали, пока не решались попробовать. Они ду-

мали, что просто растекутся лужей от смущения и неловкости под устремленными на них детскими взглядами. Но потом самые смелые все-таки попробовали и, придя на следующей неделе, с удивлением доложили, что у них все получилось. А получилось потому, что дети следили вовсе не за рассказчиком, а за историей, которую он рассказывал. Рассказчик исчезал, и в результате история производила куда более сильное впечатление – без него.

Конечно, для начала нужно найти очень хорошую историю, но на это способны мы все. В мире тысячи хороших историй, и всякий молодой учитель может набрать себе десятка три и выучить достаточно хорошо, чтобы потом рассказывать – раз в неделю, на протяжении всего учебного года. И снова мы приходим к ответственности: я восхищаюсь теми, кто собирает народные сказки и возвращает их людям. Я снимаю перед ними шляпу! «Любимые сказки со всего мира» Джейн Йолен – великолепный тому пример, и таковы же собрания Алана Гарнера, Кевина Кроссли-Холланда, Нила Филипа, Кэтрин Бриггс. Еще совсем недавно казалось, что традиции устного рассказа на грани вымирания. Но они не погибли: новые поколения рассказчиков сохранили им жизнь. И многие из тех, кто рассказывает нам истории сегодня, узнали их не от собственной бабушки и не от Старого Боба из «Красного льва», а из книг.

В сказках нет ничего эксклюзивного, снобского, высокомерного. Они чувствуют себя как дома абсолютно везде. Рас-

сказчик-ирландец в наши дни может выучить австралийские сказки, африканец – индонезийские, поляк – эскимосские. Надлежит ли нам, рассказчикам, хранить и передавать дальше багаж нашей собственной культуры? Да, безусловно. Это наш первейший долг. Но обязаны ли мы рассказывать *только* те истории, которые отражают наш собственный культурный фон? Следует ли нам избегать историй родом из других земель на том лишь основании, что мы не имеем права присваивать чужой опыт? Конечно же, нет. Культура, которая никак не контактирует с другими, сначала становится интровертной, затем останавливается в развитии, а затем начинает загнивать. Мы все в ответе (да, снова это слово!) за то, чтобы впускать свежий ветер историй со всего мира в нашу родную культуру, приветствовать чужой опыт и предлагать свой в качестве ответного дара.

И снова я повторяю, что здесь очень важна невидимость. Лучшие рассказчики – это рассказчики тактичные, которые не обременяют аудиторию своим смятением и страхом, будь то простая нервозность перед публичным выступлением или сложный интеллектуальный постмодернистский ужас перед ненадежностью культурных маркеров и скользкой природой взаимоотношений между текстом написанным и произнесенным. Что бы там ни творилось у нас в голове, стоит временно отодвинуть это в сторону и просто рассказать, что случилось, кто это сделал и что произошло потом. Это всё. Единственный способ справиться со смущением – притво-

ряться, что мы несколько не смущены. Давайте не будем нагружать слушателя своей растерянностью. Именно это я и имею в виду под ответственностью как формой такта. Она помогает вести себя любезно и предупредительно по отношению к читателям и слушателям.

И это подводит меня к следующему предмету, о котором я хотел бы сказать. К ответственности перед аудиторией. Учитывая, что наша аудитория включает в себя детей (заметьте, я не сказал «состоит из детей», поскольку всякую детскую книгу читают еще и взрослые), с какой позиции мы должны рассказывать свои истории? До каких пределов простирается наша ответственность?

Некоторые комментаторы – не слишком хорошо информированные, но зато очень громогласные – утверждают, что в детских книгах не место таким темам, как секс, наркотики, жестокость, гомосексуальность, аборты или насилие над малолетними. Табу со временем меняются. Всего пару поколений назад редко можно было встретить детскую книгу, в которой упоминался бы развод. Другие возражают, что у детей должна быть возможность найти в возрастной литературе все, с чем они могут столкнуться в реальной жизни. Они все равно знают об этих вещах, говорят о них, задают вопросы, а иногда и обнаруживают их прямо у себя дома – так почему же им нельзя об этом читать?

По моему ощущению, о чем бы мы ни рассказывали в своих книгах, главное показать, что у поступков всегда

есть последствия. Как пример приведу роман Мелвина Берджесса «Дурь» (1998), получивший медаль Карнеги. Когда он только появился, предсказуемые журналисты написали совершенно предсказуемые вещи, и вокруг книги разразился скандал. Я выступил в защиту Берджесса – потому что в своем романе он проявляет именно ту ответственность, о которой я здесь говорю. Это высокоморальная история, ибо она показывает, что соблазн воистину соблазнителен, а всякий поступок имеет последствия.

Есть и другие виды ответственности перед аудиторией. Некоторые авторы чувствуют, что не должны описывать мир в чересчур мрачном свете: сколь бы темна и пасмурна ни была история, в финале читателя непременно нужно оставить хотя бы с проблеском надежды. Полагаю, у этого подхода есть свои плюсы, но не будем забывать, что и трагедия тоже возвышает – если показывает человеческий дух с лучшей стороны. «Истинная цель литературы, – сказал в свое время Сэмюэл Джонсон, – это научить читателя больше наслаждаться жизнью или более стойко ее переносить». И детям нужно помогать и в том, и в другом – собственно, как и взрослым.

То, что я сказал об ответственности перед описанием жизни в целом, можно отнести и к описаниям людей. Недавно у Уолтера Сэвиджа Лэндора мне встретилась одна мысль – поистине наилучшее определение такого вида ответственности: «Не стоит увлекаться живописанием неприятных сторон

человеческой природы, потому что так мы внушаем дурным людям мысль, что они ничем не хуже других, а хорошим – что доброта их тщетна». Дешевый цинизм ничуть не ближе к истине, чем дешевый оптимизм, хотя юные охотно предпочтут первый.

И потому, описывая персонажей, которые стараются поступать – и действительно поступают – хорошо, или которых искушают алчность и слабость, но им удается устоять, мы, рассказчики, дарим читателю друзей. Друзей, чьи благородные поступки и умение ценить храбрость, упорство или щедрость в других задают образец достойного поведения. Так хотя бы можно надеяться, что после нас этот мир останется не хуже, чем был.

Но как насчет ответственности перед читателями в более простом и прямолинейном смысле этого слова? Они пишут нам, и писем бывает очень много. Должны ли мы всем отвечать? Вряд ли писатель, получивший первое в жизни письмо от фаната, усомнится хоть на секунду. Конечно же, надо ответить! Это ведь так замечательно – кто-то там, во внешнем мире, меня любит! Но вместе с известностью растет и количество писем, и мы все больше времени тратим на то, чтобы ответить каждому ребенку. Надо ли продолжать отвечать в том же режиме независимо от количества писем и от того, сколько времени на это уходит?

Трудный вопрос. Контакт между рассказчиком и читателем – очень близкий и личный. Со стороны читателя – осо-

бенно, потому что читатель знает и кто он такой, и кто такой я, а я знаком только с собой. И нет разочарования горше, чем у автора, получившего восхитительное письмо от ребенка... который забыл указать обратный адрес. Он так хочет получить ответ – он заслуживает ответа!.. я и сам этого хочу... и если я не отвечу, он подумает, что я злой и надменный.

