

Содержание

1. Введение.....	7
2. Воображение	21
3. Ложь.....	36
4. Эго.....	55
5. Зависть.....	72
6. Игра.....	94
7. Значение	111
8. Опыт.....	130
9. Персонажи	149
10. Одержимость	169
11. Страдания.....	184
12. Страдание	203
13. Рынок	220
14. Удача	238
15. Эпилог.....	259
16. Об авторе.....	266

Введение

ЛЮБИТЕЛЬ ЧИТАТЬ ЭТИКЕТКИ НА ШАМПУНЯХ

Онетти* вспоминает историю о том, как в середине 1930-х гг. Уильям Сомерсет Моэм, самый высокооплачиваемый в то время писатель в мире, тоскливо ждал поезда на затерянной станции в Индии. Ожидание тяготило его больше обычного, потому что, сойдя с предыдущего поезда, Моэм забыл там чемоданы. Писатель волновался не об одежде и прочих вещах, а о книгах. Как выдержать эти долгие часы, не имея возможности скоротать время за чтением? Он порылся в карманах и нашел старый контракт. Моэм перечитывал его, пока не выучил наизусть, но этого оказалось недостаточно, и он попросил у начальника станции какую-нибудь книгу. Тот указал на телефонный справочник, и писатель несколько часов подряд читал имена установивших у себя телефон обитателей этого отдаленного селения. Перед тем как Моэм наконец-то сел в поезд до места назначения, ему принесли забытые чемоданы и спросили, как он провел время. «Ужасно,

* Хуан Карлос Онетти — уругвайский писатель, лауреат литературных премий, номинант Нобелевской премии. — *Здесь и далее прим. пер.*

кошмарно, — ответил Моэм, указывая на телефонный справочник. — Ну почему же здесь так мало жителей?»

Ненасытная жадность к чтению, из-за которой даже индийский телефонный справочник кажется коротким, напоминает мне об отце. Один из самых ярких образов, всплывающих у меня перед глазами, — он читает этикетку на бутылке шампуня в торговом центре. Мы его постоянно теряли, ходя по магазину: как только отец видел шампунь, он тут же принимался читать состав. У отца была привычка читать вслух или по крайней мере *вполголоса*. Он словно бы негромко бормотал молитву: казалось, буквы непреодолимо его притягивали.

Трудно было оставаться спокойным, посещая отца в больнице в последние недели его жизни. Мы знали, что конец близок, хотя и не обсуждали это между собой. Вот-вот должен был наступить момент, когда фиброзная ткань в легких настолько разрастется, что сердце уже не сможет справляться со своей работой. С каждым разом я видел, что отец выглядит все более изможденным. От рук его остались только кожа да кости; они настолько истончились, что, казалось, могут порваться при малейшем прикосновении, как страницы старинной книги. Чтобы подбодрить отца, я принес ему в больницу свой второй роман, который через несколько дней должен был появиться на полках. И хотя отец дважды брался за книгу, чтение требовало от него непомерных усилий. Когда человек, читавший этикетки на бутылках шампуня, откладывает роман сына на прикроватную тумбочку, это означает, что конец вот-вот наступит. Наверное, если бы дети Моэма увидели, что их отец перестал читать, пришли бы к такому же выводу, что и мы в тот день.

Печальнее всего, что болезнь не затронула мозг моего отца; он мыслил настолько здраво, что мы могли только

сожалеть, что его тело отказывается служить сосудом для его разума. Поскольку пандемия тогда еще не закончилась, заходить в палату к отцу приходилось в маске и по одному. Когда мы с ним оставались наедине, то говорили о книгах и фильмах, писателях и персонажах, и именно в те минуты я понял, что мы с ним умеем общаться только с помощью историй. За сорок два года мы с отцом почти не говорили напрямую о своих чувствах, а просто рассказывали друг другу истории.

Однажды я пожалел, что мы с отцом никогда не были близки, и высказал это вслух — или *вполголоса*, как он читал этикетки на бутылках шампуня. Мне вдруг показалось, что я — разговаривающий со смертельно больным отцом Брик из фильма «Кошка на раскаленной крыше».

— Ты купил барахла на миллион, оно тебя любит? — спрашивает Брик.

— Для кого, по-твоему, я его купил? — отвечает отец. — Все состояние достанется тебе.

Ответ сына берет меня за душу.

— Мне не нужны вещи! — кричит он, круша все, до чего мог дотянуться.

У моих родителей никогда не было миллиона долларов; они даже не смогли купить собственный дом, но мне они всегда покупали все, что я просил. Они покупали мне *вещи*, но *вещи мне не были нужны*. В одном из рассказов Лусия Берлин* душераздирающе красиво написала: «Раньше мне представлялось: если большой злой тигр откусит мне руку, а я побегу к маме, она просто залепит культю деньгами».

