

КУРТ ВОННЕГУТ

ТАБАКЕРКА ИЗ БАГОМБО



*ИЗДАТЕЛЬСТВО АСТ
МОСКВА*

УДК 821.111-32(73)
ББК 84(7Сое)-44
В73

Серия «Эксклюзивная классика»

Kurt Vonnegut Jr.

BAGOMBO SNUFF BOX

Перевод с английского

Серийное оформление *А. Фереца, Е. Фереца*

Компьютерный дизайн *Е. Фереца*

Печатается с разрешения G.P. Putnam's Sons, an imprint of Penguin Publishing Group, a division of Penguin Random House и литературного агентства Andrew Nurnberg.

Воннегут, Курт.

В73 Табакерка из Багомбо : [сборник рассказов : перевод с английского] / Курт Воннегут. — Москва : Издательство АСТ, 2022. — 384 с. — (Эксклюзивная классика).

ISBN 978-5-17-133113-9

Ранние рассказы великого Воннегута. Рассказы, в которых молодой начинающий литератор еще только нащупывает свой уникальный стиль. В них уже в полной мере чувствуется подлинно воннегутовский юмор — летящий, саркастичный, почти сюрреалистичный, однако сюжеты и стиль этих рассказов все еще относятся к классической “нью-йоркской школе”, столь любимой интеллектуалами середины прошлого века и сохранившей свое непосредственное и тонкое обаяние до сих пор.

УДК 821.111-32(73)
ББК 84(7Сое)-44

ISBN 978-5-17-133113-9

© Kurt Vonnegut, 1999
© Издание на русском языке AST
Publishers, 2022

Предисловие

Как и все двадцать три истории из моего предыдущего сборника «Добро пожаловать в обезьянник», изданного в твердой обложке, эти рассказы были написаны в самом конце золотого века журнальной беллетристики. На протяжении примерно полувека, вплоть до 1953 года, подобное чтение служило пусть и не самым захватывающим, но все-таки популярным способом развлечения для миллионов семей в этой стране — и моя собственная семья не была исключением.

И вот теперь престарелый писатель надеется, что хотя бы какие-то из его ранних рассказов при всей их наивности, непритязательной мягкости и неуклюжести все же сумеют развлечь читателей и в наши жесткие времена.

Эти давние рассказы никогда не были бы переизданы сейчас, если бы мои романы, написанные примерно в то же время, не привлекли благосклонное внимание критиков. Ну что ж, лучше поздно, чем никогда! К тому времени мои дети уже стали взрослыми, а сам я был человеком, что называется, средних лет. По идее, эти истории, печатавшиеся в журналах, переполненных беллетристикой и рекламой — в журналах, большинство из которых давно почивает в бозе, — тоже должны были тихо скончаться, как бабочки-однодневки.

Тем, что какие-то мои вещи выходят в свет и сейчас, я обязан усилиям исключительно одного человека, издателя Сеймора Лоуренса, для друзей — просто

Сэма (1927—1994). В 1965 году, когда меня уже наглухо не издавали и я сидел без гроша в кармане и преподавал основы писательского мастерства в университете Айовы, пытаюсь хоть как-то прокормить семью, оставшуюся на Кейп-Коде, Сэм практически за бесценок выкупил права на издание моих книг — как в твердой, так и в мягкой обложке — у издателей, которые давно поставили на мне крест. Сэм «подтолкнул» мои вещи буквально под нос близорукой публике.

Искусственное дыхание, непрямой массаж сердца — реанимация автора, который благополучно скончался!

И ободренный автор, этот восставший из мертвых Лазарь, написал для Сэма «Бойню номер пять». Эта книга сделала мне имя. Я — гуманист, и потому мне не положено верить в загробную жизнь. Но пять лет назад, на панихиде по Сеймору Лоуренсу в нью-йоркском Гарвардском клубе, я сказал — и сказал от души: «Сэм теперь на Небесах». 7 октября 1998 года я вновь оказался в Дрездене, в том же самом подвале, где проходит часть действия «Бойни номер пять» и где я и еще около сотни американских военнопленных пережили бомбежку Дрездена, эту огненную бурю, унесшую жизни 135 000 человек и превратившую «Флоренцию на Эльбе» в мертвый лунный ландшафт.