Что же можно сделать в такой ситуации? Еще совсем недавно ничего сделать было нельзя, но вот на днях я получил письмо от девочки, которая живет где-то в Америке. Она мне все о себе рассказала: и как ей нравятся мои книги, и как она играет на скрипке... проблема только в том, что издатель переправил мне письмо без конверта, так что адреса я не получил. Мой сын предложил попробовать Google, мы набрали имя девочки – и вот вам, пожалуйста (тут так и просится что-нибудь вроде: «Се! узрите же!») – некая школа в Пенсильвании сообщала о концерте, где соло на скрипке будет исполнять... и дальше оно, то самое имя. Ну, разве не удивительно? Так благодаря школьному объявлению я смог ответить ребенку, ожидавшему моего письма.

Но на переписку нужно время – и тем больше, чем шире становится круг наших читателей. Я совершенно не против потратить несколько минут на поиски, но куда менее *добросовестно* отношусь к письмам, где, например, говорится:

«Нам задали сочинение на дом и написать письмо писателю и я взял вас потому что больше никто не взял. Вы должны мне ответить потому что иначе мне поставят плохую от-

метку и можно мне еще фотографию и книгу „Янтарный телескоп“ с автографом и вот мои вопросы. Откуда вы берете идеи? Какой ваш любимый цвет? У вас есть домашние животные? Что такое телескоп?»

Или вот еще недавно было приятное письмо от одного мальчика:

«Мы в школе изучаем некрологи и должны теперь написать некролог кого-нибудь знаменитого и я выбрал вас. Не могли бы вы написать мне как вы хотели бы умереть и пожалуйста со всеми подробностями?»

Я ответил ему, что пусть природа сама сделает свое дело. Рано или поздно я отвечаю всем, но на это нужно время.

И один из последних пунктов в моем списке ответственностей. Нужно обращать самое пристальное внимание на то, чем приятно заниматься нашему воображению. По причинам, зарытым слишком глубоко, чтобы их стоило откапывать, лично я всегда считал, что реализм – более высокий жанр, чем фантастика. Однако если я сам пишу в реалистическом ключе, у меня возникает чувство, будто я пытаюсь ходить в свинцовых башмаках. А стоит мне подумать, скажем, о маленьком народце с ядовитыми шпорами, который разъезжает верхом на стрекозах, свинцовые башмаки сами собой спадают, а на пятках отрастают крылья. По многим причинам (которые, как я уже сказал, не подлежат эксгумации) я сожалею об этой склонности своего воображения, но отрицать ее не могу. Иногда наша природа мудрее сознатель-

ных убеждений, и дело пойдет хорошо, только если слушать ее голос.

А сейчас я подхожу к самой важной из всех форм ответственности. Ее труднее всего объяснить, но именно она представляется мне самой значительной. Это последняя ответственность, которую нам предстоит рассмотреть, и каждый рассказчик должен очень хорошо ее понимать, тем более что она затмевает все остальные. Мы ответственны перед самой историей, которую рассказываем. Сам я впервые осознал это, когда заметил, что у меня завелась привычка сутулиться, чтобы спрятать работу от досужих глаз. У сгорбленных плеч и округленной, ревниво закрывающей лист руки есть много аналогов: если мы работаем на компьютере, это манера оставлять после текста побольше пустого места, чтобы можно было мгновенно нажать на кнопку, отсылающую в конец файла, и получить на экране чистую страницу, если в комнату кто-то войдет.

Мы защищаем свой текст. В нем есть нечто хрупкое, мимолетное; оно показывается только нам, потому что только нам доверяет это свое полурешенное, полуоформленное состояние, которое нельзя выносить на резкий свет чужого внимания. Посторонний взгляд либо обратит его в бегство, либо навеки пригвоздит к месту, зафиксирует в том виде, в котором он, быть может, вовсе не хотел бы остаться.

Иными словами, на нас возложен долг защитника, почти родителя. Такое ощущение, что история – еще даже не об-

лекшаяся в слова, не раскрывшая ясно ни своих событий, ни персонажей; история, которая пока – всего лишь мысль, дуновение, ускользающее предчувствие будущего, – пришла к нам на порог и несмело постучалась в дверь (или даже была оставлена под дверью в люльке). Разумеется, мы должны позаботиться о ней – что еще нам остается делать?

Кажется, я подхожу к выводу – практически против собственной воли, – что истории приходят к нам откуда-то извне. Рационально объяснить это довольно трудно, потому что в «откуда-то извне» я не верю. Никакого «где-то снаружи» в моей картине мира нет. *Здесь* – это все, что у нас есть. Да, рождение истории ощущается так, будто она приходит *ко мне*, но, возможно, она приходит *из меня*, из моего собственного бессознательного... Я этого не знаю и не могу ничего утверждать наверняка. Но с точки зрения ответственности эта разница все равно несущественна: в любом случае об истории нужно заботиться. Я должен оберегать ее от любых внешних вмешательств, пока она не станет более уверенной в себе и не утвердится в форме, которую сама выбрала.

Да, которую выбрала по собственному желанию! Истории очень четко знают, чем хотят быть, даже когда еще не могут внятно это сформулировать. Они с легкостью движутся в одном направлении и решительно сопротивляются другому, а почему – мне неизвестно. Остается только пожать плечами и сказать: «Ладно, ты здесь главная». И вот на этом-то этапе ответственность принимает форму служения. Не рабства,

не постыдного и безжалостно навязанного труда, но именно служения, свободного и честного. Служение – дело добровольное и почетное, и когда я говорю, что служу своей истории – эти слова звучат гордо.

И как слуга я должен делать то, что положено хорошему слуге. Я должен регулярно исполнять свои обязанности. Должен предугадывать, куда хочет пойти сюжет, и стараться облегчить ему дорогу – например сопутствующими исследованиями: посещая библиотеки, беседуя с людьми, узнавая новое. Я должен быть трезв на работе и пребывать в добром здравии. Я должен избегать посторонних дел: невозможно служить двум господам сразу. Я должен советоваться с самой историей: у нас есть свои секреты, и выдать их чужаку – значит грубейшим образом нарушить установившееся между нами доверие. (Иногда мне приходит в голову, что единственный способ выжить в творческой литературной среде – это писать параллельно две истории: фальшивую, которую можно показывать товарищам по перу и подставлять под критику, и настоящую, над которой работаешь в тишине и хранишь только для себя.)

И, конечно, нужно быть готовым к своенравию и причудам нанимателя: в конце концов, все классические сюжеты о господине и слуге показывают первого в виде эдакого флюгера, которым вертят, как хотят, ветра минутных капризов и страстей, а второго – как незыблемый якорь здравого смысла. Я слишком уважаю классику, чтобы идти против столь

почтенной и успешной модели. Иными словами, всегда стоит ожидать от истории некоторой степени безумства.

– Нет, господин хороший! Это всё мельницы, а никакие не великаны!

– Мельницы? Брось, говорю тебе, это великаны! Но не тревожься, я с ними живо разберусь.

– Ну, как скажете, сударь. Великаны так великаны, пусть будет по-вашему.

Как бы глупо это ни звучало, история все равно знает лучше.

И, наконец, как верный слуга я должен знать, когда выпустить историю из рук. И очень разборчиво относиться к другим рукам – в которые я ее передаю. Моим историям всегда везло с редакторами – или, раз уж я сам претендую на ответственность, везло, что я всегда вручал их нужным людям. Думаю, последний и самый ответственный поступок всякого служителя истории – это вовремя понять, что большего ты уже не сделаешь, и признаться самому себе, что чьи-то чужие глаза теперь могут увидеть ее яснее твоих.