* Лусия Берлин — американская писательница, опубликовавшая при жизни несколько сборников рассказов. Всемирную известность приобрела уже после смерти, когда в 2015 г. вышла ее книга «Руководство для домработниц».

Долгие годы я был убежден, что получал от родителей лишь вещи. Но в те последние дни в больнице я осознал: отец дал мне нечто гораздо большее, чем самые дорогие вещи. Он подарил истории, способность слушать их, наслаждаться ими и умение их создавать. Тогда я осознал, что сам состою из историй. И понял: если однажды кто-нибудь лишит меня историй, это сделает со мной то же, что сотворила болезнь с руками моего отца. Я стану похож на старинную книгу, которую нужно подклеить, пока она окончательно не развалилась на части.

УМЕРЕТЬ ТОЛЬКО В ГРАНД-КАНЬОНЕ*

Первые ростки этой книги зародились в моей голове у больничной койки отца. Рискую показаться экзальтированным, я бы сказал, что они стали результатом прозрения. Когда к безнадежно больному приходит посетитель, он обычно старается не молчать, чтобы в палате не воцарилась навевающая ужас тишина. В подобной ситуации она слишком напоминает смерть.

Окаменевшие от фиброза легкие не давали отцу дышать и говорить, но он, с трудом выдавливая из себя слова, все же сумел рассказать мне об исчезновении Амброза Бирса в 1913 г. Эту историю я хорошо знал. Он был одним из любимых писателей отца. Как человек Бирс вызывал раздражение. Критическими замечаниями в духе «Могу сказать одно: обложки этой книги слишком далеки друг от друга» он нажил себе

* Гранд-Каньон (также Большой каньон или Великий каньон) — один из самых глубоких в мире. Находится на территории национального парка «Гранд-Каньон» в штате Аризона.

много врагов. Когда Бирсу было уже за семьдесят, он написал знакомым письмо, в котором сообщал, что отправляется в Мексику, чтобы на собственном опыте прочувствовать революцию Сапаты*. Документально подтверждено, что писатель добрался до юга Соединенных Штатов, а затем исчез. Кто-то клялся, что видел некоего старого гринго, сражающегося в рядах армии Панчо Вильи в битве при Охинаге. Другие утверждали, что на самом деле Бирс отправился в Гранд-Каньон, чтобы умереть в одиночестве. По словам отца, Бирс пообещал, что никто не найдет его костей, и сдержал слово. Я слушал эту историю и смотрел на ребра отца, торчавшие из-под больничной пижамы.

Я спросил себя, почему в тот момент отец выбрал именно историю об Амброзе Бирсе. Может, он, подобно писателю, почувствовал, что пришло время отправиться по одинокой дороге к Гранд-Каньону? Или просто не умел по-другому разговаривать с сыном? Я вспомнил, что при общении с незнакомыми людьми или в ситуациях, которые вызывают у меня дискомфорт, я всегда рассказываю два одних и тех же исторических анекдота. Может быть, и мой отец поступал точно так же? Он рассказывал заранее заготовленные истории об известных людях, потому что ему было неловко со мной разговаривать? Он считал, что недостаточно хорошо меня знает?

Нет, дело было не в этом. Хоть и далеко не сразу, но, кажется, наконец я все понял. В юности я думал, что истории — это просто развлечение, второстепенная деталь. Позже, когда я стал писателем, истории превратились в мой

* Эмилиано Сапата Саласар (исп. Emiliano Zapata Salazar) — лидер Мексиканской революции 1910 г. против диктатуры Порфирио Диаса, предводитель восставших крестьян юга страны.

образ жизни, стали полезны и необходимы. Только после смерти отца я понял, что они значат гораздо больше. Они — поток, формирующий мои идеи, суть того, кто я есть. Дело не в том, что мы с отцом общались посредством историй; истории и были нашим общением. Они были всем, были центром, а мы с ним — лишь периферией.

Многие свои любимые истории я впервые услышал от отца, а некоторые из них вошли в эту книгу. И чаще всего их главные действующие лица — это сами авторы, а не герои их произведений. Взять хотя бы Бирса: я читал у него только один рассказ — «Случай на мосту через Совиный ручей»^{*}; а вот биографию знаю лучше, потому что отец частенько рассказывал о ней.

Жизнь великих писателей всегда интересовала меня, но с того дня в больнице этот интерес превратился в одержимость. На вопрос о том, почему мой отец больше говорил об авторах, чем о романах, я в итоге ответил себе так: зачатую жизнь писателей более литературна, чем их произведения. Быть писателем, думаю я теперь, значит не только писать истории, но и жить в мире историй. И, полагаю, самое близкое к этому — быть читателем.

ПИСАТЬ, ВРЕЗАВШИСЬ В ЗЕМЛЮ НОСОМ

А еще я думаю, что жить в мире историй — это не личный выбор, а особенность характера. Иногда она может быть врожденной, но часто ее прививают с детства. Во мне, например, ее развил отец. В знаменитой переписке с Чеховым Горький

^{*} Пер. В. Топер, в сб.: Бирс А. Словарь Сатаны и рассказы. — М.: Художественная литература, 1966.

