

ФИЛИП
ПУЛМАН

▲ Epics
▲ Imaginary Friends
▲ Let's Pretend
▲ Oliver Twist
▲ The Classical Tone
▲ Poco a Poco
▲ Let's Write it in Red
▲ Children's Literature Without Borders
▲ As Clear as Water
▲ Dreaming of Spires
▲ The Path through the Wood
▲ The Marionette Theatre
▲ Talents and Virtues
▲ 'I Must Create a System...'
▲ Writing Fantasy Realistically
▲ The Good Man Jesus and the Scoundrel Christ
▲ The Story of The Cat, the Chisel and the Grave
▲ Magic Carpets
▲ The Republic of Heaven
▲ Paradise Lost
▲ Maus
▲ Intention
▲ Soft Beulah's Night
▲ Balloon Debate
▲ God and Dust
▲ The Anatomy of Melancholy

ГОЛОСА ДЕЙМОНОВ

СБОРНИК ЭССЕ

Золотой компас (АСТ)

Филип Пулман
Голоса деймонов

«Издательство АСТ»

2017

УДК 821.111-31(73)
ББК 84(4Вел)

Пулман Ф.

Голоса демонов / Ф. Пулман — «Издательство АСТ»,
2017 — (Золотой компас (АСТ))

ISBN 978-5-17-109992-3

В книге «Голоса демонов» 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.

УДК 821.111-31(73)

ББК 84(4Вел)

ISBN 978-5-17-109992-3

© Пулман Ф., 2017

© Издательство АСТ, 2017

Содержание

Голоса деймонов	6
Предисловие	11
Волшебные ковры	15
Как сочинить историю	24
Генрих фон Клейст: о театре марионеток	37
Потерянный рай	41
Предисловие	41
История как поэма	42
Поэма как история	45
«Потерянный рай» и его влияние	50
Предисловия к двенадцати книгам «Потерянного рая»	52
Послесловие	58
Рождение вселенной	59
Тропа через лес	63
Грезы шпилей	77
Конец ознакомительного фрагмента.	78

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, — связанное 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»)
*Росо а Росо*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
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

¹ «Мало-помалу; шаг за шагом» (исп.).

О науке и художественной литературе

Я должен сотворить Систему...
Напишем это красным
Росо а Росо
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

Roso a Roso

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 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 общении, 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; игрушечный 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 Эмери 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.)

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

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.

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 Лир» и «Однажды на Севере».

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? 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 демон — 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» — воспеваает 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, подготовленных 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 сочинителя 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 хочу 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 «заботиться 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 младых 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, например, 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 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.

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

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

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.

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 прячась. Студенты всегда сильно нервничали, пока не решались попробовать. Они думали, 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. Рассказчик-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 гнить. 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 повторю, 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 — притвориться, что мы нисколько 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. Учítывая, 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 громкие — утверждают, что в детских книгах не место таким темам, как секс, наркотики, жестокость, гомосексуальность, аборт 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 жур-

налисты 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 встретила одна мысль — поистине наилучшее определение такого вида ответственности: «Не стоит увлекаться живописанием неприятных сторон человеческой натуры, 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 — особенно, 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 отвечаю, 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 отметку 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 сознательных 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 облекшаяся 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 тягостная 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 удо-

вольствие, 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 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 сберечь 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.

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

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 никак 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 попросту 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 демон, 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 демоном 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, толпящихся 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

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

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

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».

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 демон. 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 демона. Я еще не знал, что существуют демоны. 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 демон. 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» застает 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 Лиры 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 персонажам?

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 сосредотачиваетесь 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 самого 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

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

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

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 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, кроме 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, легковверного 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 искусственным. 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 убежден, что от этого сцена стала только лучше. Мой рассказчик — на стороне Леры, 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 демон 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 демон: это часть вашей собственной личности, вынесенная наружу и получившая внешнюю физическую форму — облик того или иного животного. Скорее всего, хотя и не обязательно, ваш демон будет противоположного по отношению к вам пола. Пока вы остаетесь ребенком, ваш демон может принимать форму любого животного. Когда вы вырастаете, он перестает меняться, останавливается 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 демона 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 расстанетесь со своим демоном (а он — с вами) не только потому, что просто этого не хотите (ваш демон — 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 демона 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.

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

Родители Лир: 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 демонами: отрезали их от демонов 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 демоном и человеком: демоны всегда остаются рядом со своими людьми, и невозможно даже представить, чтобы они ходили где-то сами по себе. Во-вторых, я подбросил 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 демонов, застает нас врасплох. 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 демона, 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 Лире 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 Лир, 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 Лир такими странными и даже сверхъестественными, — в том, что ведьмы могут расставаться со своими демонами. Демон 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 удастся и почему, я не знал; первоначально это была просто эффект-

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

ная 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 полезно 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 алетиметр, 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.

Янтарный 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 повзрос-

леть. 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 взрослеть, 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. «Истина 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, мне попала книжка Э. Д. Наттела

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

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» загнипотизировала 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: Мильтон 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, 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

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

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

жесточайшим наказанием, которому Бог подвергает нас за греховное стремление взрослеть и набираться мудрости.

Кроме того, подразумевается, что если вы всю жизнь будете бездельничать, смотреть телевизор и играть в компьютерные 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 кофейный киоск, Лира решила остановиться...»? Описать эту ситуацию можно сотнями способов, и всякий раз приходится выбирать, какой из вариантов сохранить, а какие — отвергнуть.

Я в итоге остановился на следующем:

На перекрестке возле большого универсального магазина, чьи окна ярко освещали мокрый тротуар, стоял кофейный киоск: маленький домик на колесах с прилавком, [над которым поднимался деревянный навес]. Оттуда шел желтый свет и пахло кофе. Хозяин в белом халате, облокотившись на прилавок, разговаривал с двумя или тремя покупателями.

Лиру потянуло туда. Они бродили уже час, было холодно и промозгло.

Северное сияние, с. 100

Я последовал принципу целесообразности: добавил несколько визуальных деталей (желтый свет, сияние витрин, мокрый тротуар), чтобы при желании любой смог представить себе эту сцену в красках, — но не слишком много, чтобы они не тормозили ход событий и читателю не пришлось дожидаться, пока я продемонстрирую все свое мастерство в сочинении описаний. Но каждую фразу пришлось продумывать и отбрасывать альтернативы. И вот теперь, глядя на этот отрывок снова, я понимаю, что про деревянный навес лучше было бы написать, что он был подвешен, а не поднимался, потому что «поднимался» подразумевает движение, а навес, естественно, был неподвижным. Такого рода вещи приходится обдумывать постоянно — и никто не застрахован от ошибок. На самом деле это не так-то просто.

Но когда Лира говорит: «Я же сказала: убийца», — и так далее, тут особо думать было не о чем. Я внес всего одну поправку на весь диалог: после слов «Я вижу, отец...» я начал было писать «уже здесь», но остановился, не дописав, и переправил на «выходит». Так получилось живее, как будто он не просто стоит где-то поблизости, а приближается. И на этом все. Диалоги мне даются гораздо легче повествовательных отрывков.

И, думаю, в этом я не одинок. Даже не думаю, а точно знаю. Когда я преподавал в школе, детям в возрасте примерно от десяти до тринадцати лет, я обратил внимание: когда они пишут сочинения, с диалогами многие справляются гораздо лучше, чем с описаниями. Во многих случаях они, сами того не подозревая, писали не сочинения, а киносценарии, хотя и не понимали, как делать переходы между сценами и как описывать то что, видели мысленным взором, — короче говоря, не умели добавлять режиссерские ремарки. А вот что у них получалось очень хорошо, так это переносить на бумагу то, что они слышали у себя в голове, потому что

эти слуховые образы с самого начала были облечены в слова. Может быть, диалоги давались им легче описаний, потому что эти дети всю жизнь смотрели кино и телевизор, а может, диалоги по самой своей природе пишутся легче, — не знаю.

Но самое важное — удерживать все это (все, о чем я сегодня говорил, — сочинительскую часть и часть писательскую; формальные паттерны и тему, как только вы ее осознаете; правильную точку для постановки камеры, позицию рассказчика по отношению к персонажам и все такое прочее) в относительном равновесии. Честно говоря, в формате романа добиться этого в совершенстве невозможно. Если хотите написать нечто совершенное, пишите хокку. В любом достаточно объемном тексте что-то обязательно пойдет не так: будут отрывки с неправильно расставленными акцентами; будут места излишне мрачные или, наоборот, чересчур оптимистичные; будут персонажи, которые так и не оживут. И когда через год-другой вы перечитаете свою книгу, все эти недостатки бросятся вам в глаза. Но это значит только одно: в следующий раз нужно постараться сделать лучше.

И если вы делаете то же, что и я, — пишете не *литературу*, а *истории*, — постарайтесь убрать себя с глаз долой. Читателям (в особенности юным) вы совершенно неинтересны — равно как и ваша мучительная постмодернистская рефлексия и беспокойство обо всем том, о чем полагается беспокоиться при работе с текстом. Читатели просто хотят знать, что будет дальше.

Вот и расскажите им.

А для того чтобы это сделать, чтобы рассказать историю, нужно придумать какие-нибудь интересные события, выстроить их в правильном порядке, выявив взаимосвязи, а затем изложить все это как можно более внятно. При этом надо снабдить читателя визуальными подсказками, чтобы он понимал, где именно разворачивается та или иная сцена, кто в ней присутствует, в какое время суток это происходит и откуда падает свет; и если вы ясно укажете, кто из персонажей говорит те или иные слова и какие именно; если вы поставите камеру в самое лучшее место и не будете передвигать ее без необходимости, — короче говоря, если вы более или менее справитесь со всеми этими задачами, то можно надеяться, что читатель (если повезет) останется с вами до самого конца истории, а когда выйдет ваша следующая книга, купит и ее.

Ну вот, полагаю, я сказал достаточно. Спасибо, что выслушали. Если будут какие-то вопросы, я попытаюсь на них ответить, а если не буду знать ответов, не волнуйтесь — я их сочиню.

Эта лекция была прочитана в Оксфорде, в колледже Сент-Кросс 21 мая 2002 года.

Мне всегда казалось занятным, что кинематографисты говорят об историях так много, а писатели, наоборот, так мало. Отчасти, конечно, это объясняется тем, что фильм — это коллективное предприятие, в которое к тому же вкладывают много денег, а люди, вложившие во что-то свои деньги, особо склонны беспокоиться о том, чтобы получить их обратно с прибылью. Разумеется, они горячо заинтересованы в том, чтобы история получилась без сучка и задоринки.

Но важно еще и то, что книги мы пишем в одиночестве. Мы не обязаны обсуждать их с кем-то до тех пор, пока не допишем, — и, более того, этого вообще лучше не делать. Лично я просто не могу ни с кем говорить о романе, над которым еще работаю, потому что все, кроме того предложения, которое я пишу прямо сейчас, остается условным и может измениться в любой момент, — даже в том, как закончится это конкретное предложение, я и то не уверен.

Генрих фон Клейст: о театре марионеток *Изящество утраченное и вновь обретенное*

Об одном необычайно сильном и вдохновенном эссе — и о том, как оно повлияло на «Темные начала»

Подчас благодаря счастливому случаю или судьбе, а то и воле непостижимого рока на нашем пути точно в нужное время попадает нужное произведение искусства — и производит сильнейшее впечатление. Мы открываем над головой зонтик со стальными спицами за секунду до того, как с небес грянет молния.

Именно это и произошло со мной в один прекрасный день 1978 года, когда в литературном приложении к «Таймс» я наткнулся на автора, о котором никогда раньше не слышал. Его имя было Генрих фон Клейст, а статья называлась «О театре марионеток» (перевод и предисловие Идриса Перри). Клейст написал это эссе в 1810 году, когда ему было тридцать три года. Еще через год он умер.

Для меня оно стало настоящим откровением. Это необычное эссе, совсем короткое и на первый взгляд очень простое: небольшая история в виде диалога двух друзей. Два вдумчивых, интеллектуальных господина по обыкновению вдумчиво, хотя и непринужденно беседуют о куклах, об изяществе, о человеческом разуме — и о том таинственном мгновении, когда мы вдруг обретаем самосознание. Такое случается с каждым, в отрочестве, — совсем как в этой чудесной зарисовке Клейста:

Года три тому назад я познакомился на купаниях с одним молодым человеком, необычайно изящным во всех проявлениях. Лет ему было около пятнадцати, но на нем уже лежала легкая тень того тщеславия, что рождается благосклонностью женщин. Так вышло, что незадолго до того мы видели в Париже статую мальчика, вытаскивающего из ноги занозу. Литые копии ее встречаются очень часто и имеются почти во всех немецких собраниях. Изваяние пришло ему на память перед большим зеркалом — он как раз поставил ногу на табурет, чтобы вытереть ее, и увидел свое отражение. Юноша улыбнулся и поделился своим открытием со мной.

Я тоже заметил сходство одновременно с ним, однако... сам не ведаю почему, то ли желая испытать уверенность его грации, то ли из стремления умерить его тщеславие, пока не поздно... одним словом, я рассмеялся и сказал, что все это лишь игра воображения. Он покраснел и снова поднял ногу — нарочно, чтобы мне показать, — но попытка, как и следовало ожидать, не удалась. В смятении он принялся задирать ногу — в третий раз, в четвертый, в десятый, но все было тщетно. Юноша оказался совершенно не способен воспроизвести то самое движение. К чему это я? Все его потуги выглядели так смехотворно, что я лишь с огромным трудом сумел удержаться от хохота.

С того дня — с того самого мгновения — мальчик необычайно переменялся. Теперь он целыми днями простаивал перед зеркалом. Очарование облетало с него лепесток за лепестком. Нечто незримое и непостижимое сковало, будто стальной сетью, свободную игру его жестов, и уже через год от той милой грации, что дарила живейшее наслаждение всякому, кто на него смотрел, не осталось и следа. Есть еще один человек, поныне живущий и ставший свидетелем этой странной и прискорбной перемены, — он может подтвердить мой рассказ слово в слово.

Тема заинтересовала меня, во-первых, из-за «Песен невинности и опыта» Уильяма Блейка, которые я чту и люблю: Блейк говорил, что написал их, чтобы показать два эти противоположные состояния человеческой души. Во-вторых, потому что мои собственные детство и отрочество вспоминались еще совсем свежо и мучительно, хоть и остались позади уже пятнадцать лет назад. И в-третьих, потому что в 1978 году я работал учителем в школе, и ученики у меня на глазах переживали именно те изменения, о которых писал фон Клейст.

Всякий преподаватель знает, с какой замечательной свободой и выразительностью (вот оно, то самое природное изящество!) дети, например, занимаются живописью: они размазывают краску, не зная ни колебаний, ни сомнений, ни какой-либо неуверенности в себе, — ничто их не смущает. Но вот дети вырастают, и происходит нечто странное: они начинают видеть разницу между тем, что умеют они, и тем, что умеют состоявшиеся, опытные художники. До них внезапно доходит, что их картины выглядят неуклюже, неловко, наивно — одним словом, по-детски, и ребенок в одночасье теряет способность творить свободно. Словно какой-то паралич сводит ему руки. «Нет, я совсем не умею рисовать и никогда не умел», — говорит он. И больше за кисть не берется.

Былая непринужденность тает, как дым. Выражаясь словами фон Клейста, нечто незримое и непостижимое сковывает, будто стальной сетью, свободную игру его жестов.

Конечно, это смущение, эта неловкость связаны еще и с сексуальным пробуждением. Тело начинает меняться, в крови бушуют незнакомые гормоны, и нам каждый божий день приходится сражаться с величайшей социальной проблемой — собственным смущением.