Достичь такого величия, чтобы не давать другим редактировать свой текст (любому придет на память несколько подобных примеров), – значит показать себя не хорошим слугой, а плохим.

Вот и все, что мне известно об ответственности.

Но я еще не закончил. Не хочу, чтобы вы думали, будто кроме ответственности в нашем деле ничего нет. Что за тя-

гостная жизнь была бы, связывая нас с работой только забота и долг! Правда в том, что я люблю свою работу. Никакая другая радость не сравнится с волнением от прихода новой идеи – многообещающей, полной возможностей... Разве что радость разглядеть, наконец, путь к решению после долгих размышлений, недоумения, затруднений и разочарований. Или радость, когда кто-то из персонажей вдруг изрекает что-то куда более остроумное, чем мы могли бы придумать сами... А ведь есть еще неторопливое, ровное удовольствие, которое получаешь, глядя, как исписанных страниц становится все больше... Или честное удовлетворение, венчающее хорошо сделанную работу: искусно выписанный поворот; диалог, не только раскрывающий характер персонажа, но идвигающий сюжет вперед; образ, ненавязчиво отражающий и проясняющий тему всей книги.

Все это – глубокие и долгие радости. И в самой ответственности тоже есть радость – знать, что, живя на этой земле, мы делаем что-то на пределе своих способностей и стремимся к добру и истине. Искусство – о какой бы его области ни шла речь – подобно таинственной музыке, о которой величайший писатель на свете сказал: «Этот остров полон звуков и голосов отрадных и безвредных»⁷. Отвечать за то, чтобы нести отраду и не вредить, – одна из величайших привилегий, доступных человеку. И я не прошу для себя ничего, кроме возможности делать это и дальше, до конца моих

⁷ У. Шекспир, «Буря», акт III, сцена 2. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

дней.

Эта речь была прочитана в сентябре 2002 года в Лидсе, на конференции группы авторов и иллюстраторов детских книг (британское Общество авторов).

Есть, конечно, и другие виды ответственности. За годы, прошедшие с тех пор, как я написал эту речь, мир издателей и книготорговцев очень сильно изменился. Если бы мне пришлось говорить обо всем этом сейчас, я непременно упомянул бы о необходимости сбересть лучшие составляющие издательского процесса (такие как внимательное ведение книги редактором, сохранение мидлиста и бэклиста⁸, взаимное уважение между автором и издателем и понимание того, что их связывают общие интересы) и книжной торговли (опыт и рвение частных торговцев книгами, а также возможность освободить их от чрезмерного давления рынка, загоняющего в однообразный и узкий коммерческий ассортимент). Мир книг – не конгломерат случайных и сугубо частных интересов, а живая экологическая система. Во всяком случае, он был такой системой раньше и должен оставаться впредь. И всякий раз, увидев, что мы можем изменить положение дел в какой-то сфере к лучшему, мы отвечаем за то, чтобы взять и изменить его.

⁸ *Мидлист* – книги, не входящие в число бестселлеров, но приносящие издательству стабильную прибыль. *Бэклист* – книги, пользующиеся спросом независимо от времени.

Как сочинить историю

Как придумать и записать ее

О том, какие решения приходится принимать писателю (в частности, о выборе точек зрения, временных рамок и моделей повествования), – на примере начальных страниц «Северного сияния» и других отрывков из трилогии «Темные начала»

Сегодня я хочу поговорить не о том, как читать книги вообще и детскую литературу в частности, а о том, как сочинять истории. Тридцать пять лет назад в стенах этого университета (если не в этой же самой аудитории) я понял, что литературного критика из меня не выйдет. Но за прошедшие тридцать пять лет я на практике узнал кое-что о том, как сочинять истории. Так что сегодня я поделюсь с вами собственным опытом, из первых рук. Я расскажу, что приходится принимать во внимание и какими соображениями руководствоваться; расскажу, каково это – застрять посреди истории, которую уже начал рассказывать, и что делать, если ты застрял, и так далее, и тому подобное.

Я говорю «истории», а не «романы», потому что о своих романах я думаю в первую очередь как об историях и только потом – как о книгах, и уж совсем потом – как о романах. Кроме того, я опубликовал несколько историй, которые ни-

как не назовешь романами, однако сочинять их было ничуть не менее сложно и интересно, – я имею в виду сказки вроде «Часового механизма» или «Дочери изобретателя фейерверков». Вы, наверное, почувствовали, что я провожу какое-то различие между историями и литературой – или, если угодно, между сочинением и записыванием... или, скажем так, между событиями и высказываниями. Разница действительно есть, и нарратология – теория повествования – определенно признаёт ее. Достаточно взглянуть, сколько терминов было введено, чтобы подчеркнуть эту разницу: содержание и форма, план содержания и план выражения, история и дискурс, фабула и сюжет, и так далее.

Полагаю, можно было бы пойти дальше и провести границу между книгами, отдающими предпочтение первым элементам из этих пар противоположностей, и книгами, в которых более важное место отводится вторым, – иначе говоря, между книгами, в которых история важнее слов, и книгами, в которых слова важнее истории. Так мы получим новые пары противоположностей: например, жанровая литература и мейнстрим, популярное искусство и высокое искусство, ну и прочее в этом духе. Именно это разграничение подразумевал Г. К. Честертон, когда сказал, что литература – это роскошь, а беллетристика – необходимость. Можно соглашаться с ним или нет, но граница, которую он проводил, вполне ясна.

Так вот, на практике ни одна книга не принадлежит в полной мере ни к первой группе, ни ко второй – это попро-

сту невозможно. И, конечно же, многие писатели стараются, чтобы в их сочинениях было поровну и от того, и от другого. Но наша природа, природа нашего индивидуального таланта, редко оказывается настолько уравновешенной, как нам бы того хотелось, и некоторое время назад я осознал, что принадлежу к вульгарной части литературного спектра. Наверно, было бы здорово, если бы мы могли вернуть свои таланты по месту получения и затребовать другой набор, но так не бывает. Какой тебе достался деймон, с таким ты и живешь (как в свое время узнала Лира). Но я смирился со своими ограничениями: да, мне нравится записывать истории, и я стараюсь делать это как можно лучше, но все-таки сочинять я люблю больше, чем записывать.

Так что сегодня я буду говорить в основном о сочинительской части, но неизбежно скажу кое-что и о части писательской, тем более что отделить одно от другого иногда нелегко.

И начну я с самого первого предложения первой части «Темных начал»:

Лира со своим деймоном тихо двигались по полутемному Залу, держась поближе к стене, чтобы их не увидели из Кухни.

Северное сияние, с. 3⁹

Всякая история должна с чего-то *начинаться*. Из мешанины событий, идей и образов, персонажей и голосов, толпя-

⁹ Здесь и далее книга «Северное сияние» цитируется в переводе В. Гольшева. Нумерация страниц приводится по английским изданиям.

щихся у вас в голове, вы, рассказчик, должны выбрать один, самый подходящий момент, и принять его за начало. Разумеется, с точки зрения хронологии начать можно с любого места – например, с середины, *in medias res*, это будет вполне солидным, классическим решением. Но, так или иначе, с чего-то начать надо. Одному из предложений придется стать первым.

Итак: с чего вы собираетесь начать и что хотите сказать?