Когда я спустился в тот самый подвал, мне вдруг подумалось: «Я прожил так долго и остался одним из немногих людей на Земле, которые видели Атлантиду до того, как ее навсегда поглотила морская пучина».

Рассказы, при всей их краткости, могут нести в себе мощь и величие. Еще в старшей школе я прочитал несколько рассказов, которые сразили меня наповал. Вот первое, что приходит на ум: «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» Эрнеста Хемингуэя, «Открытое окно» Саки, «Дары волхвов» О. Генри и «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса. Но в этом сборни-

ке, как и в другой моей книге рассказов, нет ни величия, ни мощи. Собственно, они там и не предполагались.

Тем не менее мои рассказы все равно могут быть интересны — хотя бы как реликты «дотелевизионной» эпохи, когда писатель мог содержать семью, сочиняя непритязательные истории, удовлетворявшие вкусам непритязательных читателей журналов, и у него, таким образом, оставалось достаточно времени на работу над большими серьезными романами. В 1950 году, когда я ушел с работы и стал свободным художником, мне казалось, что это уже навсегда.

Причем я питал эти радужные надежды в очень даже хорошей компании. Хемингуэй писал для «Esquire», Фрэнсис Скотт Фицджеральд — для «The Saturday Evening Post», Уильям Фолкнер — для «Collier's», Джон Стейнбек — для «The Woman's Home Companion».

Думайте обо мне что хотите, но я никогда не писал для журнала под названием типа «The Woman's Home Companion», хотя было время, когда я бы с радостью согласился на подобное предложение. И еще я хочу добавить: если женщина-домохозяйка целыми днями сидит одна дома, пока муж на работе, а дети в школе, это еще не значит, что она слабоумная дура.

В связи с выходом в свет этого сборника мне бы хотелось поговорить о необычном и благотворном воздействии, которое рассказ может оказывать на читателя, — о воздействии, отличающем рассказ от романа, кинофильма, спектакля или телепередачи. Но прежде чем я перейду к самой сути, давайте мы с вами представим себе комнату в доме, где прошли мои детство и юность, — в Индианаполисе, в самый разгар предыдущей Великой депрессии. Предыдущая Великая депрессия началась биржевым крахом 24 октября 1929 года и закончилась 7 декабря 1941 года, когда японцы оказали нам услугу, то есть за здорово живешь разбомбили наш коматозный военный флот в Перл-Харборе. Узкоглазым

желтожопым ублюдкам, как мы их тогда называли, осточертела Великая депрессия. И нам самим — тоже.

Представьте, что сейчас снова 1938 год. Очередной препаршивый денек в Шортриджской средней школе. Но вот уроки закончились, я возвращаюсь домой. Мама, которая не работает и сидит дома, говорит, что пришел свежий номер «Saturday Evening Post» — лежит на журнальном столике. На улице дождь, в школе меня не любят. Но журнал не включишь, как телевизор. Его надо взять в руки, иначе он так и будет лежать на столе, не подавая признаков жизни. Журналы не проявляют активности без посторонней помощи.

И вот я беру журнал. Теперь надо расположить с максимальным комфортом все сто шестьдесят фунтов моей подростковой тушки в большом мягком кресле. Потом — пролистать свежий номер в поисках рассказа с привлекательным названием или иллюстрацией, за которую зацепится взгляд.

Пока не закончился золотой век американской журнальной беллетристики, иллюстраторам платили не меньше, чем авторам, чьи работы они иллюстрировали. Иллюстраторы были нередко не менее — в иной раз и более — знамениты, чем авторы. Норман Роквелл был их Микеланджело.

Пока я читаю рассказ, взгляд натывается на «окошки» с рекламой автомобилей, сигарет, кремов для рук и т.д. Именно рекламодатели, а не читатели по-настоящему оплачивают все эти роскошные публикации. И большое им за это спасибо. Дай бог им здоровья! Но чтение — это не просто забава. Тут надо как следует поработать мозгами! И я включаю мозги.