признался, что, несмотря на успех своих книг, он «глуп, как паровоз». Горький работал с десяти лет, и у него не было времени на учебу. В своем письме* он говорил: жизнь привела его в движение, и он теперь летит, но рельс под ним нет, его ждет крушение, и в итоге он зароется носом в землю. Однако Чехов ответил, что это не так: «Врезываются в землю носами не оттого, что пишут, наоборот, пишут оттого, что врезываются носами и что идти дальше некуда»**.

Существует древняя легенда о Гомере, которая повествует об опасности, подстерегающей того, кто живет в мире историй. Согласно этому рассказу, на могиле героя Ахилла Гомер попросил показать ему щит и доспехи, которые выковал для героя бог Гефест. Их невероятный блеск навсегда ослепил аэда***. Такую цену заплатил Гомер за чрезмерное любопытство, наказанный за стремление увидеть больше чем следовало. Но Фетида сжалилась над бедным слепцом и взамен наделила его поэтическим даром. В «Одиссее» говорится: «Муза его возлюбила, но злом и добром одарила: Зренья лишила его, но дала ему сладкие песни»****.

На мой взгляд, у писателей самая прекрасная профессия в мире: они создают истории, которые объясняют нас как людей; к несчастью, это *добро* обычно сопровождается каким-нибудь *злом*, например гомеровской слепотой. Но если это так, почему писатели мирятся с этим злом? Не разумнее ли сбежать от историй, скрыться от них? Ответ дал нам

* Речь идет о письме, которое Горький написал Чехову между 6 и 15 января 1899 г.

** Из письма Чехова Горькому от 18 января 1899 г.

*** Аэд (от греч. αἰδός, aoidos — певец) — в Древней Греции странствующий певец-импровизатор, поющий в сопровождении лиры или кифары.

**** Пер. В. Вересаева.

Чехов. Они мирятся с этим злом, потому что врезаются в землю носом и идти им некуда. Потому что они хотят испытать больше чем следует, хотят прожить несколько жизней, одной им мало.

Зло, которое сопровождает писателей, связано с любопытством и чувствительностью. Как и любой художник, писатель по определению человек исключительно восприимчивый. Его восприятие мира, скажем так, обострено, а потому он сильнее предрасположен к тому, чтобы чувствовать боль, а возможно, и причинять ее. Как мы увидим дальше, в числе воронов, которые в итоге выклевывают глаза писателям, окажутся эго, зависть, ложь, одержимость, страдание и не только они.

Несколько месяцев назад, заканчивая собирать материал для этой книги, я обнаружил, что на одном из витражей епископальной церкви Святого Георгия в Дейтоне, штат Огайо, изображен Клайв Стейплз Льюис, автор «Хроник Нарнии». Писатель предстает перед нами в пиджаке и галстуке, у его ног расположился лев Аслан, а на фоне видна взлетающая ракета, из которой вырываются языки пламени. Это такой откровенный *китч*, что он поневоле притягивает взгляд, но больше поражает даже не сам витраж, а место, где он находится: ведь писателя окружают изображения святых.

Результаты же моего собственного исследования лишь подкрепили первоначальное впечатление, что писателю, вероятно, место где угодно, только не на витраже в окружении святых. А вдобавок они подтвердили мое мнение о том, что великие повествователи — это глубоко страдающие люди и неисправимые нарциссы, неспособные ни справиться с успехом, ни переносить неудачи. Как же так получается, что авторы прекрасных текстов часто оказываются весьма сомнительными типами? Для чего изображать

на церковном витраже представителя наименее *святой* профессии в мире?

Я сказал себе: возможно, это сообщество далеко не святых людей не просто будет очаровывать меня своими историями, но и в конечном счете окажет мне услугу. Вдруг, изучая жизнь писателей, я смогу лучше понять отношения, связывавшие нас с отцом? Углубляясь в печальные биографии авторов, лучше пойму причины своего собственного несчастья? Смогут ли другие писатели помочь мне познать собственные эго, зависть, ложь, одержимость, страдание? Я работал над этой книгой два года, и мне кажется, что кое-чему научился. Научился сильнее любить отца. Научился если и не прощать себя, то по крайней мере проявлять к себе снисхождение. Первый из этих уроков я усвоил поздно. Надеюсь, что применить на практике второй еще успею. И пусть моя книга принесет пользу и кому-то из читателей.

ПЕРВЫЙ ВИЗИТ К ОТЦУ

Как-то раз в лиссабонском кафе поэт Фернанду* Пессоа слушал, как один из посетителей перечисляет смерти и горести, обрушившиеся на его семью за прошедшие месяцы. Закончив свой трагический рассказ, он поднял чашку и смиренно произнес: «Что ж, такова жизнь, но я не согласен». Пессоа был очарован тем, как завсегдатай кафе смог выразить одной фразой всю философию писательства. Писатель, по мнению Пессоа, — человек, прежде всего не приспособливающийся.