Когда я об этом думаю, мне вспоминается один полезный образ, почерпнутый из естественных наук. Между прочим, Кольридж посещал научные лекции, чтобы пополнить свой арсенал метафор. Разумеется, мне и в голову бы не пришло заявить, что главное предназначение науки – производство метафор, которые получают дальнейшее развитие в искусстве; но все же наука – чертовски полезный источник идей. В данном случае нам поможет идея фазового пространства – ну, насколько я сам ее понимаю. Фазовое пространство – это понятие из термодинамики, подразумевающее чрезвычайную сложность изменчивых систем. Это такое умозрительное пространство, которое включает в себе не только актуальные, но и все возможные следствия нынешнего положения дел. Например, фазовое пространство игры в крестики и нолики содержит в себе все возможные результаты каждого из возможных начальных ходов, а реальный ход игры будет отображаться в нем линией, начинающейся с первого реально сделанного хода и не затрагивающей ни один из тех ходов,

которые так и не были сделаны.

Роберт Фрост:

С тех давних пор уже прошли года,
Со вздохом вспоминаю первый путь:
В густом лесу тогда их было два,
Я выбрал тот, что меньше хожен был,
И это изменило жизни суть¹⁰.

Да, разумеется, это все изменило! И выбирать действительно приходится: пойти можно только одним путем. Уверен, что многих других писателей, как и меня, преследует отчетливое чувство, что вокруг каждого написанного предложения так и выются призраки предложений, которые я мог бы написать, но не стал. Эти призраки обитают в фазовом пространстве тех высказываний, которые мы могли бы сделать. (И вот одно из преимуществ работы на бумаге перед работой на компьютере: некоторые из отвергнутых предложений на бумаге сохраняются, и в случае чего их можно воскресить – поднять из могилы вычеркиваний.)

Итак, вместе с первой фразой истории рождается фазовое пространство. Например, вы написали: «Все знают, что...»¹¹

¹⁰ Отрывок из стихотворения Роберта Фроста «Неизбранный путь», перевод Дмитрия Новика.

¹¹ Начало романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение». В переводе И. С. Маршака первая фраза романа полностью выглядит так: «Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену».

Ну, так и *что* же знают все? Фазовое пространство, открывающееся за этими словами, поистине безмерно. Можно вообразить, как Джейн Остин говорит себе: «До чего здорово! Потрясающе! Какое начало! Но что я скажу дальше?» И никто бы не помешал ей сказать дальше так: «... все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Да-да, Джейн Остин пишет первую фразу «Анны Карениной»: забытые мгновения из истории литературы. А потом она посмотрела на эту фразу и тотчас ее вычеркнула: «Какая чушь! Нет, это никуда не годится».

Но тут надо поостеречься, потому что такие размышления запросто могут вогнать в ступор. Если увязнуть в мыслях обо всем, что вы *могли бы сказать*, станет очень трудно сказать хоть что-то. А если вы к тому же отдаете себе отчет, что ваши читатели не глупее вас и тоже представляют себе, сколько всего можно было бы сказать после такого начала, то есть опасность, что вы начнете представлять, с каким недоумением они уставятся на то, что вы в конечном счете скажете. От этого вы застесняетесь еще больше и сделать правильный выбор станет еще труднее.

Ваша собственная психика знает немало способов помешать вам писать, и парализующее стеснение – один из самых эффективных ее приемов. Единственное, что тут можно сделать, – не обращать на него внимания и не забывать о том, что сказал в одном из своих писем Винсент Ван Гог по поводу страха, который испытывают художники перед чистым

холстом: холст, сказал он, боится художника еще больше.

Итак, вы решили начать. В том примере, который мы взяли, я хотел как можно раньше вывести на сцену главную героиню, Лиру. История начинается с ее имени – и им же заканчивается вся трилогия. Это нужно для того, чтобы героиня сразу завоевала симпатию читателя. Альфред Хичкок сказал кое-что интересное по этому поводу: если фильм начинается с того, что грабитель вламывается в пустой дом, и мы смотрим, как он роется в выдвижных ящиках, а потом в окно внезапно ударяет свет фар хозяйского автомобиля, мы невольно думаем: «Скорее! Сейчас они будут здесь!» Мы хотим, чтобы грабитель не попался. Мы приняли его сторону, потому что начали именно с него. Вот и я хотел, чтобы читатель с самого начала принял сторону Лиры.

Следующий важный момент: с самого первого предложения Лиру сопровождает ее деймон. На самом деле он появился не сразу. Я приступал к первой главе раз десять – и ничего не получалось, потому что на этом этапе у Лиры еще не было деймона. Я еще не знал, что существуют деймоны. Лира пробиралась в Комнату Отдыха Иордан-колледжа в одиночку, и из-за этого история не складывалась: не хватало динамики. Ия не понимал, в чем дело, пока, наконец, не появился деймон. И теперь Лира могла бы сказать: «Пойдем посмотрим», – а он бы возразил: «Нет, нам туда нельзя». А она бы ему сказала: «Ты трус!» И он бы уступил: «Ладно, давай, только быстро», – ну и так далее. Чтобы сцена заиграла,

нередко приходится добавлять в нее персонажей.

Вдобавок помогло то, что это оказалось неожиданностью для меня самого. Раймонд Чандлер дело говорил, когда советовал писателям: «Если не знаете, что будет дальше, пусть дверь откроется и войдет человек с пистолетом». В роли этого «человека с пистолетом» может выступать кто угодно: почтальон с важным письмом, телефонный звонок от кого-нибудь, кто велит героине немедленно связаться со своим адвокатом, или, как в нашем случае, часть личности самой героини. Кто это будет – неважно; главное, чтобы вы – то есть рассказчик – не знали об этом заранее. Вы этого не планировали. «Человек с пистолетом» застаёт вас врасплох – и открывает новые возможности, вынуждает вас к таким поворотам сюжета, которые без этого просто не пришли бы вам в голову.

Позже появляются предложения или группы предложений, которые раскрывают какие-то качества того конкретного фазового пространства, которое возникло с первой фразой.

Таков был мир Лирь и таковы ее радости. Она была грубой и жадной дикаркой – по большей части. Но всегда смутно ощущала, что это не весь ее мир, что какая-то ее часть принадлежит великолепию и ритуалу Иордан-колледжа и где-то в ее жизни есть связь с миром высокой политики, олицетворяемой лордом Азриэлом. Хватало ей этого знания только на то, чтобы напускать на себя важность да командовать другими ребятами.

Дальше ее интересы не шли.

Северное сияние, с. 37

Дежурный подозрительно посмотрел на нее, но при необходимости Лира умела прикинуться такой вежливой, послушной и вместе с тем туповатой девочкой, что его подозрения рассеялись: он кивнул ей и снова уткнулся в свою газету.

Чудесный нож,¹² с. 86

Очень много интересного об историях и о том, как они работают (не забывайте, я сейчас рассуждаю с технической, прикладной точки зрения), мне довелось услышать от людей, работающих в области кино. По моему опыту, кинематографисты обычно обсуждают истории гораздо подробнее, чем писатели, и мне всегда любопытно послушать, что они скажут. Одну поразительную мысль, как я уже говорил в другом своем выступлении, высказал Дэвид Мэмет. В книге «Как снимается фильм» он пишет: «Главные вопросы, на которые должен ответить режиссер, таковы: „Куда поставить камеру?“ и „Что сказать актерам?“»

Вопрос насчет актеров, разумеется, для романиста не имеет значения, но о том, «куда поставить камеру», нужно задуматься очень серьезно. По-моему, это самый главный вопрос для любого рассказчика. С какой точки вы смотрите на сцену? О чем из того, что вы видите, вы хотите рассказать читателю? Какое место вы занимаете по отношению к пер-

¹² Роман «Чудесный нож» здесь и далее цитируется в переводе В. Бабкова.