Как бы там ни было, я очень хорошо замечал этот странный эффект, эту стальную сеть, сковывающую моих учеников, этот мучительный переход — и вспоминал свое собственное отрочество и прелюбопытное двойственное ощущение, которое я тогда испытывал: ужасную неразбериху в делах физических и одновременно невиданное расширение умственных горизонтов. Именно тогда я открыл для себя живопись и поэзию — и это было как открытие нового континента: новые формы знания, новые способы понимания, необозримые перспективы возможностей.

И тогда я понял, почему Клейст решил увязать эти два столь различных образа: марионеток на рыночной площади и историю об искушении и грехопадении в Эдемском саду. Еву соблазнили не богатство и любовь — ее соблазnilо знание. Отведай этого плода, сказал Змей, и станешь подобна богам, знающим добро и зло. И тогда, соблазненные головокружительным обещанием знания, первые люди отведали запретный для них плод.

Первым следствием их поступка стало смущение. «И узнали они, что наги», — потому что раньше им это в голову не приходило. За новое знание всегда приходится платить. Как медведь (он появляется у фон Клейста позже) без труда отражает удар меча, потому что разум его не смущен знанием; как марионетки с непринужденной грацией болтаются на веревочках, потому что собственной воли у них вообще нет; как прекрасный юноша, не раздумывая ни секунды, принимает позу не менее прекрасного произведения искусства, — так и Адам с Евой в изначальном своем состоянии были полны невинности и изящества. Но стоило им отведать плода, как разум их открылся, а вместе с самосознанием пришли рефлексия, неловкость, смущение, страдание и боль.

Это действительно происходит с каждым — каждый день, повсюду вокруг нас. Всякое дитя рождается в Эдемском саду, и всякое дитя рано или поздно из него изгоняют — и обратного пути больше нет. Как совершенно справедливо отмечает фон Клейст, однажды утратив невинность, ее уже не вернуть: ангел с огненным мечом стережет врата потерянного рая. Идти остается только вперед — в жизнь, в самую ее глубину, навстречу трудностям, компромиссам, предательствам и разочарованиям, которые неизбежно встретятся нам на пути.

Но не все так мрачно. Есть и награда, и она поистине велика. Говоря словами фон Клейста, мы можем в конце концов вернуться в свой рай — с черного хода, обойдя мир вокруг.

Благодать и изящество, которых мы лишились, обретя знание, бывают двух видов: изящество и благодать марионетки, не обладающей разумом, — с одной стороны, и благодать и изящество бога, чей разум бесконечен, — с другой. Невинность на одном конце спектра — и мудрость на другом. Но если мы хотим найти мудрость, которая приходит лишь с опытом, невинность придется оставить позади.

Очень долго эссе фон Клейста и все его скрытые и явные смыслы не шли у меня из головы, хотя писать об этом я не собирался. Что можно добавить к тому, что и так совершенно? Оно просто стало неотъемлемой частью моего образа мыслей.

А потом в один прекрасный день я начал сочинять длинную историю, жанр которой можно определить только как фэнтези — никогда раньше я на подобное не замахивался. Там был другой мир, были арктические пустыни и готические интриги; там были колоссальные фигуры, воплощающие моральную тьму и свет, — хотя причины и следствия их титанического конфликта были мне пока совершенно неясны. А начиналось все с маленькой девочки, которая вошла в комнату, куда ей нельзя было заходить. Когда вслед за ней вошел кто-то еще, ей пришлось спрятаться и невольно подслушать разговор, значение которого она не вполне поняла, — но эти слова наполнили ее восторгом и ужасом...

Смею предположить, что многие писатели начинают работу над книгой с темы, которую хотят осветить, и только потом подыскивают подходящий сюжет и персонажей, способных воплотить разные стороны внутреннего конфликта. Но у меня так никогда не получалось. Этот подход кажется мне механистическим, надуманным. Я понятия не имею, какова тема моей книги, пока история не наберет обороты.

И лишь изрядно продвинувшись с этой историей, набросав больше дюжины версий первой главы и узнав, что у Лиры есть демон по имени Пантелеймон, который умеет менять облик и является частью ее личности, я понял, о чем будет моя книга. Тема открылась мне в тот момент, когда я осознал, что детские демоны могут менять форму, а взрослые — уже нет.

Я уже знал достаточно о том, как устроены истории, чтобы понимать: если какой-то элемент не помогает развитию, он будет ему мешать. Если демоны всех персонажей будут постоянно превращаться в разных животных, читателю это вскоре наскучит — а вместе с ним и мне, потому что никакого смысла в этом не будет. Получится просто глупая декорация, беспцельная и невыразительная.

Зато если разница между детьми и взрослыми окажется настолько буквальной и наглядной...

И если темой всей книги станет именно этот переход от невинности к опыту...

Тогда передо мной откроются поистине безграничные возможности — в том числе и шанс через столько лет воздать по заслугам темам, так легко, так изящно поднятым в эссе фон Клейста о театре марионеток. Если мы хотим мудрости, придется отказаться от невинности...

Именно это и происходит, когда Лира в финале «Темных начал» перестает понимать алетиметр: ее невинность осталась позади. И с писателями так называемого золотого века детской литературы я не согласен именно в этом — в их понимании невинности. Слишком многие из них считают детство изначальным раем, а его утрату — трагедией, на которую мы обречены всю жизнь оглядываться с ностальгией и скорбью.

Подобную точку зрения я не разделяю. Будь это так, Лира осиротела бы навеки и до конца своих дней оплакивала бы потерю дара и смерть детства. Думаю, к взрослению можно и нужно относиться более светло — и даже найти в себе силу приветствовать его приход, а вместе с силой — и надежду. В чудесном эссе Клейста я обрел ключ к тому, как это сделать.

Один из друзей, беседовавших о куклах, оказался танцором, и танцу он прилежно учился. Понадобилось много трудов, усилий и дисциплины, чтобы после долгих мук и разочарований хотя бы начать обретать мастерство. Кукла в его жизни осталась позади — теперь он был на пути к тому, чтобы стать богом. И вот здесь-то, подумалось мне, и скрыт ключ для Лиры.

Взрослые толкуют символы алетiomетра с помощью справочников — иными словами, посредством разума. Им приходится искать значения и осознанно проводить между ними связи — в отличие от юной Лиры, которая проделывает все это интуитивно, со стремительностью и грацией зверька или птички. Такой рассудочный способ работы с алетiomетром наверняка представлялся ей ужасно неуклюжим, медленным, приземленным, прозаическим.

Но рано или поздно, говорят ей друзья, после долгих трудов и учения она сможет работать с инструментом гораздо лучше и глубже, а ее толкования станут вернее, осознаннее и во всех отношениях богаче, чем в детстве. На пути к этой цели ей предстоит много работы, много страданий и неудач — но зато у нее *будет цель* и этой цели можно достичь.

Здесь-то на сцену и выходит надежда. Надежда любой человеческой жизни — что мы можем научиться чему-то правильному, чему-то истинному, и передать это умение дальше.

Я признателен фон Клейсту не только за эту позаимствованную у него тему. В его эссе есть медведь — и в моей истории он тоже появился. Я даже украл у его медведя один эпизод и подарил своему. Да простится мне эта кража, тем более, что я все равно не смог бы присвоить эту сцену, не привлекая внимания к первоисточнику. Моя история куда длиннее, чем у Клейста, но это потому, что я не так гениален, как он. Клейст сумел втиснуть в две с половиной тысячи слов то, на что у меня ушла тысяча двести страниц. Но я все же думаю, что в моей истории найдется несколько событий, способных развлечь читателя, и несколько персонажей, достойных сочувствия и интереса.

Во всяком случае, я на это надеюсь. Таков мой способ поблагодарить провидение, случай или судьбу за ту незабываемую молнию.

Это эссе составлено из двух источников: из речи, прочитанной в 2004 году в Национальном театре перед постановкой «О театре марионеток», и из предисловия к изданию «Темных начал» (Folio Society, 2008).

Как я уже говорил, эссе фон Клейста впервые попало мне в 1978 году, когда информация хранилась только на физических носителях. Поэтому мне пришлось вырезать статью с этим эссе из литературного приложения к «Таймс» и обклеить скотчем со всех сторон (бумага постепенно изнашивалась и обтрепывалась по краям). То были далекие времена; еще совсем недавно, чтобы оставить какой-то текст себе, его вообще нужно было переписывать от руки — почти как в Средние века. Но к тому времени, когда я смог отдать фон Клейсту дань уважения в послесловии к «Янтарному телескопу», уже настала эпоха Интернета, и всякому заинтересовавшемуся читателю достаточно было набрать название в поисковике — и уже через секунду он получал текст в свое распоряжение. Это действительно великая победа, и где бы я был без нее, но я до сих пор помню, как держал в руках настоящее сокровище — по-трепанную газетную страницу с бесценным грузом слов. Она и сейчас у меня.

Потерянный рай

Предисловие

О поэтике, сюжете и настроении великой эпической поэмы Мильтона —
и о том, как она повлияла на «Темные начала»

Есть такой старый анекдот: пожилой сельский джентльмен, эдакий полуграмотный пропойца, сидит у камина (веке в восемнадцатом) и слушает, как читают вслух «Потерянный рай». Сам он никогда его не читал и сюжета не знает, но сидит и увлеченно слушает — надо полагать, рядом на столе стоит кружка портера, а распухшая от подагры нога пристроена на скамеечку. И вдруг, в какой-то момент, — бабах кулаком по подлокотнику! И как заорет: «Да чтоб меня! Не знаю, чем дело кончится, но этот Люцифер — чертовски славный парень. Надеюсь, он победит!»

И я того же мнения.

Хоть я и взялся писать предисловие к поэме, я отдаю себе отчет, что по стезе академического образования ушел ненамного дальше этого пожилого джентльмена. Многие сравнения я буду брать из популярной литературы и кино, а не из каких-то высокоинтеллектуальных источников. Образованные — по-настоящему образованные — критики уже исследовали «Потерянный рай» вдоль и поперек. Они уже нашли в нем такое, чего я сам не заметил бы никогда; они связали его с другими произведениями, которых я не читал; они доказали истинность таких утверждений о Мильтоне и его поэме, до каких я бы в жизни не додумался, а если бы и додумался, все равно ни за что бы не доказал.

Поэтому я просто расскажу о том, как я читаю эту великую книгу.

История как поэма

Начну со звучания. Я читаю «Потерянный рай» не только глазами — я проговариваю строки.

Вот отрывок из книги II, строки 636–649:

...Так, сдается, что вдали,
Над морем, в тучах, корабли парят,
Когда их равноденственный муссон
Уносит от Бенгальских берегов
Иль островов Терната и Тидора,
Откуда пряности везут купцы
И, море Эфиопское пройдя,
На Кап кормила держат; Южный Крест
Им правильный указывает путь.
Так выглядел парящий Архивраг
Издалека...¹⁹

Мне посчастливилось изучать первую и вторую книги еще в средней школе, причем класс у нас был маленький, а наша учительница, мисс Энид Джонс, была привержена прозорливому и старомодному убеждению, что мы хорошо прочувствуем поэму, если первым делом прочтем ее вслух. И вот, сидя в этом крошечном кабинете для шестиклассников в школе Асгол Арди-двей, на равнине под огромной скалой, на которой высился замок Харлех, мы читали «Потерянный рай» по очереди, запинаясь, бормоча себе под нос и путаясь в словах, а мисс Джонс, устроившись за учительским столом, терпеливо помогала нам с произношением, но даже не пыталась обременить наши головы смыслом.

Я уже не помню, достался ли тогда этот отрывок мне или его прочел кто-то другой, но он задержался у меня в памяти на годы и годы и до сих пор внушает мне трепет. «Южный Крест им правильный указывает путь...» — в этих словах мне слышался скрип канатов и досок, и неустанный плеск воды за бортом, и стенания ветра в снастях; виделся пенный след за кормой, тускло поблескивающий зеленым; и темные валы, что вздымаются на горизонте, вечно отступающем вдаль; и неподвижные, верные звезды в бархатном небе; и среди этого всего — рулевой за штурвалом, единственный из всех на корабле, кто не спит и твердой рукой ведет своих спящих товарищей и драгоценный груз через глухую пустыню ночи.

Но для того чтобы увидеть и услышать все это по-настоящему ярко и отчетливо, мне нужно чувствовать строки во рту и произносить их вслух. Достаточно даже шепота — вовсе не обязательно горланить во всю мочь и беспокоить соседей, но обязательно нужно ощущать, как воздух скользит по языку и проходит сквозь губы. Нужно, чтобы в чтении участвовало тело.

Не мало мрачных, вымерших долин
Они прошли, не мало скорбных стран
Угрюмых миновать им довелось,
И огненных и ледовитых гор,
Теснин, утесов, топей и болот,
Озер, пещер, ущелий, — и на всем
Тень смерти; целый мир, где только смерть

¹⁹ Здесь и далее поэма Дж. Мильтона «Потерянный рай» цитируется в переводе А. Штейнберга.

Владычествует, созданный Творцом
 В проклятие, пригодный лишь для Зла;
 Где живо мертвое, мертво живое,
 Где чудищ отвратительных родит
 Природа искаженная, — одних
 Уродов мерзких; даже страх людской
 Таких не мог измыслить; в сказках нет
 Подобной жуткой нежити: Химер
 Убийственных, Горгон и гнусных Гидр.

Книга II, строки 618-628

Читать стихи вслух, не вполне понимая их смысл, — это очень занятный и непростой опыт. Это как если бы вы внезапно открыли, что умеете играть на органе. Перезвоны и раскаты звука, мощные ритмы и богатые гармонии — все это теперь в вашей власти; и по ходу чтения вы начинаете понимать, что само звучание слов, которые вы произносите, — не последняя из причин, по которым эти слова стоят на своих местах. Само *звучание* — часть *смысла*, и эта часть оживает лишь тогда, когда вы читаете вслух. И на этом этапе действительно неважно, понимаете ли вы все до конца: вы *уже* гораздо ближе к поэме, чем любой, кто сидит над нею молча, выискивая смыслы и отсылки и трудясь над выписками и примечаниями.

Кстати, если при этом еще и слушать музыку в наушниках, вы не поймете вообще ничего.

И об этом не следует забывать — особенно тем, кто работает в сфере образования. Мне встречались преподаватели и студенты, учившиеся на преподавателей, которые полагали, будто поэзия — это всего лишь причудливый способ облечь простую мысль в слова таким образом, чтобы она показалась сложной, а задача педагога — помогать ученикам переводить стихи на простой английский язык. В результате классная комната превращается в камеру пыток, в которой безжалостно уничтожается и расчленяется все, что делает стихотворение живым. Никто не объяснил вовремя подобным людям, что поэзия — это, в сущности, волшебство; что форма ее далеко не случайна, потому что именно форма творит магию; и что всякий раз, когда им кажется, будто стихотворение водит их за нос и сбивает с толку, на самом деле оно их околдовывает. И если они уступят, поддадутся чарам и согласятся принять их с радостью, то поймут стихотворение гораздо лучше.

Но коль скоро сами они об этом не догадываются, научить других им тоже не под силу. Все, что им остается, — это нагнетать вокруг поэзии атмосферу подозрений, неприятия и враждебности и допрашивать стихи с пристрастием, пока те не признаются, о чем они. Да только признание, вырванное пыткой, недорогого стоит, и все, что можно получить таким способом, — жалкие обрывки информации, банальности и общие места. Впрочем, допросчиков это не волнует. Главное — они сделали все по инструкции, а результаты допроса тщательно записали и свели в таблицу в соответствии с государственной программой. И это мы называем образованием!