* В португальском языке (в отличие от испанского) имя Fernando произносится с окончанием «у», хотя при передаче на русский часто встречается вариант Фернандо.

Он принимает жизнь такой, какая она есть, но это не значит, что она ему по душе; более того, писатель и не хочет, чтобы она ему нравилась.

Похожая мысль пришла мне в голову, когда я впервые навестил отца в больнице. На прощание молодой врач выразил нам с женой соболезнования, подтвердив худшие подозрения: смерть уже неизбежна, это лишь вопрос времени. Что можно ответить, выслушивая подобное в отношении человека, который еще жив? Моя жена сказала что-то вроде «Такова жизнь». Я хотел добавить: «Но я не согласен». Писатель не хочет, чтобы жизнь ему нравилась, писатель бунтует против жизни. Но зачастую он не протестует вслух, а пишет об этом спустя несколько лет. Так поступил и я.

В тот день я впервые за четыре года остался с отцом наедине. Именно столько мы с ним не разговаривали. Всякий раз, прекращая общение с дорогим мне человеком, я делал это по причинам, которые казались мне невероятно вескими. Сегодня я не могу вспомнить ни одной из них; в памяти остались только люди, которые ушли из моей жизни. Полагаю, что во всех случаях причины этих непреодолимых противоречий были связаны с истощением отношений, изменением интересов, ревностью и гордостью. Но при общении с отцом забываешь о гордости и засовываешь ее куда подальше. Думаю, вот поэтому-то мы обычно продолжаем разговаривать с отцами до самой их смерти.

По крайней мере, именно по этой причине я сам решил возобновить общение с отцом, когда братья сообщили, что он страдает от неизлечимой болезни. И вот мы впервые за четыре года остались вдвоем, наши души тревожил запах дезинфицирующего средства, и мы скрывали грусть за одной из тех улыбок, которые в любой момент грозят превратиться в плаксивую гримасу. Впервые за эти четыре года я остался

наедине с отцом — и не хотел, чтобы он уходил, не попрощавшись со мной.

Он ни словом не упомянул о том, как долго мы не виделись, и от этого мне стало неловко: я всегда теряюсь, когда что-то идет не по плану. Я пришел, настроившись на важный разговор. Одно дело — не затрагивать болезненную тему напрямую, и совсем другое — вести себя так, будто все в полном порядке. Я чувствовал себя как в тот день, когда брал интервью у теннисистки, чей тест на кокаин оказался положительным, и она сказала: «Спрашивайте меня о чем угодно, но не упоминайте о кокаине». Да, подумал я, но я-то пришел сюда поговорить именно о нем. Возможно, стоит написать роман о людях, чье существование полностью определено серьезной проблемой, но они делают вид, что ее не существует?

На кровати лежало дряхлое тело моего отца. За эти четыре года он очень сильно постарел, и мне вдруг показалось, что и моя собственная молодость куда-то улетучилась. Когда у нас случился разлад, отцу было 72 года и он был здоров; теперь ему исполнилось 76, и он умирал. Объяснить такую трансформацию своему мозгу оказалось трудно. Матери и братьям в этом смысле оказалось проще: они переживали весь этот процесс вместе с отцом. А я лишь однажды видел его сквозь витрину кафе; тогда меня поразило, как сильно он сгорбился. В следующий раз мы встретились, когда я решил зарыть топор воображаемой войны. Воссоединение произошло в ресторане и было торжественным, словно переговоры о передаче заложников; у отца из носа уже торчали канюли, подсоединенные к кислородному баллону в рюкзаке. Всего через год после этой встречи отец окажется в больнице и на выходе из нее молодой врач выразит нам с женой соболезнования.

Когда мы с отцом остались в палате одни, я спросил, смотрит ли он что-нибудь по телевизору, висящему на стене.

Просмотр оплачивался картой, которую нужно было пополнять как проездной билет.

«Твоя мама вчера включала его на некоторое время, — сказал он мне, — но сейчас я не могу, потому что...» Он жестом указал на занавеску. За ней лежал мужчина, которого привезли в палату несколько часов назад. С ним была дочь. Она сидела у окна, плотно сжав колени. Щеки у нее покраснели, будто она плакала. Телевизор был общим, и отец понимал, что должен договариваться с соседом по палате о том, какой канал смотреть. Начинать подобный разговор ему не хотелось. «В любом случае, — сказал он, — ничего хорошего там не показывают. Вчера я немного посмотрел фильм, — добавил он, — но я его уже видел, поэтому, когда на карте закончились деньги, я попытался заснуть».

— А что за фильм? — спросил я.

— «Дорога». Ты его смотрел?