сонажам?

Все это – трудные вопросы. Куда более трудные, чем может казаться, до тех пор пока вы не попытаетесь на них ответить. Один из способов уклониться от ответа (насколько я вижу, набирающий в наши дни популярность среди молодых романистов, особенно среди тех, кто пишет для детей) – рассказывать историю от первого лица и в настоящем времени. Я и сам, случалось, использовал настоящее время, но очень редко, потому что этот прием кажется мне каким-то нечестным и скользким. Я отдаю себе отчет, что делаю это только для того, чтобы *избежать* трудного выбора, отказаться от той или иной твердой позиции: ведь «камера» рассказчика снимает события не только в пространстве, но и во времени, а отыскать подходящую точку во времени еще труднее, чем в пространстве. Поэтому меня ничуть не удивляет, что некоторые писатели выбирают настоящее время: оно не только помогает сохранять нейтралитет, чувствовать себя невовлеченным и объективным, но и спасает от ошибки при выборе места для камеры.

Но делать выбор все равно приходится. Выбора не избежать. Это неотъемлемое свойство повествования: вы отдаете предпочтение *этому*, а не *тому*, просто в силу того, что сосредоточиваетесь именно на *этом*. И когда вы пишете в настоящем времени, приходится *отказываться* от всего того, что вы *могли бы* сказать, если бы пользовались всеми возможностями грамматики – богатым арсеналом само-

го времени: времени, длящегося непрерывно, и времени с промежутками, времени того, что когда-то было и чего теперь больше нет, или времени того, что может случиться когда-нибудь (а может и не случиться). Вспомните 32-ю главу из «Ярмарки тщеславия», «в которой Джоз обращается в бегство, а война подходит к концу»¹³: камера, то есть внимание рассказчика, мечется, как стрекоза, и не только по всему Брюсселю и окрестностям, но и по реке времени – то назад, в прошлое, то вперед, в будущее. Вот мы читаем о том, что происходило еще до начала главы, а вот взмываем высоко над самим потоком событий и обзираем жизнь персонажа целиком: «Едва ли какие-нибудь другие полчаса в жизни Джоза стоили ему столько денег», – и снова спускаемся пониже, чтобы взглянуть на кутерьму в охваченном паникой городе; еще несколько фраз – и мы уже созерцаем прошлое раненого прапорщика Тома Стабла, когда юноша в бреду возвращается мыслями в дом своего отца-священника; и, наконец, устремляемся в далекое будущее, воображая, как «пройдут столетия, а мы, французы и англичане, будем по-прежнему бахвалиться и убивать друг друга...».

Чтобы добиться подобного эффекта, нужно пользоваться всей грамматикой языка и в особенности глагола, так хорошо приспособленного для передачи разных времен и отношений со временем. А читать роман, написанный целиком

¹³ Здесь и далее роман У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» цитируется в переводе М. Дьяконова.

от первого лица и в настоящем времени, – это, по-моему, все равно что сидеть в комнате за окном, на котором висят вертикальные жалюзи: от всего, что снаружи, остаются только узенькие полоски, и ничего больше не видно.

Да, молодые романисты часто пугаются, когда дело доходит до выбора лучшей *временной* точки обзора, и цепляются за настоящее время потому, что оно кажется самым безопасным. Но на самом деле такой выбор лишь выдает с головой, как они боятся и нервничают.

Еще одна составляющая вопроса «Куда поставить камеру?» – вопрос о личности рассказчика. Кто рассказывает эту историю? Чьи слова мы читаем? Чей голос слышим? В прошлом была одна фигура, хорошо известная нарратологам (и, пожалуй, не хуже – полицейским), как всезнающий рассказчик. Фигура эта долгое время вызывала подозрения: в конце концов, у каждого есть свои скрытые мотивы, никто не беспристрастен, никто не может знать всего, и так далее. Рассказчик-всезнайка – все равно что одинокий пожилой джентльмен, подкрадывающийся к детской площадке: как пить дать задумал недоброе.

Но я хотел бы сказать несколько слов в его защиту. Во-первых, я не могу припомнить ни одного писателя, который заявлял бы прямо, что его рассказчик знает все. Во-вторых, даже если рассказчик не всеведущ, он все равно знает гораздо, гораздо больше, чем персонажи X или Y, которые находятся внутри истории и не могут видеть ничего, кро-

ме того, что открыто лично им. На мой взгляд, *рассказчик* – это самый сложный, удивительный, тонкий и загадочный персонаж во всей истории литературы, превосходящий этими достоинствами даже Гамлета или Фальстафа. Сама возможность взять на себя роль этого бестелесного и безвозрастного, андрогинного, аморального, мудрого, категоричного, чуткого, пронизательного, пристрастного, здравомыслящего, нежного, легковерного и циничного существа – такая большая честь, что ради нее можно с радостью поступиться многим; и когда писатель, наоборот, избегает подобной роли на том лишь основании, что современная публика слишком искушена для такого простодушного и старомодного подхода, я, к сожалению, не всегда могу расценивать это не как недостаток мужества, – или, по выражению Умберто Эко, не как боязнь, что тебя примут за Барбару Картленд.

Но как уже было сказано в начале лекции, я и ломаного гроша не дам, чтобы прослыть искушенным. Я совершенно доволен своим местом в кругу простых, вульгарных сочинителей – вроде Джеффри Арчера или Даниэлы Стил... среди всего этого сора под кроватью настоящей литературы. Поэтому меня вполне устраивает, что мой рассказчик имеет определенную точку зрения и может называть Лиру грубой и жадной дикаркой, если она того заслуживает; и если ей самой не пришлось бы в голову охарактеризовать ту маску, которую она нацепила для дежурного, как «вежливую, послушную и вместе с тем туповатую», то мне – пришлось, и я убеж-

ден, что от этого сцена стала только лучше. Мой рассказчик – на стороне Лиры, но он не ограничен ее восприятием; и это именно та точка, в которой я разместил свою камеру.

Далее: с камерой вы работаете по большей части сознательно – но не всегда. Уследить за всем невозможно. Следующие два предложения – пример того, что ускользало от моего сознания до тех пор, пока я не прочитал одну книгу:

Это было странное и мучительное чувство – когда твой деймон натягивает связь между тобой и им: физическая боль глубоко в груди и вместе с ней пронзительная печаль и любовь.

Северное сияние, с. 194

И она оттолкнула его, так что он скорчился на грязной земле, жалкий, озябший и испуганный.

Янтарный телескоп,¹⁴ с. 284

Это пример того, как работают паттерны – устойчивые, повторяющиеся структуры, стоящие за текстом. Для начала надо объяснить, что такое деймон: это часть вашей собственной личности, вынесенная наружу и получившая внешнюю физическую форму – облик того или иного животного. Скорее всего, хотя и не обязательно, ваш деймон будет противоположного по отношению к вам пола. Пока вы остаетесь ребенком, ваш деймон может принимать форму любого животного. Когда вы вырастаете, он перестает меняться, оста-

¹⁴ Здесь и далее роман «Янтарный телескоп» цитируется в переводе В. Бабкова и В. Голышева.

навливается на одной-единственной форме и сохраняет ее до конца ваших дней.