И это еще далеко не все. Мозги работают как заведенные, и я делаю практически невозможное — то, что вы, дорогие читатели, делаете сейчас. Я извлекаю смысл из специфических конструкций, расположенных горизонтальными линиями на отбеленной и рас-

катанной древесной пульпе и составленных только из двадцати шести фонетических знаков, десяти арабских цифр и приблизительно восьми знаков препинания!

И вот что я вам скажу: когда я читаю, мой пульс и дыхание замедляются. Все школьные печали и горести отступают на второй план. Я пребываю в блаженном парении где-то между сном и безмятежностью.

Понятно?

А потом, минут через десять — или сколько там нужно, чтобы до конца прочитать рассказ, — я выбираюсь из кресла и возвращаю журнал на столик, чтобы его прочитали другие.

Понятно?

А потом мой отец-архитектор приходит с работы или, вернее, с «безработы», поскольку узкоглазые желтокопые ублюдки еще не разбомбили Перл-Харбор. Я говорю папе, что прочитал рассказ, который может ему понравиться. Я говорю, чтобы он сел в большое удобное кресло, еще не остывшее после моей подростковой задницы.

Папа садится. Я вручаю ему журнал, открытый на том самом рассказе. Папа устал. Он в подавленном настроении. Он начинает читать. Его пульс и дыхание замедляются. Все его печали и горести отступают на второй план, и т.д.

Да! И о чем же, с твоей точки зрения, любезный читатель, говорит наш короткий домашний спектакль, правдивый и точно воспроизводивший реальную жизнь в 1930-х годах? Он говорит о том, что из всех развлекательных повествовательных жанров рассказ больше всего сходен с буддистскими техниками медитации — по своему физиологическому и психологическому воздействию на человека.

То есть истории, собранные в этом сборнике — как и в любом другом сборнике рассказов, — это как будто буддистские медитации, хоть и короткие, но зато освежающие периоды здорового сна.

Чтение большого романа, к примеру «Войны и мира», это совсем не похоже на сон. Читать длинный роман — все равно что всю жизнь прожить в браке с кем-то, кто никому, кроме тебя, не интересен. Как-то оно явно не освежает!

Да, разумеется, до телевизора у нас было радио. Но радио не захватывает целиком, не удерживает внимания, не управляет нашими чувствами и переживаниями — разве только во время войны. Радио не заставляет сидеть на месте. В отличие от печатного текста, спектаклей, кинофильмов и телетрансляций, радио не дает пищи нашим неугомонным глазам.

Слушайте: когда я, двадцатидвухлетний капрал, вернулся домой со Второй мировой войны, я не хотел быть писателем. Я женился на Джейн Мэри Кокс, в которую был влюблен с детства — теперь она на Небесах, — и поступил в аспирантуру на кафедру антропологии Чикагского университета. Хотя, опять же, я не хотел быть антропологом. Мне просто хотелось побольше узнать о человеческих существах. Я собирался стать журналистом!

С этой целью я устроился репортером в отдел криминальной хроники Чикагской городской службы новостей, которая в то время обеспечивала материалами все четыре чикагские ежедневные газеты. Это был как бы датчик последних событий — поскольку работники новостной службы денно и ночью рыскали по городу в поисках «свежачка», — и тренировочный полигон для начинающих журналистов. Получить работу в одной из крупных городских газет (не считая сакраментального «по знакомству») можно было лишь после того, как ты пройдешь испытание в городской службе новостей. Только так и никак иначе.

Но уже очень скоро стало понятно, что в ближайшие несколько лет в газетах Чикаго — и любого другого города — не предвидится никаких вакансий. Журналисты, вернувшиеся с войны, вполне обоснованно претендовали на свои прежние места, а женщины, которые

их замещали, уходить не собирались. Они прекрасно работали. Зачем им было уходить?