Я кивнул. «Дорога» — вот так выбор для умирающего человека. Но мой отец был именно таким, и он не собирался меняться. «Дорога». Я часто упоминаю эту книгу Кормака Маккарти* на семинарах по писательскому мастерству, а некоторые отрывки из нее знаю наизусть. Это история об отце и сыне, оказавшихся в центре апокалипсиса, о причинах которого нам так и не доведется узнать. Как уместно, подумал я и вспомнил отдельные фразы из книги; а еще вспомнил, что отец в ней ни разу не сказал сыну, что любит его, но, когда ребенок по ночам дрожит во сне, обнимает его и считает каждый его вдох.

Я бы солгал, сказав, что отец никогда не говорил, что любит меня. Он делал это часто и с поразительной легко-

* Речь идет о постапокалиптическом романе «Дорога» (М.: Азбука, 2016), по которому был снят фильм с одноименным названием.

стью — слишком легко, на мой вкус. Он произносил «я люблю тебя» таким тоном, каким другой скажет «передай кетчуп». Мне казалось, он просит у меня кетчуп, а потом даже не открывает бутылку, а просто ставит рядом на стол.

Кислород, поступавший через нос, давал отцу возможность дышать, но с его речью при этом происходило нечто примечательное. Он не мог произнести фразу целиком и делал паузы там, где их не должно было быть. В его речи, как и в наших отношениях, то и дело возникали неловкие паузы. Я поймал себя на том, что считаю их, как отец в «Дороге» считал вдохи сына.

Мне стало интересно, могут ли между реальными людьми существовать повествовательные отношения. «Персонажи, — говорю я на уроках писательского мастерства, — действуют более последовательно, чем живые люди. У каждого их слова и поступка всегда есть причина. Они — мелкие злобные манипуляторы». Может быть, упоминание «Дороги» было скрытым посланием от отца?

Я решил проверить, показывали ли «Дорогу» накануне вечером или отец пытался мне что-то сказать, но так и не сделал этого. Зато рассказал о своих сомнениях жене в машине по дороге домой. «Ты слишком все усложняешь, — сказала она. — Перестань рассматривать каждую мелочь под микроскопом».

Сейчас я знаю: отец не пытался передавать мне никаких сообщений с помощью «Дороги», он не разговаривал со мной азбукой Морзе, и мне не было нужды разглядывать следы мертвого монаха на снегу, подобно францисканцу Вильгельму Баскервильскому*. Как я уже говорил, истории не играли

* Вильгельм Баскервильский — герой романа Умберто Эко «Имя розы» (М.: Corpus, 2022).

роль кода в понимании наших отношений, истории и были самими нашими отношениями.

«Кода? О чем ты говоришь? — сказала мне жена. — Не будь ребенком, перестань анализировать каждую мелочь и рассматривать ее под микроскопом».

Ну конечно, подумал я, как будто это так просто. Стремление все анализировать — это не сознательный выбор. Оно связано с автоматическими процессами мышления, которые мне не удастся понять. Я бы сказал, что именно эти непроизвольные процессы и побудили меня стать писателем. Ведь глядя на муравья, заблудившегося на кухне, я вижу не насекомое, а историю. Вот почему я решил начать эту небольшую книгу с разговора о взгляде на реальность через микроскоп.

Воображение

ПЕРЕРИСОВЫВАНИЕ ПЕЙЗАЖЕЙ С ОТКРЫТОК

Когда в 1938 г. немцы вторглись в Чехословакию и закрыли там университеты, молодой Богумил Грабал счел, что это повод бросить изучение права, которое до смерти ему наскучило, и пойти на курсы железнодорожников. Рассказывают, что на экзамене инспектор спросил Грабала, как тот узнает, что поезд вот-вот прибудет на станцию, если семафоры не будут работать. Грабал уверенно ответил: «У меня есть глаза». Тогда инспектор решил усложнить задачу: «А если будет туман?». Богумил опустился на колени у рельсов, приблизил к ним ухо и на мгновение замер. Затем встал и сообщил, что поезд прибудет чуть позже. Инспектор, заинтригованный и довольный, кивнул. «В каком учебнике ты это нашел?» — спросил он. «Ни в каком, — ответил Грабал. — Я видел это в фильме с Гэри Купером».

Хотя сам Грабал, должно быть, приукрасил эту историю, она во многом характерна для творчества этого чешского писателя. Как мы увидим, *modus vivendi** авторов всегда отражается в их произведениях. Когда Грабал станет писателем,

* *Modus vivendi* (лат.) — образ жизни, способ существования.

комичность, абсурд и поезда станут привычными чертами его книг, особенно самой известной — «Поезда особого назначения»*.