В связи с теми отрывками, которые я привел, важно понимать, что вы не можете уйти от своего деймона далеко. Он может свободно перемещаться вокруг вас в радиусе нескольких футов, но если попытаться увеличить это расстояние, вам обоим станет больно – именно так, как и описано в этих цитатах. Вы не расстаетесь со своим деймоном (а он – с вами) не только потому, что просто этого не хотите (ваш деймон – это часть вашего «я», с которой можно общаться, которой можно полностью доверять и так далее), но и потому, что разлука с ним причиняет физическую боль. В детстве, конечно, все пробуют отойти от деймона подальше, чтобы посмотреть, что из этого получится, – но вряд ли кто-то ставит такие эксперименты слишком часто.

Дальше, приняв это к сведению, обратимся к отрывку из книги когнитивного психолога Марка Тернера:

Как мы узнаём предметы, события, истории? Ответ на этот вопрос отчасти связан с понятием образной схемы <...> Образные схемы – это повторяющиеся схематические паттерны нашего сенсорного и моторного опыта. Примеры образных схем – движение по дороге, пребывание в замкнутом пространстве, равновесие и симметрия.

Тернер – не только когнитивный психолог, но и профессор английского языка. Его книга называется «Литературное

мышление», и я купил ее, предположив, что она посвящена литературе. Но оказалось, что это, скорее, книга об историях и о том, как мы их понимаем, распознаем и предугадываем, как соотносим с ними свой собственный опыт и так далее. Я взялся за нее, когда дописал «Чудесный нож», вторую книгу своей трилогии, и собирался приступить к третьей. И вот, когда я прочитал про эти образные схемы, эти абстрактные паттерны опыта, у меня как будто звякнул колокольчик в мозгу: я внезапно распознал один из таких паттернов в истории, над которой работал. Когда две трети трилогии уже остались позади, я вдруг понял, что в тексте снова и снова повторяется один и тот же паттерн: два предмета, которые были связаны друг с другом настолько тесно, что действовали как одно целое, по той или иной причине разделяются и впредь действуют по отдельности. Полагаю, это разновидность бинарного деления. Например:

Лира и ее дом: ей приходится покинуть Иордан-колледж.

Лира и ее лучший друг Роджер: ее лучшего друга похищают, и он пропадает без вести.

Родители Леры: лорд Азриэл и миссис Колтер остаются вместе лишь до тех пор, пока не появляется Лира, а затем расстаются.

Ведьма Серафина Пеккала и ее возлюбленный, цыган Фардер Корам.

Родители Уилла: его отец пропадает без вести.

Уилл и его мать: он любит ее и хочет защитить, но

вынужден покинуть ее и уйти.

... и так далее. Примеров еще немало. Самое драматическое и, как мне говорили многие, самое шокирующее из проявлений этого паттерна – эпизод, когда мы узнаем, что похищенных детей насильно разделяли с деймонами: отрезали их от деймонов при помощи специального аппарата, похожего на гильотину.

Это открытие оказывается настолько шокирующим не случайно: я намеренно к этому вел. Во-первых, я как можно раньше постарался внушить читателям мысль о теснейшей, неразрывной связи между деймоном и человеком: деймоны всегда остаются рядом со своими людьми, и невозможно даже представить, чтобы они ходили где-то сами по себе. Во-вторых, я подобрал ложный намек, употребив слово *severed* – «разрезанный, рассеченный». Лира слышит какие-то зловещие разговоры о «разрезанных» детях, не понимая, что это значит. Но, по нашему лингвистическому опыту, за словом *severed* часто следует *head*, «голова». У Айрис Мердок даже есть роман под названием «A Severed Head»¹⁵. Конечно, это неточное выражение, потому что в действительности при отрубании головы рассекают не голову, а шею; но так уж мы привыкли говорить – и, увидев в тексте слово *severed*, подспудно ожидаем, что речь пойдет о голове. Из-за этого мы идем по ложному следу, и откровение о том, что в действительности детей отрезают от их деймонов, застает нас врас-

¹⁵ На русском языке роман выходил под названием «Отрубленная голова».

плох. Но это очередной пример того же самого паттерна, о котором я говорил, – бинарного деления.

Читая у Марка Тернера о том, как работают образные схемы в восприятии повествования, я понял, что с полным правом могу сделать в третьей книге то, что хотел. Я обнаружил в первых двух книгах паттерн, которого не замечал прежде, но вот я распознал его и получил возможность использовать снова – но теперь уже осознанно. Отправляясь в мир мертвых, Лира должна была оставить своего деймона, Пантелеймона. До сих пор я не знал, смогу ли написать об этом, – нет, не в эмоциональном смысле: я не знал, насколько осмысленным будет такой поворот истории. Но теперь, разглядев паттерн, я понял, что это будет не просто осмысленным, а очень важным, – и, наоборот, если я этого не напишу, то потеряется формальный смысл, смысл паттерна.

И тут мне на руку сыграли еще два момента: еще в начале трилогии Магистр Иордан-колледжа предсказывает, что Лиру ожидает великое предательство, и добавляет, что предательницей окажется она сама и это станет для нее ужасным ударом. Когда я писал эти слова, я думал, что предательством станет то, что Лира поведет Роджера на смерть. Она будет верить, что спасает Роджера, но невольно приведет его в самое опасное место, где он и погибнет. Но через несколько лет, дойдя до эпизода с путешествием в мир мертвых, я понял, что слова Магистра с тем же, а то и с большим успехом могли означать, что Лира предаст Пантелеймона. И,

конечно, я тут же подумал: как хитро! Я опять направил читателей по ложному следу: они, верно, решили, что уже видели великое предательство Лиры, а она возьмет и совершит нечто еще более страшное. Ничего-то они не знали! Хотя, конечно, это я ничего не знал.

Вторым подспорьем мне стали ведьмы. Одна из причин, по которым ведьмы кажутся людям вроде Лиры такими странными и даже сверхъестественными, – в том, что ведьмы могут расставаться со своими деймонами. Деймон может на время покинуть ведьму и отправиться в дальние странствия, но при этом сохранять с ней тесный мысленный и эмоциональный контакт. Каким образом им это удается и почему, я не знал; первоначально это была просто эффектная деталь, подчеркивавшая необычность и чужеродность ведьм. Но когда (опять-таки гораздо позже) я задумался, как воссоединить Лиру с Пантелеймоном, я вспомнил эту деталь и задним числом придумал инициацию, которую проходят молодые ведьмы: они уходят в пустынное, безлюдное место, куда деймонам путь закрыт, и добровольно переносят муки разделения со своим деймоном. Но в отличие от насильственного отсечения человека от деймона это мучительное испытание дает им особую силу – способность сохранять связь с деймоном даже на большом расстоянии. Эту же силу обретают Лира и Уилл – для них это своего рода компенсация за страдания, которые они перенесли, оставив своих деймонов на берегу и отправившись в страну мертвых. Вот как полез-

но бывает оставлять много «хвостов», когда пишешь длинную историю: подойдя к финалу, можно подобрать их все и аккуратно увязать друг с другом разные линии.

И наконец – возвращаясь к образной схеме бинарного деления, – Лира теряет способность понимать алетiomетр, а затем происходит то, из-за чего многие юные читатели огорчились больше всего, – Лире приходится расстаться с Уиллом. Но такой финал сильнее, чем если бы они остались вместе; и, на мой взгляд, одна из причин, по которым он лучше другого, более радостного финала, – в том, что он следует главному формальному паттерну всей истории: принципу разделения того, что было единым целым.