А потом на кафедре антропологии зарубили мою магистерскую диссертацию, в которой я приводил доказательства, что существует очевидное сходство между художниками-кубистами, творившими в Париже в 1907 году, и вождями индейцев — и это сходство нельзя игнорировать. На кафедре мне заявили, что это непрофессиональный подход.

Судьба, сохранившая мне жизнь в Дрездене, медленно, но верно принялась лепить из меня беллетриста и неудачника, и так продолжалось, пока мне, черт возьми, не исполнилось сорок семь! Но сперва мне пришлось поработать в рекламном отделе компании «General Electric» в Скенектади, штат Нью-Йорк.

Моего непосредственного начальника в рекламном отделе GE звали Джордж. На двери своего кабинета Джордж наклеивал вырезанные из газет карикатуры, которые, по его мнению, были так или иначе связаны с компанией или со спецификой нашей работы. На одной из этих карикатур были изображены два человека в кабинете директора фабрики патефонных иголок. Судя по графику на стене, производительность фабрики опустилась практически до нуля. Один из парней говорил другому: «Дело не в качестве нашей продукции. Мы производим лучшие в мире патефонные иголки». Джордж повесил на дверь эту карикатуру, чтобышний раз подчеркнуть превосходство GE, которая выпускает замечательную продукцию, из-за которой многие другие компании чувствуют себя так, как будто они пытаются продавать патефонные иголки.

Бывший киноактер Рональд Рейган работал в «General Electric». В качестве разъездного пропагандиста компании он колесил по стране и живописал восхищенным слушателям ужасы социализма. Мы с ним так и не встретились, и я остался социалистом.

В 1950 году, когда мой будущий президент толкал речи на бесчисленных обедах в рамках предвыборных агитационных мероприятий, я начал писать рассказы — по ночам и на выходных. К тому времени у нас с Джейн было уже двое детей. Мы нуждались в деньгах, причем явно больших, чем моя зарплата в GE. А еще мне хотелось — ну, по возможности — поддержать свое чувство собственного достоинства.

В 1950 году спрос на рассказы был просто безумный. Так что они хорошо продавались. В то время у нас выходило четыре еженедельных журнала, и в каждом публиковалось как минимум по три рассказа на номер. И шесть ежемесячных журналов, в которых также публиковалось не меньше трех рассказов.

Я нашел себе литагента. Если я присылал ему рассказ, который, с его точки зрения, не пойдет у читателя, он мне подсказывал, что надо исправить. В те времена издатели и агенты могли посоветовать писателю, как отладить рассказ, как будто рассказ — это гоночная машина, а они сами — опытные автомеханики. С помощью моего литагента мне удалось продать один рассказ, второй, третий — и получить больше денег, чем мне платили в GE за год.

Я ушел из GE и засел за свой первый роман, «Механическое пианино». Это злая сатира на GE. Я укусил руку, меня кормившую. В книге было предсказано то, что и вправду случилось: машины — из-за своей эффективности, неутомимости и надежности, и к тому же дешевеющие день ото дня — отобрали у людей практически всю более-менее приличную работу.

Я перевез семью на Кейп-Код, сперва — в Провинстаун. Там я познакомился с Норманом Мейлером, моим ровесником. Норман, как и я, закончил университет, и воевал, и служил в пехоте — и уже прославился на весь мир своим потрясающим романом о Второй мировой войне «Нагие и мертвые». Я восхищался этим че-

ловеком. И восхищаюсь до сих пор. Он — выдающийся человек. Небожитель. Как и Жаклин Онассис. И Джо ДиМаджио. И Мухаммед Али. И Артур Миллер.

Из Провинстауна мы перебрались в Остервиль, тоже на Кейп-Коде. Но буквально через три года после того, как я уехал из Скенектади, начался массовый исход рекламодателей из журналов. Буддистские сны-медитации, выходящие из-под клавиш моей пишущей машинки, устарели и вышли из употребления, как патефонные иголки.

Один ежемесячный журнал, а именно «Cosmopolitan», который когда-то купил несколько моих рассказов, теперь превратился в откровенное руководство по сексу.