В одном из эпизодов этого романа на станцию, где в значительной мере и разворачивается сюжет, прибывает товарный поезд. Машинист в ярости оттого, что уголь для паровоза дали некачественный. Его раздражение растёт при виде чудаковатого начальника станции — на нем, как на статуе, сидят голуби. Находящийся на платформе дежурный по станции, желая переключить внимание машиниста, заводит с ним разговор. «А что, пан машинист, вы всё по-прежнему рисуете?» — спрашивает он. «Сейчас я рисую море... я его с открытки увеличиваю», — отвечает тот. Дежурный в недоумении: почему машинист не рисует природу с натуры, а ищет вдохновение в открытках? Тот смеется: «Да ну её, эту вашу природу... Если как в природе, то всё бы уменьшать надо было»**. Он же, перерисовывая море с открытки, наоборот, увеличивает реальность.

Думаю, что писателям — да и людям искусства в целом — свойственно то же желание, что и у этого художника-любителя: они хотят увеличить реальность, наблюдать за ней под микроскопом, чтобы лучше рассмотреть и понять место, в котором мы живем. Я уверен, что именно это и делал Грабал, рассказывая историю о том, как сдавал экзамен на железнодорожника.

Невозможно вместить весь мир в роман, но можно взять маленький фрагмент, поднести к нему увеличительное стекло и создать новую вселенную. Я не думаю, что картина мира

* Грабал Б. Слишком шумное одиночество. — М.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2015.

** Пер. И. Безруковой.

у писателей обязательно точнее, чем у всех остальных. Они лишь дробят его на составные части и становятся одержимы одним из этих фрагментов. Вот почему жена просила меня о невозможном, на пути из больницы говоря мне не анализировать все под микроскопом.

Теперь мы должны задать себе вот какой вопрос: как у писателей появляется это их увеличительное стекло?

ВИДЕТЬ БОЛЬШЕ КАЖДУЮ СЕКУНДУ

Из окна отцовской палаты открывался вид на море. Это было хоть каким-то утешением: не думаю, что во многих больницах есть возможность взглянуть на море. Но за все время, что отец там пробыл, я ни разу не видел, чтобы он смотрел в окно. Это тем более любопытно, если учесть, что он служил во флоте.

Ни один другой пейзаж не мог бы олицетворять его жизнь так, как море, открытое море, океан. Представьте: вы выходите на палубу и не видите вокруг себя ничего, кроме глубочайшего синего цвета. В течение сорока лет у отца была возможность наблюдать за природой в ее самом что ни на есть первозданном и прекрасном виде. Полагаю, что, находясь в больнице, он отказывался смотреть на море через маленькое и узкое окошко, не хотел довольствоваться последним подглядыванием на него сквозь щелочку — разве это могло что-то добавить к образам из его памяти?

В те дни отец предпочитал рассказывать мне истории о море, а не любоваться им. Он говорил о товарище, который сумел выбраться с тонущего корабля через шахту лифта. Рассказывал о том, что видел в Персидском заливе во время Ирано-иракской войны. Не знаю, посмотрел ли отец в окно

тем утром, когда его отправили домой умирать в более теплом месте, бросил ли последний взгляд на своего огромного синего товарища, понимая, что больше они никогда не увидятся. Знаю только, что, когда навещал отца в больнице, он говорил со мной о море. Оно в его рассказах становилось таким же огромным, как тогда, когда он сам находился посреди океана — даже больше. Мой отец так долго наблюдал за морем, что запомнил его и присвоил. Он прошел по пути творческого восприятия: наблюдение — память — воображение. Три шага к появлению увеличительного стекла.

Говорят, что, отправившись в Нью-Йорк в рамках промо-тура, посвященного выходу «Бесконечной шутки»*, Дэвид Фостер Уоллес то и дело останавливался, чтобы взглянуть на то, что ему встречалось на пути, и всё его поражало. «Эй, посмотрите на это, гляньте-ка на то, а вон там вот вообще что-то невероятное». Уоллес смотрел взглядом писателя. Это правда, что его способность к наблюдению и скорость обработки увиденного были намного выше среднего: Мэри Карр говорила, что он, наверное, каждую секунду видит больше, чем другие. Но для того, чтобы так смотреть, совсем необязательно быть настолько же сверходаренным, как Уоллес.

А самым поразительным в том промо-туре, посвященном «Бесконечной шутке», оказалось то, что сопровождавшие Уоллеса осознали: благодаря ему они увидели то, что раньше ускользало от их внимания.

Думаю, вам доводилось принимать в своем городе людей из других мест. Наверняка они не раз заставляли вас врасплох вопросом «А что это там?», и вы не знали, как на него ответить. Возможно, они показывали на какую-то малозаметную деталь, и вполне логично, что она вам была неизвестна.

* М.: АСТ, 2022.

Но не исключено, что их интересовало то, что всегда было у вас под носом, и приходилось признать: вы просто никогда не обращали на это внимания. Человек не местный своими вопросами учит нас видеть все как в первый раз, смотреть глазами ребенка.