Итак, Марк Тернер и его теория образных схем подвернулись мне под руку в самый подходящий момент: благодаря им я увидел то, чего не замечал раньше, и смог сознательно это усилить. А следующая цитата хорошо иллюстрирует обратную ситуацию – то, что происходит, когда в неподходящий момент в вашу работу вмешивается критик:

«Она выглядит не только растерянной, но и решительной», – с восхищением подумала леди Ханна, а Магистр заметил и кое-что еще: детская, неосознанная грация исчезла и Лира стесняется своего повзрослевшего тела.

Янтaрный телескоп, с. 518

Не знаю, как устроены другие сочинители, но лично я никогда не начинаю историю с темы. Конечно, все мои истории

о чем-то повествуют, но я никогда не знаю заранее, о чем. Это выясняется только в процессе. Поэтому мне приходится начинать с картин, образов, сцен, настроений – словно с обрывков сновидения или фрагментов полузабытого фильма. Все мои истории начинаются именно так. Так было и с трилогией: я не понимал, о чем она будет, пока не открыл для себя деймонов (а как я их открыл – скоро расскажу). Точнее говоря, я понял, о чем будет моя история, когда обнаружил, что у детей деймоны меняют облик, а у взрослых – нет. Вот тут-то идея и тема ринулись навстречу друг другу, как искра и струя бензина. На самом деле я не знаю, что из них возникло первым, но стоило им встретиться, как они вспыхнули ярким огнем.

Тема моей истории – конец невинности. Вся трилогия, все 1200 страниц, – это такой громоздкий комментарий к изумительному очерку Генриха фон Клейста о театре марионеток (позже я вернусь к нему и расскажу подробнее), а сам очерк в свою очередь – необыкновенно изящный комментарий к третьей главе Книги Бытия. И об этом же повествует восьмая Дуинская элегия Рильке.

Историю Адама и Евы я считаю основополагающим мифом о том, почему мы такие, какие есть. Вкусив плод от древа познания, мы отделились от природы, потому что приобрели способность размышлять о ней и о самих себе. Это и есть изгнание из райского сада. И вернуться обратно мы не можем, потому что путь нам преграждает ангел с огненным

мечом; если мы хотим снова обрести блаженство, которое испытывали, когда были едины со всем сущим, надо идти не назад, а вперед (говорит Клейст), чтобы обойти весь мир по кругу и вернуться в рай, так сказать, с черного хода. Иными словами, о невинности надо забыть – ее больше нет; нет смысла тосковать о прошедшем детстве и упиваться нездоровой ностальгией; надо повзреть. Надо оставить в прошлом бессознательную благодать детства и отправиться на поиски совершенно другого качества – а именно мудрости. А чтобы обрести мудрость, нам придется усвоить весь опыт, доступный человеку. Придется идти на компромиссы, пачкать руки, страдать, трудиться в поте лица и учиться.

В невинности никакой мудрости нет; мудрость не может быть невинной. И это очень больно и очень трудно, но это – единственный путь; и в конце этого пути мы обретем – если не сдадимся и не опустим руки – новое понимание мира, более глубокое, полное и богатое, чем было у нас до того, как мы вкусили плод познания добра и зла.

Именно поэтому Лира перестает понимать алетиметр. Эта способность была у нее врожденной; она приобрела ее без всякого труда, словно некий дар свыше; но дар этот уходит безвозвратно – остается только память о том, как легко, уверенно и быстро она когда-то читала символы. Но моя история – вовсе не о том, как прекрасно быть ребенком, и главный ее принцип – не сожаления и ностальгия по прошлому. Это история о том, что необходимо взреть, и главный ее

принцип – реализм и надежда.

Так вот, я собирался рассказать, что происходит, когда сталкиваешься с критиком в неподходящий момент. Случилось это из-за того, что раздумья о грехопадении и обо всех смыслах этого мифа естественным образом навели меня на мысль о гностицизме. Очень модная тема этот гностицизм: сейчас он у всех на слуху. Изначальный гностический миф повествует о том, как некий лжетворец Демиург создал наш материальный мир, чтобы заточить в нем искры истинной божественности, отпавшие от настоящего Бога – невообразимо далекого от нас истинного Бога, – в котором был их источник и дом. Соответственно, задача тех, кто познал истину, – задача гностиков, заключается в том, чтобы вырваться на свободу из материального мира и отыскать обратный путь.

В наши дни к этому мифу обращаются многие: на высоколобом конце спектра – именитый литературный критик Гарольд Блум со своими «Знаками нового тысячелетия», а на популярном – «Секретные материалы», «Матрица» и «Шоу Трумана» (да, и то, и другое, и третье – гностицизм чистой воды!). Весь этот мир (как бы говорят они нам), мир, который можно увидеть и потрогать, мир власти, политики и правительства, официальных заявлений и международных корпораций, – все это лишь иллюзия и фальшивка, огромный заговор с целью поработить нас и держать в невежестве. «Ис-

тина там, за пределами»¹⁶, – говорит агент Малдер в «Секретных материалах».

Гностический миф – очень мощная история: он глубоко драматичен и ставит в центр всего происходящего нас, людей, и ситуацию, в которой мы оказались. И он как будто бы объясняет, почему столь многие из нас несчастны, чувствуют себя не у дел, ощущают себя оторванными от мира и от всего, что приносит радость и смысл жизни. Мы не чувствуем себя в этом мире как дома, говорит он, потому что этот мир – не наш дом. Но тот, кто *знает правду*, может отыскать выход.

Чтобы еще глубже погрузиться в этот завораживающий миф, нам не хватит времени, но меня, разумеется, заинтересовала его связь с историей грехопадения, потому что и то, и другое – это истории о знании. Единого и официально принятого гностического учения не существовало, но некоторые секты, время от времени оказывавшие влияние на раннехристианскую мысль (до тех пор пока христиане не осудили все варианты гностицизма разом как еретические), поклонялись тому самому Змею, который помог Адаму и Еве увидеть истину, спрятанную от них демиургом, ложным богом.

Поэтому я с большим интересом читал все высоколобые книжки о гностицизме, какие удавалось найти, и, разинув рот, поглощал всю популярную продукцию на ту же тему. И вот, когда я уже дописал «Янтарный телескоп» до середины,

¹⁶ Более известный перевод этой фразы «Истина где-то рядом» не вполне точен.

мне попалась книжка Э. Д. Наттела под названием «Альтернативная Троица: гностическая ересь в сочинениях Марло, Мильтона и Блейка». Это оказался настоящий клад полезной информации, удачных догадок и неожиданных взаимосвязей; я схватил ее с восторгом и прочел, не отрываясь, а когда дочитал, внезапно обнаружил, что не могу писать дальше. «Альтернативная Троица» загипнотизировала меня и ввергла в полную неподвижность. Наттел так интересно рассуждал и приводил такие убедительные примеры, что под его влиянием я невольно начал сомневаться в собственной истории: «Да, пожалуй, тут я немного ошибся... и, конечно же, стоило немного четче провести линию офитов... и он, должно быть, прав: Милтон говорит о Сатане то-то и то-то, а значит, нужно еще раз подумать, что сказать насчет того-то и того-то... а если Блейк относился к змею неоднозначно, то я, пожалуй, вступлю на зыбкую почву, когда примусь за следующую главу...»