Но, как я уже сказал, к счастью меня научили любить «Потерянный рай» до того, как заставили его объяснять. А когда любишь что-то по-настоящему, попытки понять это превращаются из унылой рутины в удовольствие. И если подойти к изучению «Потерянного рая» с этой стороны, то станет очевидно, насколько он богат идеями и суждениями. Даже если бы мы изложили его прозой, он все равно сохранил бы глубочайшую интеллектуальную мощь. Но великим произведением искусства его делает именно поэзия — магическая, заклинательная сила поэзии. Еще в те далекие годы, на школьной скамье, я узнал, что строки «Потерянного рая» способны вызывать не только умственный, но и физический отклик: сердце пускается вскачь, волосы на голове встают дыбом, по коже бегут мурашки. С тех пор именно это и служит

для меня критерием настоящей поэзии. И тут я не одинок: этим же критерием пользовался А. Э. Хаусман, который боялся даже думать о стихах во время бритья — чтобы не порезаться.

Поэма как история

«С чего должна начинаться моя история?» Как известно всякому сочинителю, это невероятно важный и в то же время невероятно трудный вопрос.

Допустим, наша история начнется «давным-давно», как предписывает формула волшебной сказки, но что же именно произошло в эти давние, незапамятные времена? То, с чего вы начнете, предопределяет все, о чем вы будете рассказывать дальше, и не только с точки зрения организации событий, но и в плане интонации рассказчика, а также не в последнюю очередь пробудит у читателя симпатию к одним персонажам и антипатию — к другим.

Итак, история «Потерянного рая» начинается после воззвания к «Музе горней», и мы тут же оказываемся в Аду, где терзаются в огне падшие ангелы. И в значительной мере это предопределяет наше отношение ко всем дальнейшим событиям. «Потерянный рай» — это история о демонах, а не о Боге. Падшие ангелы и их предводитель — главные герои поэмы, а небесные ангелы, Бог Отец, Бог Сын, Адам и Ева — лишь вспомогательные персонажи. Кроме того, история начинается с середины, *in medias res*, — когда первая великая битва уже проиграна и мятежные ангелы только-только начинают приходить в себя после головокружительного падения. Какое великолепное начало! И какой пейзаж!

...Он теперь обвел
Угрюмыми зеницами вокруг;
Таились в них и ненависть, и страх,
И гордость, и безмерная тоска...
Мгновенно, что лишь Ангелам дано,
Он оглядел пустынную страну,
Тюрьму, где, как в печи, пылал огонь,
Но не светил, и видимою тьмой
Вернее был, мерцавшей лишь затем,
Дабы явить глазам кромешный мрак,
Юдоль печали, царство горя, край,
Где мира и покоя нет, куда
Надежде, близкой всем, заказан путь,
Где муки без конца и лютый жар
Клокочущих, неистощимых струй
Текучей серы...

К. С. Льюис отмечает, что для многих читателей важны не просто события истории, а мир, который рождается на страницах книги и в котором происходят эти события. Он сам, например, полюбил романы Фенимора Купера о Кожаном Чулке не просто за «сиюминутную интригу»: его очаровал «весь мир, в котором она разворачивалась, — снег и снегоступы, бобры и каноэ, тропы войны, вигвамы и имена из „Гайаваты“».

Так же относятся к историям и некоторые писатели. Их привлекает определенная атмосфера, определенный род ландшафта; еще не понимая, о чем будет сама история, они уже мечтают побродить по миру, рожденному их фантазией, насладиться его особыми вкусами и звуками. Я не знаю, относился ли к числу таких писателей и Мильтон, но нетрудно заметить, что описание адских пейзажей доставляло ему большое удовольствие, и это бросается в глаза уже с самого начала, с первой сцены, в которой Сатана обзревает свою «пустынную страну».

Первая и вторая книги поэмы полны великолепных и ужасающих ландшафтов, а когда повествование добирается, собственно, до Рая, в книге четвертой, описания достигают таких высот осязаемого наслаждения, что мы как будто ощущаем эти картины на вкус.

Но одних лишь пейзажей и атмосферы для истории недостаточно: должны происходить какие-то события. И если мы хотим, чтобы история получилась достаточно насыщенной и энергичной, немаловажно, чтобы сам главный герой задавал событиям ход, проявлял инициативу. При таком построении сюжета интерес к протагонисту развивается и может превратиться в настоящее восхищение и обожание. Именно это и происходит в поэме Мильтона, когда падшие ангелы, превратившиеся в демонов, собираются вместе и, очнувшись от потрясения, начинают строить планы отмщения.

Мсть, как известно, — превосходная тема для истории, во все времена вдохновлявшая сочинителей самого разного толка, от Гомера, Эсхила и Шекспира до Джеффри Арчера. Но нам с вами интересно понять, как управляется с повествованием Милтон. Хорошо ли он рассказывает историю мести?

На мой взгляд, никто не справился бы лучше. После первой сцены в огненном озере падшие ангелы сходятся на совет в Пандемониуме, чертоге Сатаны, где перед нами в ярких красках предстают один за другим их вожди: Молох — бесстрашный и свирепый воин; Велиал — прекрасный, лживый и пустой, предлагающий «постыдное бездействие»; Маммон, которого заботят лишь золото и прочие богатства... Наконец, Вельзевул, о котором не без уважения говорится, что он «и падший был велик», подводит итог всем высказанным мнениям и призывает собратьев обратиться к другому миру («счастливому жилищу существа, / Прозваньем — Человек») и избрать его мишенью своего возмездия. Мы видим и слышим, как замысел падших ангелов приобретает очертания и плоть; мы ощущаем, как этот замысел вливает силы и решимость в Сатану и его соратников. И мы волей-неволей увлекаемся. Нам становится интересно, как же они осуществят свой план. И даже если мы прекрасно знаем, чем в итоге все кончится, это ничуть не мешает нам любопытствовать. («День Шакала» Фредерика Форсайта — наглядное тому доказательство: даже если мы знаем заранее, что покушение на генерала де Голля оказалось неудачным, нам все равно интересно читать о том, как его пытались убить.)

При этом Милтон не забывает напомнить нам, что этот замысел впервые пришел в голову не Вельзевулу, а Сатане, и что именно Сатана первым устремляется в опасный путь через пустоши Ада на поиски нового мира. У героя все под контролем.

Итак, с чего начнется история — очень важно. Но по-своему не менее важно и то, чем заканчивается каждая из ее частей (глав, песен и так далее). Здесь главная задача автора — зарядить возникающую паузу напряжением и ожиданием. Популярные сочинители твердо владеют этим приемом: например, именно это проделывает Конан Дойл в конце первого эпизода «Собаки Баскервиль», опубликованного в журнале «Стрэнд» в августе 1901 года. Доктор Мортимер только что описал загадочную смерть сэра Чарльза Баскервиля и упомянул, что рядом с телом остались чьи-то следы. «Мужские или женские?» — спрашивает Холмс, а доктор Мортимер отвечает: «Мистер Холмс, это были отпечатки лап огромной собаки!»

И на этом эпизод заканчивается. Разумеется, от желающих приобрести сентябрьский номер «Стрэнда» не было отбоя.

Общие принципы повествования не зависят ни от темы, ни от выбранных средств и носителей информации. Рассчитайте паузу правильно — и публика сойдет с ума, жаждающая узнать, что будет дальше. И тот перерыв в повествовании, который наступает после второй книги «Потерянного рая», создает такую мощную напряженность именно потому, что Милтон следует этому правилу. Добравшись до врат преисподней и встретившись с их стражами — Грехом и Смертью, Сатана выходит в мир земной — и высоко над головой его взору открывается необъятный простор небес:

И рядом — мир повис на золотой
Цепи, подобный крохотной звезде
В сравнении с Луной. Лелея мечь
Неутолимую, проклятый Дух
Торопится туда в проклятый час.

Тут вторая книга заканчивается, и на некоторое время мы остаемся один на один с этим образом. Новорожденный мир, подвешенный на золотой цепи, такой прекрасный и юный... Он еще не знает о том, что ему грозит. Но мы-то знаем! Цитируя Альфреда Хичкока, который разбирался в саспенсе куда лучше, чем большинство других сочинителей, можно показать четверых человек, сидящих за столом и спокойно играющих в карты, а зритель будет ерзать в кресле, сходя с ума от напряжения, — и все потому, что зрителю известно нечто такое, что неизвестно игрокам (например, что под столом у них бомба с часовым механизмом, которая вот-вот взорвется). Так вот, Мильтон тоже это понимал.

Доказательства того, что Мильтон обладал великим даром рассказчика, рассеяны во множестве по всей поэме — перечислить их все просто невозможно. Но стоит взглянуть хотя бы на одно, которое обнаруживается в самом конце «Потерянного рая». Конец — не менее важное место истории, чем начало; настолько важное, что для него тоже возникла традиционная сказочная формула. Но эта формула «и с той поры они жили долго и счастливо» в данном случае явно не подходит. Адам и Ева ослушались веления Божьего, и теперь перед ними открываются последствия сделанного выбора — не только в форме их личного опыта (чувства вины и стыда), но и в видении будущего, которое открывает им ангел Михаил. Первым людям предстоит покинуть Эдем: рай для них потерян безвозвратно. Эту часть истории иллюстрировали многие художники: с визуальной точки зрения сцена и впрямь полна мощного драматизма. Мужчина и женщина заливаются слезами, ангел с огненным мечом изгоняет их из рая — одним словом, все, как на гравюре Медини.

Но при этом история завершается совершенно иным настроением — нежной эмоциональной гармонией, кристально ясной и в то же время глубокой и сложной. Отчасти эта сложность объясняется непростым взаимодействием прошлого и будущего, сочетанием надежды и сожалений, а такую смесь времен и чувств очень трудно передать средствами изобразительного искусства.



Гравюра Майкла Берджесса по рисунку Джона Баптиста де Медины, иллюстрация к двенадцатой книге «Потерянного рая»

Лучший способ ощутить это настроение во всей полноте — прочитав последние строки поэмы вслух (как я советовал выше) и добровольно поддаться их чарам, потому что именно в этой точке поэзия и история сливаются друг с другом в совершенстве и образуют идеальный союз:

Высоко перед строем пламенел,
Пылая словно гневная комета,
Господень меч; его палящий жар
И жгучие пары, как знойный ветер
Ливийский, начинали иссушать
Приятный воздух райский. Михаил
Поспешно предков медлящих повел,
Взяв за руки, к восточной стороне,
К Вратам, и столь же быстро со скалы
Спустился с ними в дол; потом исчез.

Оборотясь, они в последний раз
На свой недавний, радостный приют,
На Рай взглянули: весь восточный склон,
Объятый полыханием меча,
Струясь, клубился, а в проеме Врат
Виднелись лики грозные, страша
Оружьем огненным. Они невольно
Всплакнули — не надолго. Целый мир
Лежал пред ними, где жилье избрать
Им предстояло. Промыслом Творца
Ведомые, шагая тяжело,
Как странники, они рука в руке,
Эдем пересекая, побрели
Пустынною дорогою своей.

«Целый мир лежал пред ними». Эти слова подразумевают не только конец одной истории, но и начало чего-то нового. За первой историей последует еще много других.

«Потерянный рай» и его влияние

Поэма — это вам не какая-нибудь лекция; история, которую рассказывает сочинитель, — не ученый трактат. Поэмы и вымышленные истории воздействуют на нас не посредством логики: они очаровывают, волнуют, трогают душу и вдохновляют. Спору нет, твердая интеллектуальная основа помогает истории устоять под градом интеллектуальных вопросов (как это, несомненно, удастся «Потерянному раю»), но все же главная задача истории — повлиять на наше воображение.

Именно так произошло, например, с величайшим из толкователей Мильтона — Уильямом Блейком, всю жизнь черпавшим вдохновение в «Потерянном рае». «Мильтон полюбил меня еще в детстве и показал мне свое лицо», — утверждал Блейк, а в «Бракосочетании Неба и Ада» высказал, пожалуй, самое тонкое и определенно самое лаконичное из всех известных мне суждений о «Потерянном рае»: «Причина, по которой Мильтон писал весьма сдержанно о Боге и об Ангелах и весьма свободно об Аде и о Дьяволе, заключается в том, что был он истинным Поэтом и, сам того не ведая, принадлежал партии Дьявола»²⁰. Непреходящий и страстный интерес Блейка к Мильтону вылился в длинную (и, откровенно говоря, сложную) поэму, которая так и называется «Мильтон», а иллюстрации, созданные Блейком к «Потерянному раю», входят в число самых красивых и изысканных его акварелей.

Влияние Мильтона испытали и другие поэты того периода, в особенности Вордсворт, один из сонетов которого начинается со слов:

Мильтон! Зачем тебя меж нами нет?
Британии ты нужен в дни падения!²¹

Кроме того, в начальных строках своей великой поэмы «Прелюдия» Вордсворт, как будто принимая у Мильтона эстафету, намеренно вторит одной из завершающих строк «Потерянного рая»: «Весь мир передо мной».

С первой публикации «Потерянного рая» прошло почти три с половиной столетия, но влияние его как будто только набирает силу. На сценах театров появляются новые драматические адаптации поэмы, в издательствах выходят новые иллюстрированные издания. «Потерянный рай» по-прежнему помнят и любят.

Что касается меня, то трилогия, которую я назвал «Темные начала» (позаимствовав это выражение прямо из поэмы «Мильтона», из строки 916 второй книги, и приведя соответствующий отрывок в эпиграфе²²), началась отчасти с воспоминаний о том, как давным-давно мы читали эту поэму вслух на школьной скамье. Когда я обсуждал это с издателем, он вспомнил, что в шестом классе тоже изучал «Потерянный рай», после чего мы некоторое время обменивались любимыми строками, а когда закончили, я обнаружил, что вроде бы согласился написать длинное фэнтези для юных читателей, которое, как мы надеялись, передаст — хотя бы отчасти — атмосферу мильтоновской поэмы, так восхищавшую нас обоих.

Итак, ландшафт и атмосфера «Потерянного рая» стали для меня отправной точкой. Но по мере того как повествование разворачивалось, я заметил, что не только заимствую дух поэмы, но и невольно (возможно, под действием притяжения светила, гораздо более крупного, чем я сам) рассказываю ту же самую историю, что и Мильтон. Впрочем, это меня не смутило:

²⁰ Здесь и далее книга У. Блейка «Бракосочетание Неба и Ада» цитируется в переводе С. Степанова.

²¹ У. Вордсворт, «К Мильтону» (1802), перевод К. Бальмонта.

²² В русском переводе А. Штейнберга это выражение опущено.

я прекрасно знал, что одну и ту же историю можно рассказать самыми разными способами, а *эта* история вдобавок была очень хороша и достойна самых разнообразных пересказов.

Однако в любом пересказе неизбежно дают о себе знать личные пристрастия рассказчика. Они проявляются и в расстановке акцентов, и в окраске, которую повествователь придает тем или иным составляющим истории. В моем случае наглядно видно, как живо меня интересует тема искушения и грехопадения и ее подлинный смысл. Что, если запрет на познание добра и зла объяснялся не чем иным, как жестокой ревностью, а нарушение этого запрета следует понимать как отважный и добродетельный поступок? Что, если грехопадение в действительности достойно не сожалений и осуждения, а славы и похвалы? И по мере того как я думал об этом, моя история постепенно превращалась в роман о необходимости повзрослеть и об отказе оплакивать утрату невинности. Я как будто поймал себя на том, что заявляю своим романом: истинная цель человеческой жизни — не спасение милостью выдуманного Сына Божьего, а обретение и передача мудрости, и если мы хотим принести хоть какую-то пользу этому миру, детство нужно оставить в прошлом.