В последнее время эта мысль все чаще меня посещает. Я регулярно убеждаюсь, что в значительной степени писатели — это дети, которые отказываются взрослеть. Дети, которые с любопытством задают вопросы обо всем на свете; дети, не побежденные привычной повседневностью, заставляющей взрослых понуро брести, не замечая, что в двух шагах от их носа происходит что-то интересное и замечательное. Они еще не стали теми взрослыми, которых привычный ритм жизни приучил принимать все как должное.

КУТЗЕЕ И КОНФЕТНЫЙ ФАНТИК

Принимать все как должное — это противоположность мышлению писателя. В книге «Сцены из жизни провинциала: Отрочество»*, первом томе трилогии романизированных мемуаров, южноафриканец Джон Максвелл Кутзее рассказывает об одном из самых ранних воспоминаний. Джон — совсем маленький мальчик. На нем рейтузы и шерстяная шапка с помпоном — стало быть, дело происходит зимой. Мальчик с мамой едут в автобусе через горное ущелье.

Дело происходит в Южной Африке 1940-х гг., за много километров от населенных пунктов, поэтому можно представить, что природа там дикая и первозданная, дорога — далеко

* Кутзее Дж. Сцены из жизни провинциала: Отрочество. Молодость. Летнее время. — М.: Иностранка, 2023.

не первоклассное шоссе, автобус — старый и обшарпанный, с трудом ползущий вверх. Маленький Кутзее только что съел конфету, но уже ничего о ней не помнит. Единственное, что сохранилось у него в памяти, — фантик и окно автобуса. Оно лишь чуть приоткрыто, но ребенок может запустить в эту щель пальчики и высунуть наружу фантик, который тут же начинает трепетать на ветру. Джон поворачивается к матери и спрашивает: «Можно его отпустить?». Она кивает. Клочок бумаги взлетает в небо и несколько секунд парит над пустотой ущелья. Затем автобус поворачивает, и мальчик теряет фантик из виду. «А что с ним теперь будет?» — спрашивает Джон у мамы, но она думает о чем-то другом и не отвечает. Но мальчик неотступно думает об этой маленькой бумажке. Он говорит себе, что однажды вернется за ней, что не умрет, пока не побывает снова в этом ущелье, чтобы найти фантик и узнать, что с ним стало.

В этом первом воспоминании в Кутзее-мальчике уже до некоторой степени проявился Кутзее-писатель. Для Джона это была не просто ничего не значащая бумажка: он хотел знать, что с ней стало, ему это *было нужно*. Он задавался вопросом о судьбе вещей, не принимая ничего как должное. Более того, он не только задавался вопросами, но и обещал себе, что рано или поздно, пока жив, найдет на них ответ.

Считаю, что любой ребенок — потенциальный писатель. Данных, подтверждающих это, у меня нет, кроме моей собственной интуиции. Я мог бы, конечно, перечислить фамилии ученых, которые считают, что нас как вид определяет способность к рассказыванию историй. Некоторые заявляют, что нас следует называть не *Homo sapiens*, а *Homo narrans**. Они утверждают, что главной особенностью, которая позволила

* *Homo narrans* (лат.) — человек повествующий.

сапиенсам выделиться среди других животных, была их способность объединяться в группы для совместной работы. Однако ничто не объединяет людей в группы лучше, чем рассказывание историй. Не верите? Тогда как вы объясните, что три самые важные религии в истории Запада известны как *религии Книги**? Или то, что в основе подавляющего большинства повествований XXI в. до сих пор лежат Библия и древнегреческие мифы, даже если мы не всегда это осознаём. Наши герои могут быть *нарциссами*, отправляться в *одиссеи* и побеждать невзгоды, как *Давид* — *Голиафа*, даже если окружающие часто умывают руки, подобно *Пилату*, или принимают *соломоново* решение. Но, возможно, вы не сможете написать историю своего героя, потому что ваш компьютер заражен *тroyаном*.

Я не считаю абсурдной мысль о том, что каждый ребенок обладает врожденной способностью создавать истории и что, вопреки логике, мы при переходе от детства к зрелости скорее калечим это творческое начало, а не развиваем его. Если это так, то моя жена была права в своих словах «Твой отец говорит кодом? Не будь ребенком!». В тот момент она рассуждала более зрело, но если бы я не задавался подобными несколько абсурдными вопросами, то никогда бы не написал эту книгу; на самом деле я бы вообще ничего не написал. Часто лучший способ обрести увеличительное стекло, о котором мы говорили, заключается в том, чтобы избавиться от приобретенных изъянов и позволить живущему в каждом из нас ребенку парить, как парил фантик маленького Джона Кутзее над тем ущельем.

* Религии Книги — религии, основанные на священном тексте, который верующие воспринимают как откровение.