В том же 1953 году вышел роман Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту». Название книги — это температура, при которой воспламеняется и горит бумага. То есть для того, чтобы журнал или книга воспламенились, их нужно нагреть до 451° по Фаренгейту. Главный герой романа работает в пожарном депо, где сжигают печатные материалы. Больше никто не читает книг. Во многих самых обыкновенных домах — даже в старых развалюхах типа моего дома или дома Рэя — есть комнаты с огромными с телеэкранами во все стену, причем на всех четырех стенах, и единственным стулом посередине.

Телепрограммы строились таким образом, что по ходу действия актеры и актрисы на всех четырех стенах обращались к человеку, сидящему на стуле в центре комнаты — даже если на стуле никто не сидит, — как к родственнику или другу. Жена человека, который жжет книги, очень несчастна. Ее муж зарабатывает не так много, и они могут позволить себе всего три экрана. И жена мучается от того, что не знает, что происходит на недостающем четвертом экране. Потому что, кроме актрис и актеров в этих больших телевизорах, ей никто больше не нужен. Это единственные существа, которых она любит. Которые ей безразличны.

Роман «451° по Фаренгейту» вышел в свет еще до того, как у нас дома — и у большинства наших соседей в Остервиле — появился первый телевизор. Не исключено, что и у самого Рэя Брэдбери тогда тоже не было телевизора. Может быть, у него до сих пор нет телевизора. И по сей день Рэй так и не научился водить машину и ненавидит летать самолетами.

Но как бы там ни было, Рэй оказался пророком. Точно так же, как люди с дисфункцией почек сейчас получают жизненно необходимую медицинскую помощь, американцы с дисфункцией общения — как та женщина в книге Рэя — получают недостающих друзей и родственников из телевизора. Причем круглосуточно!

Рэй ошибся с количеством телеэкранов, необходимых для успешной трансплантации близких людей. Достаточно одного маленького телевизора. Самое главное, чтобы актеры и актрисы, читающие новости, рекламирующие товары, играющие в мыльных операх и т.д., обращались к тому, кто сидит перед экраном — даже если перед экраном никто не сидит, — как к члену семьи.

«Ад — это другие люди», — сказал Жан-Поль Сартр. А надо было сказать чуть-чуть иначе: «Ад — это другие реальные люди».

Бороться с прогрессом бессмысленно, его все равно не поборешь. Самое лучшее, что можно сделать: просто не обращать на него внимания, пока он в конечном итоге не отберет у тебя средства к существованию, а заодно и самоуважение. В какой-то момент той же «General Electric» пришлось почувствовать себя заводом патефонных иголок, когда «Bell Labs» и некоторые другие компании скупили патентованные права на использование транзисторов, а сама GE продолжала гонять электроны в допотопных электронных лампах.

Однако в отличие от меня GE быстро оправилась от удара — такие могучие монстры выживают в любых

обстоятельствах, — уволила несколько тысяч сотрудников и отравила реку Гудзон полихлорированными дифенилами.

К началу 1953 года у нас с Джейн было уже трое детей. Я устроился учителем английского в среднюю школу на Кейп-Коде. Потом сочинял тексты рекламных листовок в одном бостонском агентстве промышленной рекламы. И написал два романа, которые были изданы в мягких обложках. «Сирены титана» и «Мать Тьма». Критики их не заметили. Денег за каждый роман я получил ровно столько, сколько мне в свое время платили за один рассказ.

Я пытался продавать автомобили. Первые «саабы», поставившиеся в эту страну. Дверцы у них открывались «задом наперед», то есть навстречу воздушному потоку. За решеткой радиатора располагалась металлическая шторка, которая закрывалась и открывалась с помощью цепочки под приборной доской. Это было такое специальное приспособление, чтобы зимой двигатель не остывал. А чтобы его не заклинило, в бензин надо было всегда добавлять масло. В противном случае мотор превращался в бесполезный кусок руды. Один двигатель, который я лично вырубил из моторного отсека зубилом и кувалдой, был похож на метеорит!