Таков один из возможных способов, которыми современный писатель может рассказать эту великую историю. Я не сомневаюсь, что ее будут рассказывать еще, снова и снова, и всякий раз — по-другому. Мне кажется, что это — самая главная история нашей жизни, история, которая яснее любой другой повествует о том, что значит быть человеком. Но сколько бы раз ее ни пересказали в будущем и сколько бы различных интерпретаций ей ни дали, я не думаю, что кому-то удастся превзойти ту версию, которую создал Мильтон — ослепший, стареющий поэт, потерпевший крах на политическом поприще, но продолжавший диктовать свою поэму дочери, которая день за днем прилежно записывала ее.

Предисловия к двенадцати книгам «Потерянного рая»

Книга первая

Меня восхищает смелость этого зачина — откровенный кураж, с которым Мильтон заявляет о своем намерении обратиться к «возвышенным предметам <...> / Нетронутым ни в прозе, ни в стихах» и «пути Творца пред тварью оправдать». Кого оставит равнодушным такое начало? Какого читателя не расположит к себе поэт, отважившийся заявить нечто подобное?

Сама история начинается с картины Ада: мятежные ангелы, потерпевшие поражение, низвергнуты в преисподнюю, в море огня. Разве не очевидно, что с ними покончено навсегда? О чем тут еще рассказывать? Но когда мы доходим до великолепного описания Сатаны, созидающего свои легионы, и читаем, как он закидывает на спину щит, подобный луне, и опирается на копье, по сравнению с которым самая высокая сосна покажется жалкой тростинкой, становится ясно, что история — в надежных руках. Мятежники воздвигают подземный дворец, блистательный и ужасный Пандемониум, и собираются на совет. Они еще поборются. «Итак, — объявляют они, — Открытая иль тайная война!»

Книга вторая

Предводители мятежных ангелов обсуждают планы предстоящей войны и принимают решение соблазнить и переманить на свою сторону новое «существо, / Прозваньем — Человек».

Сатана в одиночку отправляется в путь, чтобы исполнить эту задачу, которая пока еще кажется непосильной. Остаток второй книги посвящен его путешествию к вратам Ада и дальше, через бездну предвечного Хаоса. В заключительных строках взору Сатаны предстает далекий новый мир, подвешенный к небесам на золотой цепи, «подобный крохотной звезде / В сравнении с Луной» и еще не подозревающий о том, какое зло грядет на него из преисподней.

Что не перестает изумлять и волновать меня во второй книге (не считая этого волшебного клиффхэнгера), так это чувственная мощь ее поэтического языка — от начальных строк, в которых мы видим престол Сатаны, затмевающий собою блеск «...расточительных восточных стран, / Что осыпали варварских владык / Алмазами и перлами», и на всем пути через грозные препятствия преисподней, которые Сатана превозмогал так решительно и с такими трудами: «Одолевал болота и хребты, / Стремясь вперед сквозь множество стихий / Разреженных, и плотных, и густых, / И твердых; пробивался головой, / Руками, крыльями, ногами; он / Летел, нырял, пускался вплавь и полз». Никто, даже сам Шекспир, не превосходит Мильтона во владении звуками, музыкой, весом, вкусом и текстурой английского языка.

Книга третья

Третья книга открывается гимном свету и напоминанием о слепоте самого поэта, но тут же — с великолепной уверенностью в себе — Мильтон называет по именам слепых поэтов классической древности, включая ни много ни мало Гомера (Меонида), и вопреки смиренному признанию их превосходства («О, если б равной славы мне достичь!») спокойно заявляет о своем праве числиться среди них.

В этой книге мы встречаем Бога Отца и начинаем понимать, что имел в виду Блейк: первым делом этот Бог предрекает грехопадение человека, после чего немедленно воскли-

цает: «По чьей вине? / Ужели не по собственной?» — и это раздражает, как противное нытье ребенка, пойманного за руку на озорстве и тут же пытающегося переложить свою вину на кого-то другого.

Сатана между тем проникает в земной мир, обхитрив ангела Уриила, — ибо «Притворство разгадать / Ни Ангелам, ни людям не дано; / Из прочих зол единое оно / Блуждает по Земле и, кроме Бога, / По попущенью Господа, никем / Не зримо...». Перед нами одно из доказательств того, что Мильтон стремился, среди прочего, соблюдать психологическую достоверность.

Книга четвертая

Тема психологии продолжается: четвертая книга открывается сценой жестокой внутренней борьбы, разворачивающейся в душе Сатаны. «Везде / В Аду я буду. Ад — я сам», — восклицает он и подводит итог своим размышлениям: «Отныне, Зло, моим ты благом стань». Эта знаменитая речь Сатаны функционально подобна монологам шекспировских героев: она одновременно и движет действие, и раскрывает внутреннюю жизнь персонажа. Не исключено, что это — одно из напоминаний о том, что первоначально Мильтон собирался написать историю грехопадения в форме драмы. Однако никакие декорации и сценические механизмы той эпохи не позволили бы изобразить райский ландшафт — во всей его обширности и со всеми бесчисленными деталями — настолько же подробно и богато, как в поэме.

Описав место действия, Мильтон вводит в повествование Адама и Еву. Первые люди «одарены / Величием врожденным» и предстают «в наготе / Своей державной»; надо полагать, последнее обстоятельство тоже было бы непросто передать на сцене той эпохи, а между тем оно играет во всей истории чрезвычайно важную роль. Сатана наблюдает за их невинной прелестью и восторгом, с которым они принимают все чудеса природного мира, — и душевные муки его уступают место самообману. Сатана принижается подыскивать политические оправдания своему поступку: «... но велят / Общественное благо, честь и долг / Правителя <...> / Такое совершить, что и меня, / Хоть проклят я, приводит в содроганье».

Ангелы, подчиненные Гавриилу, начинают подозревать неладное. Облетев дозором райский сад, они находят Сатану, который принял обличье жабы и нашептывает на ухо спящей Еве слова соблазна. Будучи разоблачен, Сатана возвращается к своему истинному облику и дает ангелам отпор, демонстрируя романтический бунт против небесной власти и в то же время раскрывая психологическую сложность собственной натуры: «...и посрамленный Дьявол / Почувствовал могущество Добра. / Он добродетели прекрасный лик / Узрел и об утраченном навек / Печалился...» Хотя Мильтон в итоге и решил писать не для сцены, его повествование осталось глубоко драматичным.

Книга пятая

Предчувствие беды задает тон началу пятой книги. Сатана своими тайными речами внушил Еве тревожные сны. Сам он в этой книге не появляется, как и в трех последующих, но остается главной движущей силой повествования: весь ход событий задан его действиями и все разговоры ведутся только о нем.

Адам и Ева возносят молитву, и Бог посылает к ним ангела Рафаила, чтобы тот предупредил Адама о грозящей опасности и ясно дал ему понять, что в случае чего он не сможет оправдаться, сославшись на неосведомленность. И снова что-то заставляет Мильтона показать Бога Отца как мелочного формалиста (хотя Бога Сына он изображает совсем иначе). В описание встречи Адама и Евы с ангелом Мильтон вставляет любопытные строки, в которых с чрезмерным (на мой взгляд) буквализмом рассуждает о том, способны ли ангелы принимать

пищу, и если да, то что происходит с пищей, которую они съели. Вот что происходит, когда повествователь на минуту забывается и теряет из виду динамику истории.

Остаток пятой книги занимает рассказ Рафаила о причинах войны на небесах: Бог Отец объявил о рождении Сына и тем самым пробудил ревность в душе Сатаны и некоторых других ангелов. Мятежные ангелы удалились на север, чтобы обсудить план восстания, и только один из них, Абдиил — «единый Серафим, / Соблюдавший верность среди неверных Духов», — выступает против бунтовщиков и возвращается в Божье воинство.

Книга шестая

Рафаил продолжает свой рассказ о войне. Абдиил, ставший избранным воином Бога, бросает вызов Сатане и наносит ему могучий удар, а Михаил отдает небесным войскам приказ атаковать врага и собственноручно поражает его мечом. Рана мгновенно затягивается, но гордость Сатаны глубоко уязвлена.

Далее Рафаил повествует, как в ту же первую ночь войны мятежные ангелы принялись добывать металлы из недр земли; как они «пену серную нашли, / Селитрянную пену, и, смешав, / Хитро сгустили...» и изготовили из этой смеси порох, а из металла отлили пушки и ядра. Описание действия этих военных орудий поражает мощью: «Небо заревом зажглось / И тотчас потемнело от клубов / Густого дыма из глубоких жерл, / Что диким ревом воздух сотрясли, / Его раздрали недра и, гремя, / Рыгнули адским пламенем и градом / Железных ядер и цепями молний...» Под натиском пушек Михаил и его войска поначалу отступают в смятиении, но вскоре снова собираются с силами; так проходит второй день войны.

На третий день, согласно замыслу Бога Отца, в битву вступает Сын — и торжествует победу. Он низвергает мятежных ангелов в Ад, где мы и застали Сатану и его соратников в начале первой книги.

И снова читатель ловит себя на мысли, что трудно сочувствовать такому Богу, который равнодушно созерцает страдания своих воинов, намеренно выжидая момент, когда Сын сможет выйти на сцену максимально эффектно — «Чтоб слава окончания борьбы / Твоя была...». Это не божество, это какой-то пиарщик. Но мы не можем с уверенностью утверждать, что Мильтон выстроил такой отталкивающий образ нарочно: часто бывает так, что писатель не вполне понимает, какое впечатление произведет его персонаж на читателя. Блейк полагал, что Мильтон выступал на стороне Сатаны, *сам того не ведая*.

Книга седьмая

Мильтон призывает на помощь Уранию, которую в древности почитали как музу астрономии, но тут же заявляет, что она не входит в число классических девяти муз. По его мнению, это какая-то другая муза, сестра Мудрости. Но помощь покровительницы астрономии и впрямь необходима, потому что в седьмой книге Рафаил повествует о том, как Бог сотворил мир — не только Землю, но и Вселенную в целом, «Простор, почти безмерный, полный звезд, — / Миров, которые когда-нибудь, / Возможно, ты захочешь населить».

Сатана по-прежнему остается за кулисами, и самое интересное, что мы находим в седьмой книге, — это великолепное описание зарождающегося природного мира: «...и статные стволы / Деревьев, словно в пляске, наконец, / Восстали, простирая ветви крон, / Сплошь в завязях обильных и плодах». И еще: именно в обращении к Урании Мильтон признаётся, в каком бедственном, почти отчаянном положении находится он сам: «...до черных дней, / До черных дней дожить мне довелось. / Я жертва злоречивых языков, / Во мраке прозябаю, / Среди угроз / Опасных, в одиночестве глухом». Но он утешается мыслью о том, что Урания

будет «руководить его песней» и сыщет для нее «достойных слушателей, пусть немногих» (эта последняя фраза впоследствии поддержала многих и многих одиноких писателей).

Книга восьмая

Четыре центральные книги «Потерянного рая», из которых эта — последняя, составляют своего рода ретроспективу: в них описываются события, предшествовавшие основной истории. Это не флешбэк в строгом терминологическом смысле, потому что основной обрамляющий нарратив продолжает развиваться, но, тем не менее, мы воспринимаем эти книги именно как флешбэк, поскольку персонажи основного повествования в них заняты исключительно разговорами о том, что было в прошлом.

Здесь, в книге восьмой, Адам и Рафаил продолжают беседовать о происхождении всего сущего, и Адам проявляет характерную пытливость, которая уже стала главным свойством человека. Рафаил советует ему умерить любопытство: «...не томись / В разгадыванье сокровенных тайн / <...> пребудь / Смирennemудрым...» Легче сказать, чем сделать, подумает читатель. К тому же Рафаил и сам проявляет известную любознательность — просит Адама рассказать, каким образом он, первый человек, появился на свет (ангел пропустил это событие, поскольку отсутствовал по делам). И Адам рассказывает о том, как он пробудился и почувствовал себя одиноким и как в ответ на его просьбу Бог сотворил Еву. На этом месте Рафаил снова предостерегает Адама, советуя ему не слишком обольщаться красотой женщины: «... Она, сомненья нет, / Прекрасна и твоих достойна ласк, / Любви, благоговенья, нежных слов, / Отнюдь не подчиненья...» Но Адам продолжает любопытствовать и спрашивает Рафаила, способны ли ангелы выражать свою любовь в плотском союзе. От этого вопроса ангел заливается краской смущения: очевидно, ангелы умеют не только есть (как мы видели в пятой книге), но и наслаждаться своего рода эфирными соитиями. И на этом пространное отступление, занявшее целых четыре книги, подходит к концу.

Книга девятая

Это самая длинная книга поэмы — и, в некоторых отношениях, самая потрясающая. В описании встречи Сатаны с Евой мильтоновский дар драматического повествования достигает вершины. И сам процесс соблазнения (как с психологической, так и с нравственной стороны), и последующие реакции Адама и Евы, и их взаимные упреки показаны настолько живо и достоверно, что я смело могу утверждать: ни в одном романе или драме я не встречал ничего подобного.

И снова мы убеждаемся в том, насколько Сатана как персонаж *интереснее* Бога. Например, при виде невинного изящества Евы он испытывает совершенно неожиданные (для врага рода человеческого) чувства:

...любым
Движением, она смиряла в нем
Ожесточенье, мягко побудив
Свирепость лютых замыслов ослабить.
Зло на мгновенье словно отреклось
От собственного зла, и Сатана,
Ошеломленный, стал на время добр...

И Мильтон, этот непревзойденный мастер образа, использует здесь все доступные ему приемы в полной мере. Сатана приближается к Еве «...путем окольным», «как бы страшась, но алча»:

...так моряк
Искусный, управляя кораблем,
Близ мыса или устья, где ветра
Непостоянны, изменяет курс,
Частенько перекладывая руль
И паруса...

Их встреча — кульминационная точка, к которой постепенно подводило нас все предшествующее повествование. Я представляю себе, как Мильтон предвкушал эту грандиозную сцену с того момента, как впервые ее замыслил; представляю, как он примеривался к ней, оценивал свои силы, и наконец, сочтя, что задача ему все-таки по плечу, принялся за работу, исполненный яростной и хладнокровной радости.

Книга десятая

И вот начинают разворачиваться все прискорбные последствия этой кульминационной сцены. Бог видел всё. Он прощает ангелов, поставленных сторожить райский сад, потому что предотвратит злодеяние Сатаны им и впрямь было не под силу. Судить падших людей он посылает Сына (гораздо более склонного к сочувствию, чем Бог Отец), а сам предаёт проклятию Змея.

Помимо неослабевающего — и выраженного чрезвычайно тонко — психологического интереса к тому, как развиваются в душах Адама и Евы чувство вины и раскаяние и как первые люди с горечью осознают, что жизнь их отныне изменится бесповоротно, мы наблюдаем, как отразился их поступок на мироздании в целом. Бог повелевает ангелам наклонить земную ось, чтобы на место вечной весны, которая «улыбалась [Земле] круглый год», пришли «язвящая стужа» и «знойная духота».

Мало того, Грех и Смерть, достроившие исполинский мост между земным миром и преисподней, входят в мир и начинают сеять раздор среди живых существ: «...Зверь восстал / На зверя, птицы кинулись на птиц, / И рыбы ополчились против рыб. / Отвергли все растительную снесь / И начали друг друга пожирать».

В этой книге мы в последний раз встречаем Сатану, который возвращается в Ад и вещает о своем торжестве, но, к своему изумлению, слышит вместо восхищенных возгласов и рукоплесканий «свирепый свист / Несметных языков — презренья знак / Всеобщего...». Он сам и его приспешники превращаются в змей, но и этим наказание не ограничивается: в Аду появляется дерево, подобное райскому Древу познания, но плоды его оказываются на вкус горьки, как пепел. Эта средневековая комически-гротескная сцена полного уничтожения — поистине прискорбный финал для великого романтического героя. Поэма же продолжается — но все внимание автора отныне принадлежит человечеству и его грядущей истории.