ДЖЕЙМС ДЖОЙС ПАМЯТЛИВЫЙ

Поговорим немного о памяти, которая предшествует воображению, ведь чтобы воображать, мы обязательно должны отталкиваться от реальности. Иначе и быть не может. Можете проверить это дома. Попробуйте описать человеку, находящемуся рядом с вами, нечто воображаемое, не обращаясь к образам, которые вы в какой-то момент уловили одним из органов чувств. Это невозможно, правда? Когда друг отправляется в путешествие в экзотическую страну и рассказывает, что ел блюдо, о котором вы никогда не слышали, вы обычно спрашиваете, какое оно на вкус. Если друг хочет описать это, единственным логичным ответом будет сравнить блюдо с конкретными или абстрактными образами. Например: «На вкус напоминает цыпленка, но немного горчит». Прибегая к этому сравнению, ваш друг исходит из того, что вы знаете, что такое «цыпленок» и «горечь». Как ваш друг сможет описать вам новый вкус, если не прибегнет к понятиям, которые вам известны, потому что вы уже сталкивались с ними раньше?

Давайте рассмотрим более литературный пример. Предположим, вы — Курт Воннегут, создали планету Тральфамадор и теперь должны решить, какими будут ее жители. Очевидно, что никто никогда не видел тральфамадорцев. Как бы вы описали их читателю? В «Бойне номер пять» Воннегут говорит нам, что тральфамадорцы похожи на зеленый вантуз, рукоятка которого заканчивается рукой с глазом на ладони. Вантуз, рука, глаз, зеленый цвет — четыре элемента, взятые из реальности. Я уверен: когда Воннегут писал это, ему не нужно было идти на кухню, брать вантуз и ставить рядом с пишущей машинкой; и на руку свою Воннегут не смотрел. Он просто задействовал память.

Многие великие писатели обладают очень хорошей памятью. Джеймс Джойс, например, имел просто нечеловеческую способность к запоминанию. Он страдал от серьезного заболевания глаз и, хотя не ослеп полностью, был вынужден перенести множество операций. Сильвия Бич, владельца книжного магазина «Шекспир и компания» и редактор «Улисса», рассказывает, что после одной из таких операций навестила Джойса в Париже. Она обнаружила, что писатель лежит в постели с повязкой на глазах и скучает. Джойс попросил почитать ему «Деву озера». «Какую часть?» — спросила Бич. «Любую, какую пожелаете», — ответил Джойс. Сильвия открыла эпическую поэму Вальтера Скотта на случайной странице и прочитала одну строчку. Затем Джойс прервал ее и без единой ошибки прочел наизусть всю эту страницу и следующую.

Перед нами случай, похожий на случай Фостера Уоллеса, — нечто сверхчеловеческое. Я не собираюсь утверждать, что, если хочешь стать писателем, нужно обладать способностью запоминать все, как Фунес, персонаж рассказа Борхеса (он помнил, какой формы были все облака в тот или иной день).

Я считаю, что на самом деле все наоборот. Фунес Борхеса так много запоминал, что оказался неспособен создать что-то свое. Писателю важно уметь различать, какие детали он сможет использовать в будущем (и какие, следовательно, стоит запомнить). Думаю, это и есть писательская память. Из нее рождается воображение, которое, как говорил Эйнштейн, важнее знаний, потому что знания ограничены, а воображение охватывает целый мир. Оно позволяет создать вселенную из почтовой открытки, как это делает машинист-художник Грабала.

СВАДЕБНЫЙ АЛЬБОМ БЕЗ НЕВЕСТЫ

Когда канадская писательница Маргарет Этвуд училась в Гарварде в 1960-х гг., она уже успела заявить о себе как о поэте. Одна из ведущих библиотек современной поэзии, библиотека Ламонта, находилась прямо в университетском кампусе; это было бы большим преимуществом, если бы Этвуд не запрещали туда входить. Она могла попросить для себя книги, если знала, что именно ей нужно, но не имела права ходить среди стеллажей. Единственная причина заключалась в том, что она родилась женщиной. До 1967 г. женщинам не разрешали входить в библиотеку Ламонта, и Этвуд приходилось смотреть на то, как студенты, не обладавшие ее талантом и даже не слишком интересовавшиеся поэзией, бродили по библиотеке, а ей приходилось оставаться за порогом. И в довершение ко всему гарвардская кафедра английского языка не принимала на работу женщин-преподавателей — дурацкий обычай, который осложнял будущее Маргарет. Если тебе пришлось пройти через подобное, это будет трудно забыть.

Через несколько лет, в 1979 г., Этвуд отправилась в Афганистан. Там ее познакомили с человеком по имени Абдул, который пригласил ее к себе домой на чай. Когда они шли к дому Абдула, писательница была поражена большим количеством женщин с закрытыми лицами, которые встречались им по пути: в то время для западного человека видеть подобное было непривычно. Абдул принял ее по-дружески и показал свои свадебные фотографии. Этвуд изумилась, увидев, что жены Абдула в альбоме нет — зачем же было делать такие снимки? На семейных фотографиях, висевших в гостиной, не было и дочерей Абдула. Женщины были стерты из реальности.