Одним словом, после книги Наттела я только и мог, что ползать мышью по дому чужого интеллекта, стараясь ничего не нарушить, не нашуметь и не наделать ошибок. И все из-за того, что книга попалась мне в неподходящий момент, когда моя история еще не оформилась окончательно.

Из этого тупика меня вывел Блейк (о чем я рассказываю подробнее в эссе «Я должен сотворить Систему»). Я вспомнил его строчку: «Я должен сотворить Систему, чтоб не стать

рабом чужих систем»¹⁷, – и все как рукой сняло. Я подумал: а ведь и правда! Я могу говорить, что хочу. И если я разойдусь во мнениях с Мильтоном, Блейком и Э. Д. Наттелом – что ж, тем хуже для них. Бывают такие времена, когда к критике стоит относиться так же, как бессмертный Берти Вустер из книг П. Г. Вудхауса полагал нужным относиться к сыпи. Принимая ванну однажды утром, он заметил, что у него на груди появились пятнышки. «Я бы не рекомендовал чесать их», – сказал Дживс. «Ты неправ, – возразил Берти. – Этим пятнышкам требуется твердая рука»¹⁸. Так вот, по моему мнению, критикам тоже иногда требуется твердая рука.

Чтобы закрыть тему гностического мифа, добавлю, что моя система (мой собственный миф, если угодно) в одном определяющем отношении противостоит гностической: в моей истории первостепенную, абсолютную важность имеет «физический мир», потому что «он – наша истинная родина и всегда был ею», как говорит один из духов в стране мертвых. Лира узнаёт об этом случайно, когда духи начинают упрашивать ее рассказать что-нибудь о мире живых, напомнить им о ветре и солнечном свете; и Лира понимает, что на этот раз ее фантазии – все эти нагромождения нелепых выдумок – будут неуместны. И она рассказывает духам кое-что из того, что происходило на самом деле, изо всех сил стараясь передать слушателям запахи, звуки и образы,

¹⁷ Строка из поэмы У. Блейка «Иерусалим», пер. Д. Смирнова-Садовского.

¹⁸ Сцена из повести П. Г. Вудхауса «Тетки – не джентльмены».

все чувственные впечатления, всю осязаемую ткань реального мира. Она расстается с фантазиями и становится реалисткой. (И то же самое происходит с историей в целом: она движется от фэнтези к реализму. Именно поэтому в финале трилогии Лира отправляется в школу: поистине жестокое разочарование для некоторых критиков, ученых и даже учителей, для которых, похоже, само понятие образования утратило все свое благородство и моральную ценность и перестало вызывать чистый и страстный восторг.)

Так или иначе, рассказывая свою правдивую историю, Лира, к своему изумлению, видит, что гарпии, сторожившие и мучившие духов в стране мертвых, бросили все свои дела и тоже внимательно слушают. Оказывается, они тоже изголодались по правде – правде о мире, правде о жизни. И Лира заключает с ними сделку: отныне каждый дух, пришедший в страну мертвых, должен будет рассказать им свою историю – честную историю о себе и о своей жизни. И тогда гарпии проводят этого духа к выходу в верхний мир, где он наконец-то сможет раствориться в живой физической вселенной и освободиться от скорби и тоски – неизменных спутников бессмертия. Итак, моя ересь – в том, что вечную жизнь я считаю не наградой, а жесточайшим наказанием, которому Бог подвергает нас за греховное стремление взрастеть и набираться мудрости.

Кроме того, подразумевается, что если вы всю жизнь будете бездельничать, смотреть телевизор и играть в компью-

терные игры, вам не найдется о чем рассказать гарпиям в мире мертвых, и вы останетесь там навсегда.

Последний отрывок, который я хочу прокомментировать, – это совершенно простой и прямолинейный диалог. Лира бежит от миссис Колтер и останавливается у кофейного киоска, где привлекает к себе внимание мужчины, изображенного здесь на иллюстрации.

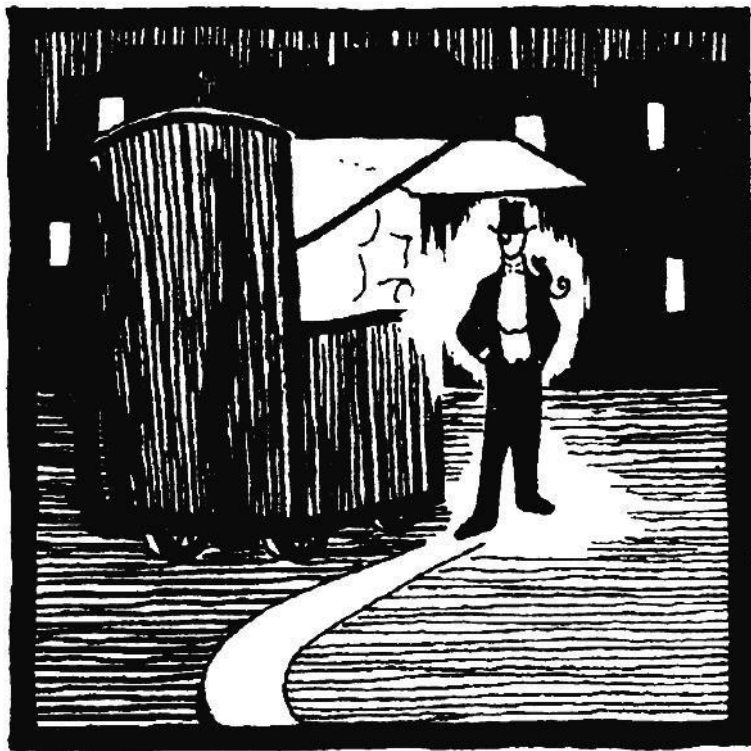


Иллюстрация автора к 6-й главе «Северного сияния»

Деймон, сидящий у него на плече, – лемур. Теперь представьте себе, что этот персонаж говорит благородным, хорошо поставленным голосом Лесли Филлипса, – и вы сразу поймаете верную интонацию.

Итак, он заводит разговор с Лирой:

- Куда же это ты идешь, одна?
- Мне надо встретиться с отцом.
- А кто он?
- Он убийца.
- Кто?
- Я же сказала: убийца. Это его профессия. Сегодня у него заказ. Тут у меня чистая одежда, потому что после работы он обычно весь в крови.
- А! Ты шутишь.
- Нет.
- Лемур пискнул и, спрятавшись за голову мужчины, выглянул оттуда. Лира невозмутимо допила кофе и доела сэндвич.
- Спокойной ночи, – сказала она. – Я вижу, отец выходит. Вид у него немного сердитый.

Северное сияние, с. 101

На примере этого отрывка я коротко объясню, почему диалог писать проще, чем повествование. Когда персонажи прочно обоснуются в вашем воображении, вы без особого труда начнете слышать, что они говорят друг другу. Они сами будут подсказывать слова, вам останется только записывать. Видеть, что они делают, тоже можно, но это будут не слова, а картинки, зрительные образы. Слова для описания этих картинок вам придется подбирать самостоятельно, а это уже не так просто. Как лучше написать: «Она остановилась у кофейного киоска...»? Или «Лира увидела кофейный киоск и остановилась...»? Или, может быть, так: «Увидев кофей-

ный киоск, Лира решила остановиться...»? Описать эту ситуацию можно сотнями способов, и всякий раз приходится выбирать, какой из вариантов сохранить, а какие – отвергнуть.

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.