Книга одиннадцатая

Бог объявляет Адама и Еву изгнанниками и посылает ангела Михаила привести приговор в исполнение. Но прежде чем они покидают Рай, Михаил открывает Адаму видение будущего и показывает все, что произойдет с его потомками вплоть до Потопа. Насколько это интересно современному читателю, трудно судить, но лично для меня совершенно захватывающими оста-

ются развивающаяся человечность Адама и Евы и тонкая игра эмоций (надежда подогревает страх, решимость смягчает горе), характеризующая новое — падшее — состояние человека.

Книга двенадцатая

Михаил продолжает открывать будущее и доходит до рассказа о жизни и смерти Христа, а затем излагает некоторые дальнейшие события, выражая резкую протестантскую точку зрения на историю церкви: «...придут / На смену волки лютые, приняв / Личину пастырей, и обратят / Святые таинства Небес на пользу / Корысти и гордыни...» Но в конце концов по прошествии многих столетий все устроится к вящему благу: «...Земля / И Небо новые произошли. / Наступят бесконечные века, / На правосудье, истине, любви / Основанные прочно; их плоды: / Отрада и блаженство без предела». Ева, проспавшая весь разговор ангела с Адамом, пробуждается и рассказывает, что ее посетил утешительный сон: «...произойдет / <...> Обещанное Семя от меня / И все потерянное возвратит».

И за ее словами следуют двадцать пять заключительных строк этой великой поэмы, которые нам остается только читать и восхищаться. «Они невольно / Всплакнули — не надолго» — эти строки так просты, правдивы и благородны, что при виде их мы вспоминаем: ни одну книгу нельзя назвать по-настоящему великой, если она не рассказывает о нас самих — и не говорит нам о том, что значит быть живыми.

Послесловие

Читать эту поэму можно разными способами, но если она вас очарует, вы наверняка захотите понять ее как можно лучше — то есть, по меньшей мере, выявить все образные паттерны, выяснить значение всех отсылок к античности, разобраться в космологии, местами довольно запутанной, и осмыслить риторические структуры, определяющие форму всего произведения в целом.

Если просто взять и прочесть «Потерянный рай» так, как это сделали мы, десятки тысяч драгоценных камней, хранящихся в ее сокровищнице, останутся незамеченными.

Даже скудные комментарии лучше, чем полное их отсутствие, — разумеется, при условии, что они точны. Но лично я пока не нашел более основательного и подробного руководства, чем аннотированное издание Аластера Фоулера, вышедшее в серии «Лонгман». Комментарии Фоулера обширны, исчерпывающи и неизменно полезны; это великолепный образец того, какими вообще должны быть комментарии и какого кристально ясного понимания может добиться критический ум.

Эти предисловия были впервые опубликованы в издании «Потерянного рая», вышедшем в серии «Мировая классика» (Oxford University Press, 2005).

Классная комната — это пыточная камера, в которой поэзию допрашивают до тех пор, пока не вырвут у нее признание. Для меня этот образ по-прежнему актуален.

Рождение вселенной

История глазами науки и религии: ответ на лекцию Стивена Хокинга

Мифы о сотворении мира и теории происхождения вселенной; экстаз науки, ошибки фундаменталистов и лежащая на нас ответственность

Рассказ профессора Стивена Хокинга о рождении Вселенной — поистине блестящая и предельно понятная история. «Зачем мы здесь?», «Откуда мы пришли?» — это очень хорошие вопросы; мы все задаем их, когда начинаем взрослеть. В детстве нас занимают совсем другие проблемы: мы хотим знать, почему нельзя еще мороженого, почему нужно идти спать прямо сейчас и почему все устроено так нечестно... но стоит начать превращаться во взрослых (а случается это обычно в раннем отрочестве), как вопросы профессора Хокинга вдруг сами собой выходят на первый план. Разумеется, некоторые люди в какой-то момент перестают расти, а значит, и перестают интересоваться такими вещами. «Что сегодня вечером по телевизору?» — спрашивают они теперь. Или: «Куда бы вложить деньги, чтобы они побыстрее дали прибыль?»

Лекция Стивена Хокинга началась с рассказа о великом боге Бумбе и его пищеварительных проблемах — признаюсь, я никогда о нем раньше не слышал. В мифах бошонго говорится, что у Бумбы как-то заболел живот, а потом его стошнило — солнцем, луной, звездами и разными живыми существами, включая первых людей. Эта изобретательная гастротеологическая теория очень хорошо объясняла, и почему мы здесь, и откуда пришли. Недостаток у нее был только один — выдуманность. Или, по крайней мере, маловероятность. Насколько я понимаю физика-теоретика Ричарда Фейнмана (о взглядах которого сужу по сборникам занимательных историй), великий бог Бумба вполне может существовать и благополучно делать свое дело *где-то там* — но только не в нашем уголке необозримой Вселенной.

Слушая лекцию, я поражался, насколько доклад профессора Хокинга интереснее мифа бошонго. Я имею в виду не только более правдоподобен, более убедителен, удачнее аргументирован — хотя и это тоже: он был именно более интересен, гораздо лучше рассказан. Мне не терпелось узнать, что будет дальше и почему. В нем было гораздо больше увлекательных персонажей и сцен. Стационарное состояние²³, например, живо представлялось мне эдакой картинкой из рекламы пятидесятых годов: отец семейства с трубкой в зубах уютно расположился в гостиной рядом с радиолой; жена смиренно вяжет на заднем плане; маленький сын возится на ковре с металлическим конструктором. Отец вынимает трубку изо рта, многозначительно подмигивает и говорит: «Еще бы, ведь мы застрахованы в „Стационарном состоянии“!» — а внизу бежит надпись: «С полисом Стационарного состояния вы всегда знаете, где находитесь!»

Там были и другие замечательные персонажи — например, Общая теория относительности, Микроволновое излучение первых дней Вселенной на экране вашего телевизора и Спонтанное квантовое возникновение маленьких пузырьков, которые потом вырастают в целые вселенные — или не вырастают, это как повезет.

История профессора Хокинга отличается от истории племени бошонго еще и нашим к ней отношением. Вопрос в том, как мы — аудитория академической лекции, прихожане церкви, жюри присяжных в зале суда, слушатели у костра посреди ночной саванны, — относимся к историям, которые слушаем. Разные истории требуют разной аудитории и определенного отношения с ее стороны. Я сейчас говорю не об уважении и симпатии, хотя любому рас-

²³ Состояние физической системы, при котором некоторые существенные для ее характеристики величины не меняются со временем.

сказчику они придутся по сердцу. Что-то в самих обстоятельствах изложения и восприятия подсказывает нам: «*Это* нужно понимать буквально» или «а вот *это* уже метафора: здесь одно обозначает другое».

В обыденной жизни все во многом зависит от того, знаем мы, как полагается воспринимать ту или иную историю, или нет. Свидетель в суде может говорить правду или лгать, а присяжные должны поверить ему или нет, — но им даже в голову не придет, что он может изъясняться метафорами. Если обвинитель скажет: «Сообщите суду, что сделал обвиняемый у вас на глазах», — и свидетель ответит: «Он вонзил нож жертве в сердце», — присяжным совершенно не обязательно гадать, не значит ли это случаем: «Он написал разгромную рецензию на последнюю книгу жертвы». Нет, присяжным предстоит решить, правда это или нет, но не к какому типу относится это высказывание. В такой ситуации ему по умолчанию полагается быть буквальным.

Нам совершенно не известно, сочли ли первые слушатели историю про великого бога Бумбу правдивой в буквальном смысле слова или нет. Возможно, и да. Но мне думается, если люди сумели эволюционировать до такой степени, чтобы начать рассказывать друг другу истории, это свидетельствует о наличии у них на тот момент достаточно сложного интеллектуального аппарата, для которого разница между буквальным и фигуральным смыслом рассказа была вполне очевидной. В конце концов, каждый бошонго на своем жизненном пути наверняка хоть раз отведал дохлого гну (или еще какой-нибудь продукт, из-за которого у него возникли разногласия с собственным организмом), и последствия оказались совсем не похожи на солнце, луну, звезды, разных зверей и так далее. Вероятно, им могло прийти в голову, что расстройство желудка бога Бумбы и его результаты в чем-то были точно такими же, как у них, людей, а в чем-то кардинально отличались. Иными словами, бошонго вполне могли мыслить по аналогии — то есть метафорически.

Пока у человека остается эта интеллектуальная способность, он может представлять себе и описывать мир не одним способом, а несколькими — и это поистине великий дар. На пике тенденции, которую можно было бы назвать «линией Бумбы», находится возвышенный поэтический рассказ Мильтона о сотворении мира, известный как «Потерянный рай». Архангел Рафаил в поэме Мильтона беседует с Адамом и Евой и объясняет им, что было до того, как их создали. Его слова прославляют чувственную, физическую красоту мира так красочно и живо, что читателя — по крайней мере того атеиста, который пишет сейчас эти строки, — невольно подхватывает и уносит волна художественного сопереживания. Я знаю, что в буквальном смысле это неправда, но все равно могу наслаждаться рассказом. Большинство из нас вполне способны к такому двойному видению, и умение это развилось не на прошлой неделе. Я полагаю, что лет ему столько же, сколько и самому языку, — и человеческому роду вместе с ним.

Проблемы начинаются, когда на сцену выходят фундаменталисты и принимаются настаивать, что ни метафор, ни аналогий не существует (или же все метафоры суть зло и порождение Сатаны), и понимать все истории о рождении мира нужно только буквально. Библия — это окончательная дословная истина. Мир был создан за шесть дней. Так сказал Совет по народному образованию штата Канзас. Верующие в Бумбу, насколько мне известно, до такого извращения не дошли. Они не стали ограничивать смысл истории столь прямолинейным и оригинальным образом — на подобную глупость способны лишь последователи Яхве и Аллаха.

В лекции профессора Хокинга и в его же восхитительной книге «Краткая история времени» мне больше всего нравится то, что его можно увлеченно слушать или читать *и в то же время* понимать совершенно буквально. Эта сказка о героических подвигах, интеллектуальном дерзновении и полете воображения не знает себе равных, и те из нас, кто, подобно мне, играет тему Бумбы с вариациями, пытаюсь по мере способностей приблизиться к тому концу спектра, где обитает Милтон, могут лишь почтительно снять шляпу перед мастерством рассказчиков

вроде Стивена Хокинга — тех, кто не только рассказывает истории, но и сам принимает в них участие: кто приоткрывает покров тайны, проливает во тьму свет, узнает нечто такое, чего никто раньше никогда не видел, — и сообщает об этом другим.

Истории этих великих героев современной науки (и здесь я использую термин «герой» совершенно осознанно и корректно) имеют нечто общее с историями Бумбы — в техническом, структурном смысле. Я говорю о том, как они *заканчиваются*. Большинство историй из романов, волшебных сказок, кинофильмов и театральных пьес сочиняются с прицелом на определенный финал. Все события должны вести к возможности сказать: «Они жили долго и счастливо» или «О читатель, я вышла за него замуж!»

Ну, или к последнему предложению «Скотного двора» Джорджа Оруэлла:

Звери снаружи перевели взгляд со свиньи на человека, потом опять на свинью и снова на человека — однако понять, где кто, уже было невозможно.

Такие истории ведут нас долгим путем через созвучия и разлады, через точки напряжения и снятия напряженности, но в конце концов мы неизменно приходим к развязке. История завершилась, все хвосты подобраны, сказать больше нечего.

Но истории о том, откуда пришел человек, — истории, которые рассказывают религия и наука, — так не работают. В них нет ни чувства, что сюжет завершен, возникающего в финале романов и пьес, ни эстетической и моральной полноты, присущей классическим волшебным сказкам. У историй о рождении и сотворении мира нет этой устремленности к концу. Многие истории религиозного типа рассказывают, что нас породил великий небесный отец (или, в случае с Бумбой, великий мастер бурчать животом), после чего обычно вводят читателя или слушателя в некие отношения с Создателем. Мы все — его дети и обязаны платить родителю благодарностью, поклонением и послушанием. Другая разновидность историй, научная, повествует об эволюции материи, начиная с первых мгновений Вселенной: о формировании атомов, о том, как одни атомы соединяются с другими, образуя все более сложные структуры и в конце концов порождая жизнь, а затем — о том, как развивается сама жизнь посредством естественного отбора.

Либо мы — дети небесного отца, либо мы сделаны из того же материала, что звезды.

И в том, и в другом случае эти истории сначала объясняют, как мы сюда попали, а потом вдруг заявляют: «Но на этом мы не заканчиваемся — дальше все зависит уже от тебя».

И сознаем мы это или нет, нравится нам или нет, мы оказываемся в тесных моральных отношениях с источником нашего бытия, будь то Бог или природа. Истории о божественном происхождении объясняют все предельно просто: *делай то, не делай этого*. У научных историй тоже есть свои выводы, но они изложены более тонко, косвенным образом — можно даже сказать, более демократично. Они зависят от нашего участия, от того, сделаем ли мы усилие, чтобы понять и согласиться.

Правдивые истории *стоит* рассказывать и *стоит* правильно понимать. И мы должны относиться честно к таким историям — и прежде всего к самой науке. Наука вообще существует лишь благодаря честности и храбрости. Птолемею картину Солнечной системы постоянно подрывали и корректировали более честные и точные научные данные: да, мы знаем, что планетам полагается водить вокруг Земли идеальные хороводы, но если протереть глаза и приглядеться, мы увидим не это. А увидим *вот это*. Как вы думаете, почему они так себя ведут? И что на самом деле происходит там, наверху?

Храбрость таких, как Галилей и иже с ним, — это храбрость тех, кто не побоялся стать жертвами гонений и пугливой человеческой узколобости. Я невольно вздохнул с облегчением, когда узнал, что профессор Хокинг избежал когтей инквизиции во время визита в Ватикан: еще четыреста лет назад он бы живым оттуда не ушел, а учитывая масштабы времени, о которых мы сегодня слушали, что такое четыре сотни лет? Жалкая доля секунды. Мы подчас забы-

ваем, как нам повезло — жить в этом крошечном временном пузырьке, все еще согреваемом фоновой радиацией эпохи Просвещения. Мы можем слушать профессора Хокинга, и для этого не надо встречаться тайно, под покровом ночи, не надо носить маски, придумывать пароли, бояться предательства, ареста, пыток. И причина не только в интеллектуальном гении великих героев науки, прошлой и настоящей, но и в их беспримерной отваге.

Профессор Хокинг закончил свою лекцию обзором текущего состояния космологии и предрек, что мы, судя по всему, приближаемся к ответу на вопросы вековой давности: зачем мы здесь? откуда мы пришли? Кого-то страшит даже мысль о том, что на эти вопросы можно получить окончательный ответ: они полагают, что мироздание разом лишится и тайны, и радости. Как же они ошибаются! Чем больше мы узнаем о нашей Вселенной, тем чудеснее она становится, и если мы здесь для того, чтобы любоваться и дивиться ей, то мы — во многом часть ее истинной сущности. К тому же вряд ли у нас после этого кончатся важные вопросы. Узнав, откуда мы пришли, мы, вполне возможно, всерьез заинтересуемся тем, куда идем и что должны делать дальше.

История на этом не заканчивается, и остальное действительно зависит от нас. Я бесконечно признателен науке в целом и Стивену Хокингу в особенности — за то, что они озарили наш путь в настоящее таким ясным светом, таким дерзновенным интеллектом и неподражаемым остроумием.