Если машиной не пользовались больше суток, масло оседало на дне топливного бака, как кленовый сироп. Когда заводили мотор, всю округу окутывал черный дым. Однажды я сам задымил весь Вудс-холл. Я кашлял как черт и не мог понять, откуда там столько дыма.

Потом я устроился вести семинары по писательскому мастерству. Сначала — в университете Айовы, потом — в Гарварде, потом в Нью-Йоркском городском колледже. Джозеф Хеллер, автор «Уловки-22», тоже преподавал в Нью-Йоркском городском колледже. Как-то он мне сказал, что, если бы не война, он бы сейчас был прием-

щиком в какой-нибудь химчистке. На что я ответил, что, если бы не война, я бы сейчас был редактором рубрики «Сад и огород» в газете «The Indianapolis Star».

А теперь слушайте очень внимательно. Вот вам краткий начальный курс писательского мастерства:

1. Вас будут читать незнакомые люди, и ваша задача — сделать так, чтобы они не жалели о времени, потраченном на ваш рассказ.
2. Дайте читателю как минимум одного героя, за которого можно «болеть».
3. Каждый персонаж вашей истории должен к чему-то стремиться или чего-то хотеть, пусть даже всего лишь стакан воды.
4. Каждое предложение должно «работать»: либо раскрывать характер персонажа, либо продвигать действие.
5. Начинать надо как можно ближе к концу.
6. Не бойтесь проявить себя садистом. Какими бы невинными и славными ни были ваши главные герои, пусть с ними случаются всякие ужасы — чтобы читатель увидел, чего они стоят.
7. Пишите для удовольствия лишь одного человека. Если вы, образно выражаясь, распахнете окно и займетесь любовью со всем миром сразу, ваш рассказ рискует подхватить пневмонию.
8. Дайте читателям максимум информации — и по возможности сразу. Не надо держать их в неведении. Читатель не должен теряться в догадках. Он должен сразу понять, что происходит, где, когда и почему — чтобы он смог самостоятельно закончить рассказ, если тараканы сожрут последние страницы.

Величайший американский писатель, или, вернее, писательница, моего поколения, подлинный мастер рассказа — это Фланнери О'Коннор (1925—1964). Она

нарушила практически все эти правила, кроме самого первого. Великие писатели вообще имеют привычку нарушать правила.

Я точно не знаю, нарушала ли Фланнери О'Коннор мое правило номер семь: «Пишите для удовольствия лишь одного человека». Этого мы никогда не узнаем — разве что Рай действительно существует, и госпожа О'Коннор сейчас на Небесах, и мы тоже туда попадем после смерти и сможем спросить ее лично.

Хотя я почти уверен, что она не нарушала седьмое правило. Покойный американский психиатр, доктор Эдмунд Берглер, утверждавший, что среди его пациентов было столько профессиональных писателей, сколько не было ни у кого из других «мозгоправов», писал в своей книге «Писатель и психоанализ», что большинство авторов, с которыми он имел дело, сочиняли свои произведения исключительно для удовольствия какого-то одного, как правило, близкого им человека — хотя они сами, может быть, этого не сознавали. И это вовсе не «профессиональная хитрость» писательского ремесла. Это естественное человеческое стремление, и даже если оно не влияет на качество литературного произведения, оно все равно будет присутствовать.

Доктор Берглер писал, что, для того чтобы его пациенты смогли понять, для кого именно они пишут, в большинстве случаев необходим тщательный психоанализ. Но как только я завершил эту книгу, а потом пару минут поразмыслил, я сразу понял, для кого я ее написал. Для моей сестры Элли. Я точно знаю, что ей могло бы понравиться, а что — нет. Я безжалостно вычеркнул все, что могло не понравиться Элли. А то, что могло бы ее порадовать, я оставил.

Элли теперь на небесах, вместе с моей первой женой Джейн, и Сэмом Лоуренсом, и Фланнери О'Коннор, и доктором Берглером, но я по-прежнему пишу для ее