Эта статья впервые увидела свет в журнале Эксетер-колледжа «Эксон» осенью 2006 года. Она была написана в ответ на лекцию, посвященную памяти Денниса Сиами, прочитанную Стивеном Хокингом в марте 2006 года.

Тропа через лес

Как работают истории

О «фазовом пространстве» мира истории и о тропе, которую прокладывает через него писатель, с некоторыми замечаниями о «Золушке» и с рассказом о том, как я придумал мулефа — колесных существ из «Янтарного телескопа»

Огромное спасибо, что вы меня сюда пригласили. Во плоти я приехал в Финляндию всего во второй раз, но в воображении я посещаю ее гораздо чаще. Для меня большая честь, что вы захотели послушать мое выступление, и я надеюсь, что смогу рассказать вам что-нибудь интересное.

Но говорить я могу только о том, что знаю. Перед поездкой я попытался вспомнить все, что знаю, и обнаружил, что этого хватит минут на сорок пять. Удачное совпадение! Потому что именно столько времени мне и отведено. В конце вы сможете задать мне вопросы, но если кто-то спросит о чем-то, чего я не знаю, мне придется выдумывать ответ прямо на месте.

Итак, о научной фантастике я говорить не стану, потому что знаю о ней слишком мало. Не так уж много я знаю и о фэнтези. В интерактивных мультимедийных историях, которые стали развиваться с появлением компьютерных игр, я вообще не разбираюсь. А разбираюсь я в том, что напечатано на бумаге и создано мыслью одного человека. У таких вещей есть начало, середина и конец (хотя, как верно заметил кто-то, вовсе не обязательно, что они следуют именно в таком порядке), или, как выразился Филип Ларкин, «начало, мешанина и конец». Возможно, многослойный интерактивный мультимедийный нарратив во всех отношениях лучше; возможно, за ним — будущее; возможно, он сотрет роман с лица земли и населит планету своим потомством, но я все равно буду говорить о романе.

При этом я как романист буду обращаться к собственному опыту, но в связи с этим хочу сделать предупреждение. У меня есть друзья, которые тоже пишут книги, и меня всегда удивляет, насколько по-разному мы работаем. Один писатель составляет подробный план, показывает его издателю, чтобы тот сделал замечания, затем исправляет план в соответствии с этими замечаниями, разрабатывает сценарий подробнее и наконец доводит текст до полной готовности. Другой начинает писать с ходу, не имея ни малейшего представления о том, к чему это все приведет. Я работаю по своему методу, и он не похож ни на первый, ни на второй. Правда, в конце концов все мы производим на свет готовые книги, и при этом каждый из нас в глубине души убежден, что единственный разумный способ писать книги — тот, которым пользуется лично он, но на этом всякое сходство между нами заканчивается. Поэтому, когда я начну описывать свой подход к работе, пожалуйста, имейте в виду, что я никому не навязываю его как единственно верный, безошибочный или лучший из всех возможных. Просто это — мой личный подход, вот и все.

Теперь я хочу вернуться к названию своей речи — «Тропа через лес». Возможно, некоторые из вас знают стихотворение Роберта Фроста «Неизбранный путь» (кстати, недавно вышел сборник его стихов под этим же названием). Фрост пишет о том, как он идет через лес, приходит на развилку и вынужден выбирать, каким путем пойти дальше. Стихотворение заканчивается так:

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 суть²⁴.

Итак, перед нами — две идеи: лес и тропа. Лес, или, если угодно, чаща, — это дикое пространство. Пространство неструктурированное. Пространство, полное возможностей. Такое пространство, где может случиться все что угодно (и зачастую действительно случается, как напоминает нам песня из великолепного фильма «Ад раскрылся»). В лесу водятся чудовища и невиданные, небывалые существа. Там водятся кварки, нейтрино и виртуальные частицы; одним словом, чар и странностей там хоть отбавляй. К тому же лес не линеен. Он просто растет — и все тут.

И наоборот, тропа — это некая структура. Кроме того, у нее есть предназначение: она ведет отсюда туда, из точки А в точку Б. И она в высшей степени линейна: даже если она делает петли и пересекает саму себя, это, надо полагать, происходит не без причины. Она как бы говорит: «Я знаю, куда я иду, даже если вы этого не знаете». И, наконец, она не выросла сама: ее кто-то проложил.

Полагаю, вы уже поняли, к чему я клоню. Каждый роман, каждая история — это тропа (потому что история линейна, потому что она начинается на странице первой и продолжается на всех остальных страницах по порядку, пока не доберется до конца), ведущая через лес. А лес — это мир, в котором живут персонажи; это сфера всего того, что теоретически может с ними случиться; это умозраительное пространство, в котором существуют их истории и в котором их жизнь будет продолжаться и после того, как история дойдет до последней страницы.

(На этом месте практикующие специалисты по теории литературы всплеснут руками и с отвращением уставятся на меня. У персонажей нет своих историй, скажут они; вся их жизнь заключена в словах на страницах книги; это не настоящие люди, а всего лишь литературные конструкторы; принимать персонажей романа за людей, которые действуют в реальной жизни, — грубейшая категориальная ошибка; это наивность, граничащая с глупостью, — и так далее, и тому подобное. Этим дамам и господам-теоретикам я отвечу: «Спасибо большое и до свидания; возвращайтесь, когда сможете сообщить мне что-нибудь полезное».)

Итак, лес, или чаща, — это сумма всех возможностей, и, как я уже упоминал в другой речи, в одной книжке по физике элементарных частиц мне попался термин, ласкающий слух своим наукообразием. Это термин «фазовое пространство». Я вроде бы улавливаю его суть и имею некоторое смутное представление о том, что он означает, но понять теоретическое объяснение так и не смог, а когда мой семнадцатилетний сын попытался растолковать мне это своими словами, я запутался окончательно. Так что объяснить вам, что это такое, я не смогу, но не сомневаюсь, что сама идея некоторым из вас уже знакома. Это что-то вроде совокупности всех последствий, которые могут произойти из данной конкретной причины.

И у каждой истории, какую мы только можем рассказать, имеется свое фазовое пространство, свой собственный лес — не такой, как леса других историй. Чтобы вы увидели нагляднее, что я имею в виду, рассмотрим историю, которую мы, англичане, называем «Синдерелла», а французы — «Сандрильон». В знаменитом собрании братьев Гримм она фигурирует под немецким названием «Aschputtel», и на каком бы языке мира ни рассказывали эту сказку, имя героини звучит по-своему, но означает всегда одно и то же: «Золушка». Это одна из самых известных историй на свете, поэтому ее так удобно взять в качестве примера.

В мире Золушки много всякой всячины. В этом мире есть молодая девушка, которую тиранят сестры. Есть дворец, в котором живет прекрасный юный принц. Есть крысы, тыквы и фея-крестная. Есть приглашение на бал... и так далее. Обо всем этом мы знаем из самой истории.

²⁴ Перевод Дмитрия Новика.

Но если чуть-чуть расширить область того, о чем мы знаем наверняка, то станут видны и некоторые другие вещи, имеющиеся в этом мире, — то, что лежит в стороне от тропы, то есть от истории как таковой. Мы знаем, что в истории есть бал — значит, должны быть и музыканты. Должен быть целый оркестр. Мы знаем, что Золушка делала всю грязную работу на кухне и из-за этого ей дали прозвище, связанное с золой, — значит, в этой истории нет газовых плит и центрального отопления, а есть старинные очаги с дымоходами. Дымоходы надо чистить. Значит, должен быть трубочист, услугами которого регулярно пользуются.

Итак, Золушкин мир — Золушкин лес — разрастается по мере того, как мы его разглядываем. Можно представить себе и некоторые другие вещи, расположенные еще дальше от тропы-истории. Как насчет города, в котором жили персонажи? Был ли там мэр и городской совет? Была ли там полиция? А департамент по борьбе с вредителями — например, крысами?

Можно было бы придумать миллион всевозможных фактов о мире Золушки, и каждый из них был бы связан с остальными. Каждый из них Золушка могла бы знать, к каждому могла бы иметь какое-то отношение. Этот мир, или лес, можно сделать сколь угодно подробным и богатым.

Но тропа — то есть история самой Золушки — идет из одной точки в другую, проходя только через определенные участки леса. И задача рассказчика, или романиста, на мой взгляд, — работать с тропой, а не с лесом.

Но эта тропа не обязательно должна принадлежать именно Золушке. Моя книга «Я был крысой!» начинается с рассказа о двух старичках, муже и жене. Зовут их Боб и Джоан. Боб — сапожник, а Джоан — прачка. У них никогда не было детей, хотя они были бы рады завести ребенка. И вот однажды вечером они тихонько сидят на кухне — и тут раздается стук в дверь. За дверью стоит маленький мальчик в костюме пажа, грязном и потрепанном, и когда ему открывают, он произносит одну-единственную фразу: «Я был крысой!» Потом выясняется, что у него даже имени нет. Он не помнит, откуда пришел, и утверждает, что от рода ему три недели, хотя на вид ему можно дать лет девять.

Старички принимают его в семью — и начинается история. История мальчика, который раньше был крысой, — это еще одна тропа через Золушкин лес, и с ее *жизнью*, жизнью Золушки, она пересекается в двух местах, хотя с *историей* Золушки — только в одном. Точка пересечения этих двух историй — тот эпизод, в котором фея-крестная превращает крыс, ящериц и тыкву в карету, лошадей и кучеров. Но помимо взрослых крыс фее подворачивается под руку маленький крысенок, с которым Золушка играла и кормила его хлебными крошками. Фея превращает его в пажа, которому полагается открывать дверцу кареты, опускать ступеньки и так далее.

И вот они все отправляются на бал, но крысенок-паж не успевает вернуться в карету вовремя. И обратного превращения не происходит: он остается мальчиком — и попадает из-за этого в большие неприятности.

Между тем история Золушки продолжается — где-то в другой части леса — и доходит до победного конца: свадьбы с принцем. Это конец Золушкиной истории — Золушкиной тропы, но жизнь Золушки на этом не заканчивается. И это очень хорошо, потому что бедному мальчику-крысенку в какой-то момент понадобится *dea ex machina*²⁵, способная спасти его от ужасной судьбы, к которой, по всей видимости, ведет тропа его собственной истории. И кто управится с этим лучше, чем прекрасная молодая принцесса? В общем, все почти как в жизни.

Но так или иначе, разница между лесом и тропой теперь стала понятнее. Это разница между миром истории и линией истории. И я хотел бы подчеркнуть еще раз, что задача рассказчика — работать с линией истории, с тропой. Вы можете сотворить сколь угодно богатый и разнообразный лес истории — ваш воображаемый мир, — но будьте очень, очень осторожны:

²⁵ «Богиня из машины» (лат.).

не поддавайтесь соблазну свернуть с тропы. Вспомните о другой тропе через лес — другой лес, не Золушкин. Помните злого Волка, который искушал Красную Шапочку сойти с тропы, чтобы нарвать прелестных цветочков? Ну так вот: не делайте этого! Не поддавайтесь! Не сходите с тропы. Можете восхищаться цветочками сколько хотите, можете даже немного замедлить шаг — но ни в коем случае не сворачивайте с тропы!

Почему нет? Все очень просто: если вы свернете с тропы, читатель отложит книгу. Он вдруг вспомнит, что нужно сделать важный звонок; или заглянет в газету с программой — проверить, что сейчас идет по телевизору; или подумает, что неплохо бы выпить чашечку кофе, и отправится на кухню... А там посмотрит в окно и увидит живую изгородь, которую надо было подстричь еще вчера; или включит радио — послушать футбольного комментатора; или полезет в холодильник за молоком — и обнаружит, что закончился сыр и ужинать нечем, а значит, надо срочно идти в магазин...

А книга так и останется лежать. Потому что вы свернули с тропы. Потому что вы поддались очарованию леса. Потому что вам стало слишком интересно придумывать мир своей истории во всех деталях, которые только может подбросить воображение.

Одним словом — нет! Не сворачивайте с тропы — ни за какие коврижки!

Но это правило действует лишь тогда, когда вы, собственно, рассказываете историю. Когда вы просто *говорите* о том, как надо рассказывать истории, — вот как сейчас говорю я, — можно бродить по лесу сколько вам вздумается. И многие любители научной фантастики и фэнтези любят исследовать леса и чащи различных миров, придуманных писателями. В Канаде и в других странах ко мне обращались люди, играющие в игру, в основу которой положен мир «Золотого компаса» (то есть «Северного сияния»)²⁶. Мне это кажется довольно странным времяпрепровождением, но им, похоже, нравится. Впрочем, я никогда не любил играть: ни компьютерные игры, ни карточные, ни шахматы, ни «Монополия» совершенно не привлекают меня, — возможно, для этого нужен особый склад ума, не такой, как у меня. Я охотно вхожу в чужие вымышленные миры и иду по тропе, которую для меня проложили другие авторы, но у меня не возникает желания свернуть с этой тропы и бродить, как дурак, между деревьями. Лучше я придумаю собственный мир и там уже буду бродить, как дурак, в свое удовольствие. Впрочем, если в чужом лесу что-нибудь плохо лежит, я не постесняюсь подобрать это и использовать без малейших угрызений совести. Если не хотите, чтобы я заимствовал что-то из ваших историй, не надо меня туда звать — вот так я смотрю на вещи.

Но я собирался рассказать вам кое-что о мире, который я сочинил для третьей книги трилогии «Темные начала» — трилогии, которая начинается с «Золотого компаса», продолжается «Чудесным ножом» и завершается «Янтарным телескопом». Если уж ты назвал первую книгу трилогии по принципу «Такое-то что-то», а вторую — «Такое-то что-то еще», то и для третьей придется подобрать похожее название. Американский иллюстратор Эрик Роман, создававший обложки для моих книг, предложил вариант «Хитроумный гаечный ключ», но мне эта идея не понравилась.

Трилогия в целом основывается на принципе параллельных миров. Мы точно знаем, что вселенные, параллельные нашей, существуют, потому что (насколько я вообще могу об этом судить) результаты одного эксперимента, ставшего краеугольным камнем физики XXI века, объясняются только так: никаких альтернативных теорий быть не может. Согласно физике Дэвиду Дойчу, знаменитая демонстрация двойственной, корпускулярно-волновой природы света — эксперимент с двумя щелями, в котором одиночные фотоны интерферируют с чем-то таким, чего мы не можем наблюдать, и в результате ведут себя как волны, — ясно показы-

²⁶ В Канаде, США и некоторых других странах первая книга трилогии «Темные начала» вышла под названием «Золотой компас».

вает, что Вселенная, которую мы видим и осязаем, окружена бесчисленным множеством других вселенных.

Для меня этого вывода вполне достаточно. Не понимаю, почему, но мне бы и в голову не пришло с этим спорить. Единственная проблема — как попасть из одной вселенной в другую.

В некотором смысле это основополагающая проблема всей научной фантастики: как попасть *отсюда*, где мы живем, *туда*, где происходят всякие странные вещи. И сколько на свете романистов — столько и способов решения этой проблемы. Один из моих любимых способов описан в великолепном, загадочном, мощном, странном и неподражаемом романе Дэвида Линдсея «Путешествие к Арктуру», впервые опубликованном в 1920 году. Маскалл, герой романа, рассматривает какие-то странные бутылочки в форме торпеды, содержащие бесцветную жидкость и закупоренные пробками, похожими на сопла. Прочитирую:

Теперь он разобрал на большей бутылке слова «Обратные солнечные лучи», и после некоторых сомнений ему показалось, что на другой он может различить нечто вроде «Обратные арктурианские лучи».

Он поднял глаза и вопросительно уставился на друга. <...>

— Что это за обратные лучи?

— Свет, возвращающийся к своему источнику, — пробормотал Найтспор.

— И какого рода этот свет?

Найтспор, казалось, не хотел отвечать, но, поскольку Маскалл все сверлил его глазами, он выдал:

— Если бы свет не тянул так же, как он давит, как бы цветы ухитрились поворачивать головки вслед за солнцем?²⁷

Каково, а? Чтобы долететь до Арктура, только и остается, что сесть на космический корабль, заправленный обратными арктурианскими лучами. Обратный свет потащит корабль напрямик к своему источнику, и всего за девятнадцать часов путешественники доберутся до цели (надо полагать, что *назад* свет движется еще быстрее, чем *вперед*).

Разумеется, это полный бред, — и, разумеется, какая разница, бред это или не бред? Ведь на самом деле важно не то, как они туда доберутся, а что они будут делать, когда окажутся там: важен не лес, важна тропа. Поэтому, когда мне понадобился способ путешествовать из одной вселенной в другую, я не стал тратить время на какие-то хитроумные выдумки, а просто взял и прорезал дыру. Во второй книге моей трилогии мальчику Уиллу достается чудесный нож — настолько острый, что лезвие его проходит между молекулами воздуха. И вскоре Уилл понимает, как им пользоваться. Цитирую:

Теперь дело пошло быстрее. Почувствовав то, что нужно, он уже знал, что искать, и меньше чем через минуту нашел в воздухе крошечную помеху. Это было похоже на осторожное нащупывание острием скальпеля едва заметного промежутка между двумя стежками. Он потрогал препятствие ножом, отвел нож немного назад, снова потрогал для пущей уверенности, а потом, как велел ему Джакомо Парадизи, наискось разрезал воздух серебристым лезвием.

Старик не зря предупреждал Уилла, чтобы он не удивлялся. Мальчик не выронил нож — прежде чем дать волю своим чувствам, он аккуратно положил его на стол. Лира уже вскочила на ноги; от изумления у нее отнялся язык, потому что перед ними, посреди пыльной комнаты, возникло точно такое же

²⁷ Перевод Ю. Барабаша.

окно, как на лужайке под грабами. Это была дыра в воздухе, сквозь которую они могли видеть другой мир.

Чудесный нож, с. 193

И так далее. Если у тебя есть чудесный нож, ты можешь открыть дорогу в любой из других миров, и проблема путешествий решается раз и навсегда.

Для «Янтарного телескопа» — третьей, заключительной книги трилогии — мне понадобился новый мир, такой, в который Лира и Уилл еще не попадали. Если вы читали «Чудесный нож», то, возможно, помните, что доктор Мэри Малоун покидает свой (то есть наш) мир, потому что ей сказали, что она должна сделать нечто важное в другом месте. Часть «Янтарного телескопа» посвящена ее путешествию в этот новый мир и изготовлению инструмента, название которого стало названием книги. Мэри отправляется туда, чтобы подготовить дорогу для Уилла и Леры, хотя еще не понимает, зачем это нужно.

Мир этот населен существами на колесах, и сейчас я хочу рассказать немного о том, как я их создал. (Тут самое место вспомнить, что я очень плохо знаю научную фантастику. Совершенно не исключено, что проблему колесных существ решили задолго до меня — в любом из тех научно-фантастических романов, которые я так и не прочитал; и, более того, решили куда изящнее и умнее, чем я. Но факт остается фактом: я могу рассказать вам только о том, что знаю. А потому — приступим!)

Поначалу я не знал, откуда у этих созданий взялись колеса: это была загадка, и мне стало интересно разгадать ее. Как у живого существа могут появиться колеса? Колесо — это фактически прообраз всех человеческих изобретений, первая масштабная технологическая идея. Главная проблема, естественно, состоит в том, что колесо должно быть съемным — иначе оно просто не сможет вращаться. Колесо может соприкасаться с осью только через подшипник. Оно не может быть частью оси.

Мы с Томом, моим сыном, отправились на утреннюю прогулку вокруг озера Блед (это в Словении), и я решил обсудить с ним эту проблему. Тому тогда было пятнадцать. Обычно я ни с кем не говорю о своих книгах, пока они не дописаны, но этот вопрос относился не к тропе, а к лесу. Обсуждать лес я могу и в ходе работы над книгой, это мне не мешает.

Мы с Томом рассуждали так: колеса либо связаны с организмом в целом, либо нет. Иными словами, либо эти существа могут снимать свои колеса, либо колеса — неотъемлемые части тела. Во втором случае колеса должны состоять из живых тканей. Значит, они нуждаются в кислороде, питательных веществах и так далее; спрашивается, откуда они могут все это брать?

Можно было бы представить себе кровеносные сосуды из какого-то бесконечно растяжимого и гибкого материала — такие, чтобы они могли сколько угодно наматываться на ось при вращении колеса, но не занимали много места. Однако эта идея показалась нам неуклюжей, и мы ее отвергли. Был еще такой вариант: кровь или ее эквивалент поступает в отверстие ступицы через отверстие в оси, а края этих отверстий соединяются друг с другом, как бескамерная шина — с автомобильным колесом (коротко говоря, в основе этой механики лежит давление).

Но я чувствовал, что назревает какая-то принципиально другая идея, и хотел продумать вариант со съемными колесами. Какого они происхождения — искусственного или природного? По берегам озера, где мы гуляли, росло много деревьев, и в какой-то момент идея семенной коробки практически упала мне на голову. Семенные коробки! Очень большие... плоские, идеально круглые... очень твердые, но с мягкой сердцевинкой, сквозь которую можно продеть коготь — ось колеса. Симбиоз — отличная задумка: колесные существа зависят от деревьев, которые снабжают их семенными коробками, а деревья в свою очередь зависят от этих существ как от разносчиков семян. Если много ездить на таком колесе, коробка в конце концов лопнет, семена разлетятся и вырастут новые деревья. Вдобавок где-то рядом маячила еще одна мысль... но ухватить ее пока не удавалось.

Как должны выглядеть эти существа? Примерно как мы? Позвоночные с четырьмя конечностями, на каждую из которых надевается колесо и получается эдакий живой автомобиль? Мне это не нравилось. Мне казалось, они должны двигаться быстро и очень маневренно, а если у них будет по колесу на каждой конечности, то чем они будут отталкиваться от земли, чтобы катиться вперед? Конечно, не обязательно ограничиваться четырьмя конечностями — можно дать им сколько угодно рук и ног. Но четыре — это аккуратно и экономно.

С другой стороны, почему они должны быть устроены так же, как мы? Допустим, эти существа выглядят как мотоциклы — с двумя колесами, расположенными друг за другом. Так они могут и быстро передвигаться, и легко удерживать равновесие. А еще две конечности растут у них по бокам, и ими они могут отталкиваться от земли. Но как это может быть, если основой скелета служит позвоночник, расположенный по центру? Никак. Значит, надо придумать скелет другой формы: например, ромбовидный каркас, по углам которого крепятся конечности. Ну вот, почти готово! (Но та другая, все еще неясная мысль напоминала о себе все настойчивее...)

Между тем Том указал мне на одну очень важную деталь, которую я чуть было не упустил из виду. В нашем мире колесо распространилось так широко, потому что мы проложили много дорог, по которым можно ездить. Но что толку от колес в мире, полном скал и камней, болот, зыбучих песков и лесов с густым подлеском? Одним словом, для чего этим колесным существам могут понадобиться колеса, если нет дорог? Значит, должны быть дороги. Мы задумались: искусственные ли это дороги или все-таки природного происхождения?

Конечно, со временем наши существа могли научиться прокладывать дороги или улучшать уже имеющиеся. Но все-таки изначально в этом мире должны были иметься гладкие от природы и достаточно длинные участки поверхности, по которым можно ездить на колесах. Иначе у наших созданий не было бы никакой эволюционной причины заинтересоваться семенными коробками. Хорошо; допустим, в этом мире много вулканов, и лава их по составу такова, что может растекаться по ландшафту, как реки. И, предположим, средняя температура воздуха такова, что лавовые потоки остывают с нужной скоростью и образуют твердую гладкую поверхность, а не разламываются на кристаллические колонны (вроде базальтовых столбов на ирландской Дороге гигантов).

Мы с Томом решили, что в этом нет ничего невозможного. Значит, пусть так и будет. Проблема дорог была решена. Можно было бы, конечно, посоветоваться с геологами (вот одно из преимуществ жизни в Оксфорде: специалисты по любому вопросу, какой только взбредет в голову, всегда под рукой — на расстоянии велосипедной поездки). Можно было бы упрощать кого-нибудь вычислить точную комбинацию минералов, из которых должна состоять лава, и точную температуру воздуха, которая должна давать такой результат... Но я так и не собрался это сделать. Может, когда-нибудь соберусь, а может, и нет. Вопрос в том, тропа это или лес. Если тропа — то рано или поздно соберусь, а если лес — то все это ни к чему.

Точно так же я мог бы углубиться в вопрос об эволюции ромбического скелета. В сущности, это было бы несложно: например, одна маленькая случайность в эпоху сланцев Бёрджес — и на нашей планете так бы и не появились позвоночные. И, возможно, мы, и наши предки, и все родственные нам формы жизни ходили бы на семи парах ног и жили в кремниевых раковинах.

Итак, мне не составило бы особого труда — если бы я захотел — придумать цепочку случайностей и вероятностей, которая привела бы к развитию скелета, основанного не на гибком позвоночнике, а на жестком каркасе. На самом деле ромбовидная форма скелета допускает большое разнообразие биологических видов: так, в придуманном мной мире есть большая морская птица с двумя ногами-веслами по бокам и двумя длинными крыльями, впереди и сзади, которые она поднимает и использует как паруса. Она может и мчаться по ветру, и лавировать, а ноги обеспечивают ей маневренность и скорость. И если дать себе труд, можно

придумать еще великое множество вариаций на тему ромбовидного скелета. Все эти вариации обитают в фазовом пространстве — где-то в чаще леса.

Кроме того, не все живые существа в этом выдуманном мире имеют ромбовидные скелеты — точно так же, как и в нашем мире обитают не только позвоночные. В том мире позвоночные тоже есть — например, змеи, о которых я еще скажу позже.

Но вернемся к основному разумному населению этого мира — к существам на колесах. Чтобы они достигли необходимого уровня мыслительного и технологического развития, нужно, чтобы им было чем держать инструменты: какой-то эквивалент отстоящего большого пальца. Но как быть, если все четыре конечности заняты передвижением? Готовое решение этой проблемы обнаруживается в животном царстве нашей планеты: кончик слоновьего хобота. Он мускулистый и сильный, он пронизан нервными окончаниями, он почти бесконечно гибкий и чувствительный. Вот и отлично: пусть у наших колесных созданий будут хоботы!

И тут наконец всплыла та самая мысль, о которой я уже упоминал. Всю дорогу она маячила где-то рядом и дразнила меня, но никак не давалась в руки. Но стоило подумать про хоботы, как эта идея вспыхнула всеми красками прямо у меня перед глазами — да так, что отмахнуться от нее я уже не мог.

Идея эта связана с тем, о чем я толкую с самого начала, — с разницей между тропой и лесом. Придумывать таких существ — хорошее развлечение для прогулки с сыном по берегу озера в Словении, но какое отношение они имели к истории, которую я писал? В чем *смысл*? Добавят ли эти колеса к истории нечто важное или останутся чисто декоративным элементом? Иными словами, останутся ли они частью леса или смогут стать частью тропы?

Разумеется, они должны были стать частью тропы, иначе я не стал бы тратить на них время! Образно говоря, колеса должны были как-то двигать историю. История должна была как-то зависеть от колес. Напомню: если колеса остаются просто живописной подробностью, всего лишь частью леса, читатель откладывает книгу.



Мулефа. Модель Эрика Дюбуа

Итак: одна из важных тем истории, заданная с самого начала, — тема загадочной субстанции, которую я назвал Пылью (с большой буквы «П»). Мэри Малоун, доктор физики из нашей Вселенной, отождествляет ее с *темной материей* — предметом своих научных изысканий. Но во вселенной Лиры Пыль вызывает у властей серьезную озабоченность, потому что Лира живет в теократическом мире. По мнению богословов, Пыль — это физическое проявление первородного греха: человек начинает притягивать к себе Пыль, когда становится взрослым и поддается так называемым мирским соблазнам; попросту говоря — соблазну познания. Во вселенной Лиры есть свой вариант Книги Бытия, и в нем говорится, что Пыль принес в мир тот самый змей, который искусил Еву отведать плод с Древа познания добра и зла. Поэтому Пыль страшна и ненавистна.

Однако Лира придерживается иной точки зрения (которую, по странному совпадению, разделяю и я). Она твердо убеждена, что Пыль — это добро. Это не значит, что она становится на сторону зла, принимая его за добро; нет, она просто понимает, что коль скоро потеря невинности неизбежна, остается только принять эту потерю с радостью как начало нового этапа на пути развития, а не прятать голову в песок. Познать добро и зло — не значит встать на сторону зла, что бы ни думала по этому поводу Церковь, полагающая, будто ей известны ответы на все вопросы,

Так или иначе, поскольку сама Пыль, и тайна ее предназначения, и вопрос о том, как к ней относиться, занимают столь важное место в истории, я подумал: а что, если использовать моих колесных существ для прояснения этой тайны? Если это получится, то они уж точно не свернут с тропы повествования и не заблудятся в лесу. Хорошо, но как соединить колеса с темой Пыли?

Посмотрим. Мои колесные существа — разумны, наделены самосознанием, как и мы с вами (иначе о них было бы неинтересно писать). Они тоже подвержены воздействию Пыли. Они связаны с Пылью, как и мы. С религиозной или мифологической точки зрения наша связь с Пылью объясняется Искушением и Грехопадением и толкуется как нечто такое, от чего нас должен освободить Спаситель, способный очистить людей от последствий познания. С эволюционной же точки зрения эта связь возникает с появлением дара речи или с развитием способности к осмыслению собственного опыта.

Колесные существа тоже могут объяснять свою связь с Пылью при помощи какого-нибудь мифа, но с точки зрения физики связь эта должна иметь физическое происхождение. Предположим, в тот момент, когда эти существа открыли для себя колеса, случилось нечто важное: возник не только физиологический, но и умственный и нравственный симбиоз? Но я стараюсь всеми силами избегать мистицизма. Я терпеть не могу дуалистическую идею о разделении всего сущего на материю и дух и стараюсь находить всему объяснения в физическом мире. Поэтому я принялся размышлять не о добре и зле, не о совести и чувстве вины, а об осях, подшипниках и смазке.

Дело в том, что колесо не будет вращаться на оси без подшипника. Для гладкого вращения требуется шариковая обойма, игольчатый ролик или еще что-то в этом роде. Если в центре семенной коробки есть отверстие, может ли в нем находиться нечто подобное? Может быть, сами семена играют роль шарикоподшипников? Но нет, это как-то чересчур затейливо. Мне это не понравилось. Но что насчет гладкой поверхности? Если внутренняя поверхность отверстия семенной коробки и нижняя сторона когтя (та, на которую приходится вес тела, когда существо вставляет коготь в коробку) будут прилегать друг к другу идеально и будут гладкими и твердыми, как тефлон, то никакого подшипника и не понадобится. К тому же сама семенная коробка, подобно древесине алойного дерева, может содержать масло, которое будет смазывать эти поверхности и делать их еще более гладкими.

Ага! А не может ли это растительное масло быть носителем Пыли? И не может ли оно соединяться с животным маслом, которое выделяют когти моих колесных существ, и так попадать в кровоток, а затем... Похоже, я оказался на верном пути. И теперь стало понятно, зачем нужен симбиоз и как он работает: эти существа получают свои колеса только тогда, когда становятся взрослыми, по-настоящему сознательными и ответственными. Пока они не выросли, колеса им просто-напросто велики. До тех пор, пока они не получают колеса, они остаются невинными, как человеческие дети, — потому что никак не соприкасаются с Пылью. Пыль, или развитое, зрелое сознание, или познание добра и зла, приходит тогда, когда эти существа начинают полноценно взаимодействовать с миром: вступают в симбиоз с деревьями. Чтобы в полной мере осознать самих себя, эти существа нуждаются в семенных коробках. Мы тоже не осознаём себя по-настоящему до тех пор, пока не начинаем взаимодействовать с миром.

И тут я понял еще кое-что: хоботы подразумевают взаимозависимость и необходимость в сотрудничестве. Технология колесных существ основывается на обработке дерева, а не металла. Существа эти научились выращивать самые разнообразные деревья и выводить новые сорта и породы. Из растительного сырья они делают все, что им нужно, в том числе веревки и рыболовные сети. Но чтобы сплести сеть, нужно вязать узлы, а вязать узлы одной рукой — или, в данном случае, хоботом — слишком трудно. Нужно два хобота. Поэтому двое существ становятся лицом к лицу и работают в паре. Все, что они делают, подразумевает сотрудничество.

Когда среди них появляется Мэри Малоун — позвоночное существо с двумя конечностями, не задействованными для опоры, способное вязать узлы без посторонней помощи, — ее самостоятельность поражает их и одновременно пугает. Точно так же пугается Лира, впервые увидев Уилла — мальчика из нашего мира: ведь у него нет деймона, из-за чего он кажется Лире не вполне человеком.

Но деймоны относятся к другой части тропы, хотя и они по-своему помогают раскрыть концепцию Пыли. Я же хочу договорить про колесных существ и прочесть вам один короткий отрывок, объясняющий название книги — «Янтарный телескоп».

Чтобы вам было понятно, о чем пойдет речь: Мэри Малоун изучала некие новооткрытые элементарные частицы, которые называла *Тенями*. Возможно, они и были так называемой темной материей, а возможно — и нет. Но они определенно были каким-то образом связаны с человеческим сознанием. После многих приключений Мэри попадает в тот самый пасторальный мир, населенный колесными существами. Каким-то образом — сейчас неважно, как, — она находит с ними общий язык. И вот в один прекрасный день она обнаруживает, что эти существа тоже кое-что знают о Тенях, о тех самых элементарных частицах, — одним словом, о Пыли. Вот разговор Мэри с ее подругой Атадь:

Но Атадь удивила ее, сказав:

— *Да, нам понятно, о чем ты говоришь, мы называем это...* — И она произнесла слово, по звучанию напоминавшее слово *свет* на их языке.

Мэри переспросила:

— Свет?

И Атадь сказала:

— *Не свет, а...* — Она произнесла слово медленнее и объяснила: — *Как свет на воде, когда там маленькая рябь, а солнце садится и отражается маленькими яркими лоскутками, — так мы их называем, но это или-слово.*

Мэри уже знала, что *или-словом* они называют метафору. И сказала:

— То есть на самом деле не свет, но вы это видите, и это похоже на отражение закатного солнца в воде?

— *Да. У всех мутлефа это есть. И у тебя тоже. Так мы и поняли, что ты похожа на нас, а не на травоядных, у них этого нет. Хотя ты выглядишь странно и жутко, ты такая, как мы, потому что у тебя есть...* — И

Аталь опять произнесла слово, которого Мэри не могла хорошо расслышать и воспроизвести: что-то вроде *шраф* или *сарф*, сопровождаемое коротким движением хобота влево <...>

Она [Мэри] спросила:

— Как давно появились мулефа?

Аталь сказала:

— *Тридцать три тысячи лет назад. <...> С тех пор как у нас есть шраф, у нас есть память и чуткость. До этого у нас ничего не было.*

— Как случилось, что у вас появился шраф?

— *Мы узнали, как пользоваться колесами. Однажды безымянное существо обнаружило семенную коробку, она стала с ней играть, и во время игры она...*

— Она?

— *Да, она. До этого у нее не было имени. Она увидела, как змея пролезает через отверстие в семенной коробке, и змея сказала...*

— Змея говорила с ней?

— *Нет! Нет! Это или-слово. В предании говорится, что змея сказала: «Что ты знаешь? Что ты помнишь? Что ты видишь впереди?» И она сказала: «Ничего, ничего, ничего». Тогда змея сказала: «Продень ногу в отверстие семенной коробки, с которой я забавлялась, и станешь мудрой». И она продела ногу туда, куда проползла змея. И в ногу ее проникло масло, и она стала видеть яснее, и первое, что она увидела, был шраф. Было это так странно и приятно, что ей захотелось поделиться новостью со всеми сородичами. Она и ее супруг взяли первые коробки и тогда узнали, кто они, узнали, что они мулефа, а не травоядные. Они дали друг другу имена. Назвали себя мулефа. Они дали имя колесному дереву и всем животным и растениям.*

— Потому что они стали другими, — сказала Мэри.

— *Да, другими. И дети их тоже, потому что, когда падали семенные коробки, они показали детям, как их использовать. И когда дети подросли, они тоже стали испускать шраф, а когда стали такими большими, что смогли ездить на колесах, шраф вернулся с маслом и остался с ними. Так они поняли, что должны сажать новые колесные деревья, ради масла, но коробки были крепки, и семена очень редко прорастали. И первые мулефа поняли, как надо помочь деревьям — ездить на колесах, чтобы они лопались. Так мулефа и колесные деревья всегда жили вместе.*

Янтарный телескоп, с. 222

Разумеется, эта история напоминает доктору Малоун что-то знакомое — и не только библейский миф. И вот она принимает решение: нужно попытаться увидеть этот *шраф*. Увидеть Тени, увидеть Пыль. Аталь сравнила шраф с игрой отраженного света на воде, и Мэри предположила, что Тени, должно быть, в чем-то ведут себя как свет — что они тоже поляризуются. Значит, можно попробовать изготовить зеркало для телескопа, при помощи которого можно будет их увидеть.

Как я уже сказал, мулефа не работали с металлом: их технологии были основаны на древесине и веревках, коре и соке деревьев, а также на животном сырье — кости и роге. Используя все подручные материалы, Мэри изготавливает прозрачную пластину из древесного лака. Та получается плоской, как настоящее зеркало, и желто-коричневой, как янтарь: вот вам и янтарный телескоп.

Но, посмотрев сквозь пластину, Мэри по-прежнему не видит Теней, хотя и наблюдает множество необычных оптических эффектов. Тогда она разламывает пластину пополам и получает две пластины, но и это не помогает.

Аталь приходит посмотреть, чем занимается Мэри, хотя на самом деле ей это не очень интересно: Аталь хочет, чтобы подруга поухаживала за ее когтями. Мулефа занимаются этим каждый день — чистят и смазывают друг другу когти и отверстия в колесах.

И вот что происходит дальше:

Мэри <...> отложила свои пластинки и провела пальцами по когтям Аталь и внутри колесного отверстия, более гладкого и скользкого, чем тефлон. Контуры его и когтя совпадали в точности, и когда Мэри проводила пальцами внутри отверстия, никакой разницы в фактуре не ощущалось: мулефа и семенная коробка как будто представляли собой единый организм и только чудом могли разниматься и снова складываться.

Мэри <...> с удовольствием очищала отверстия в колесах от набившейся туда пыли и грязи и смазывала душистым маслом когти, между тем как Аталь хоботом разглаживала ей волосы.

Удовлетворенная Аталь надела колеса и поехала готовить ужин.

Мэри снова занялась пластинками и сразу же сделала открытие.

Она раздвинула пластины сантиметров на двадцать, так, чтобы они снова дали яркое изображение, но на этот раз произошло кое-что еще.

Посмотрев сквозь них, она увидела окружавший фигуру Аталь рой золотых искр. Они видны были только через маленький участок пластины, и Мэри поняла почему: в этом месте она дотрагивалась до поверхности масляными пальцами.

— Аталь! — позвала она. — Вернись! Скорее!

Аталь повернула и поехала назад.

— Дай мне немного масла, — сказала Мэри. — Смазать лак.

Аталь охотно позволила ей провести пальцами по поверхности отверстий в колесах и с любопытством наблюдала, как Мэри смазывает одну из пластинок прозрачным душистым маслом.

Потом она сложила пластины, потерла одну о другую, чтобы масло распределилось равномерно, и опять раздвинула сантиметров на двадцать.

Посмотрела сквозь них — все изменилось. <...> Куда бы она ни посмотрела, всюду было золото, как описывала Аталь, — блески, где-то плававшие в воздухе, а где-то двигавшиеся направленно, потоком. А среди них тот мир, который она могла видеть невооруженным глазом: трава, река, деревья, но там, где находилось разумное существо, кто-нибудь из мулефа, рой блесков был гуще и двигались они энергичнее. <...>

— Не представляла, что это так красиво, — сказала Мэри подруге.

— Ну конечно, — ответила Аталь. — Удивительно, что ты их не видела.

Посмотри на мальчика...

Она показала на ребенка, игравшего в высокой траве, — он неуклюже прыгал за кузнечиками, вдруг останавливался, чтобы рассмотреть лист, падал, поднимался, подбегал к матери и что-то говорил ей, потом его внимание привлекала какая-то палочка, он пытался поднять ее и, обнаружив, что по хоботу ползут муравьи, взволнованно трубил... Вокруг него плавал золотой туман, так же как вокруг навесов, рыболовных сетей, вечернего костра <...> в нем все время возникали маленькие потоки и вихри намерений, они клубились, разделялись, отплывали в сторону, исчезали, сменяясь новыми.

Вокруг его матери золотые искры роились гораздо гуще, и потоки их были гораздо сильнее и постояннее. Она занималась стряпней: сыпала муку на плоский камень, раскатывала тесто для тонких лепешек, посматривая между тем на ребенка, и Тени, или шраф, или Пыль, омывавшая ее, казалась овеществленной ответственностью и мудрой заботой.

— *Ну вот, ты видишь наконец,* — сказала Атадь. — *Тогда пойдём со мной.*

Мэри посмотрела на подругу озадаченно. Непривычный был тон у Атадь: она как будто говорила: *ты готова наконец; мы ждали этого; теперь кое-что изменится.*

Со всех сторон приближались мулефа — с холма, от своих сараев, с реки, — члены ее группы, но и чужие, незнакомые, смотревшие на нее с любопытством. Их колеса катились по утрамбованной земле с низким, ровным звуком.

— Куда я должна идти? — спросила Мэри. — Почему все едут сюда?

— *Не беспокойся,* — сказала Атадь, — *иди со мной, тебя никто не обидит.*

Янтарный телескоп, с. 229

Вот так доктор Малоун и находит способ увидеть Пыль, и вот почему книга называется «Янтарный телескоп». И вот почему существа на колесах — это часть тропы, а не только леса; они принадлежат к линии истории, а не только к ее миру. Помимо всего прочего, *мне самому* гораздо интереснее, когда что-то из мира истории прочно вписывается в саму историю. Ведь история — это не просто последовательность событий. Это еще и система *паттернов* (по крайней мере, потенциально). Линия истории может принять такую форму, которая окажется красивой сама по себе, в отрыве от содержания, — эстетически привлекательной независимо ни от чего.

Создавать паттерны — это особое удовольствие, и в этом — одна из причин, по которым я сочиняю истории. Есть и много других причин: сочинительство приносит мне деньги; благодаря ему я стал достаточно известным, чтобы меня, например, пригласили сюда, в Финляндию; кроме того, я не умею делать ничего другого настолько же хорошо. Но все же одна из важных причин, по которым люди вообще занимаются искусством того или иного рода, — это возможность создавать паттерны.

Некоторые паттерны историй — очень древние, основанные на традиционном фольклоре. Например, тройственность событий или предметов: три желания, трое братьев, три подарка и так далее.

Другие паттерны прочно связаны с самими основами нашего мировосприятия. Например, американский критик Марк Тернер провел потрясающее исследование из области нарративной и когнитивной теории. В своей книге «Литературное мышление» он объясняет, какую роль в наших механизмах обработки психологических событий играют так называемые «образные схемы». Не вдаваясь в детали, скажу только, что образная схема — это схематический паттерн какой-нибудь простой перцептивной структуры (например, *движение по дороге*, или *наливание жидкости в сосуд*, или *появление чего-то нового*, или *пребывание под каким-то предметом*).

Понимание явлений возникает тогда, когда мы проецируем свое знакомство с этими микроскопическими нарративами на предметы и события реального мира, на поток сенсорных впечатлений. И тогда вместо хаоса мы начинаем видеть крохотные фрагменты истории, которые можно соединить друг с другом и превратить в историю побольше.

Впрочем, теория образных схем — это не просто другая тропа, это вообще другой лес. Я всего лишь хочу сказать, что паттерны красивы и что создавать их — дело занятное и увле-

кательное. Например, я невероятно обрадовался, когда увидел, что могу завязать конец своей огромной истории той же нитью, которая вплелась в нее в самом начале, три книги тому назад. Но что это за нить, я вам не скажу: если вы хотите это узнать, придется вам самим прочитать все тысячу двести страниц, отделяющие конец от начала.

Вот что я подразумеваю под тропой, и вот что я подразумеваю под лесом. Спасибо за внимание!

Эта речь была прочитана в Университете Турку в августе 1999 года на конвенте научной фантастики «Финнкон».

Конвенты научной фантастики и фэнтези время от времени оказывали мне честь и приглашали выступать с речами. Но на таких собраниях я всегда чувствовал себя немного не в своей тарелке, хотя меня принимали очень радушно. Дело в том, что я вообще не фанат чего бы то ни было, хотя мне нравится многое. Участники этих конвентов поражают меня своей эрудицией, хотя иногда я перестаю понимать, как люди, которые тратят столько времени на собрания, ухитряются успевать что-то еще. Есть и еще одна причина, по которой я чувствую себя немного неуютно: на таких конвентах ко мне относятся как к автору фэнтези, а между тем я всегда настаивал на том, что «Темные начала» написаны в жанре твердого реализма. Ну вот. Я очень рад, что мне представилась возможность сказать об этом еще раз.

Грезы шпилей

Оксфорды: реальный и воображаемый

О невероятности Оксфорда в целом; о том, как он влияет на воображение, и об Эксетер-колледже и Иордан-колледже в частности

Пару лет назад я дописал «Янтарный телескоп», последнюю книгу трилогии «Темные начала», действие которой частично происходит в альтернативной вселенной, где есть свой собственный — воображаемый — Оксфорд. Но, быть может, и Оксфорд нашей реальности — тоже во многом воображаемый. Оксфорд — такое место, где всякая вероятность растворяется и улетает, как дым. Когда книга, о которой я говорю, должна была вот-вот выйти из печати, руководство Колледжа Всех Душ объявило, что накануне вечером профессора и студенты провели торжественное шествие и пронесли вокруг здания колледжа деревянную утку на шесте²⁸

²⁸ Имеется в виду традиционное факельное шествие, которое студенты оксфордского Колледжа Всех Душ проводят раз в сто лет (как правило, 14 января). Эта традиция, зародившаяся в XVII веке, основана на легенде, согласно которой с места основания колледжа, когда началось строительство, взлетела дикая утка-кряква. Участники шествия поют «Песню кряквы» и несут во главе «Лорда Крякву», восседающего в кресле, а перед «Лордом Кряквой» идет человек с шестом, к которому привязана дикая утка (первоначально это была живая птица, но в 1901 году использовали чучело, а в 2001-м — деревянную утку).

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.