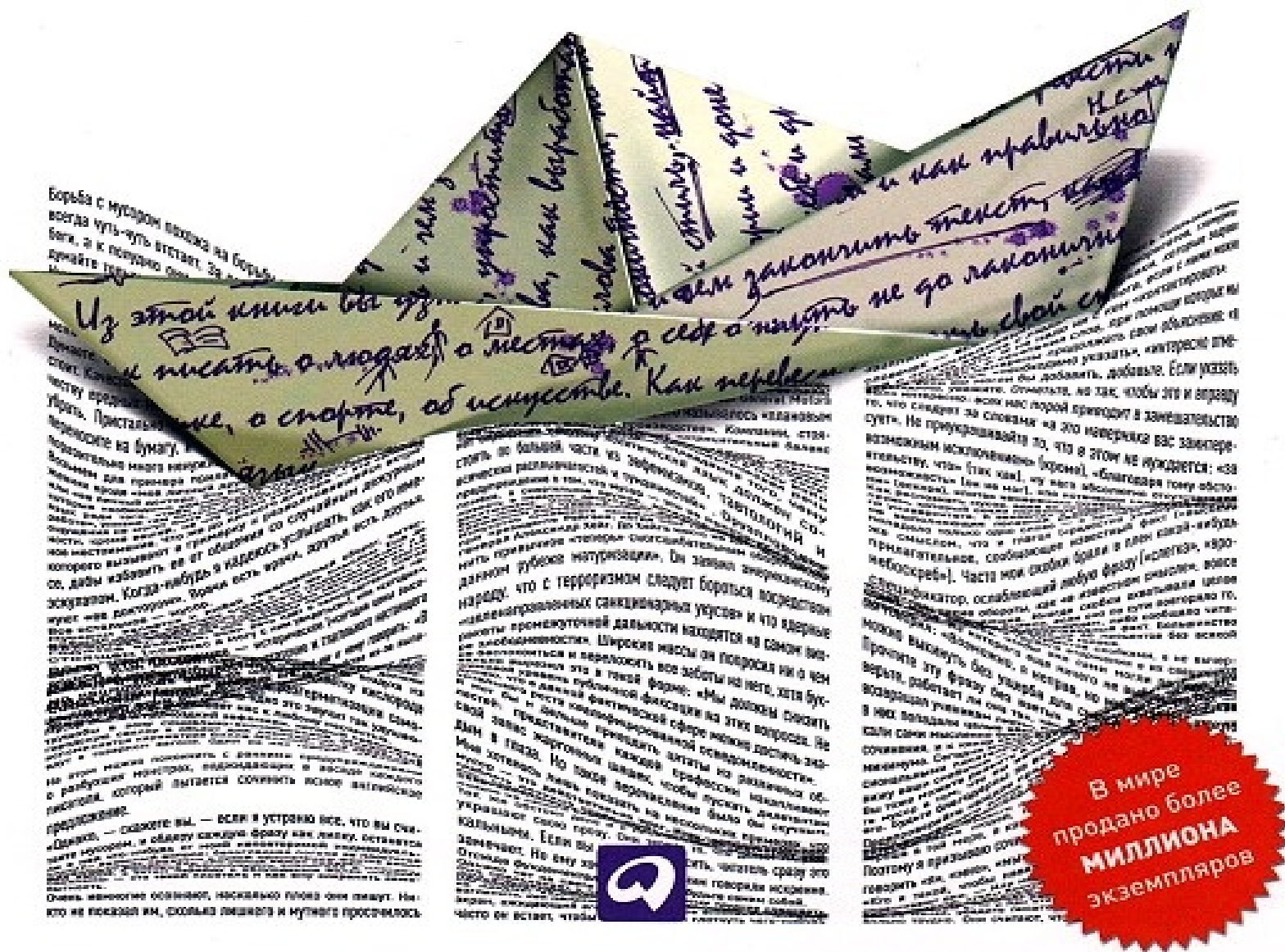


Уильям Зинсер

Как писать хорошо

Классическое руководство
по написанию нехудожественных текстов



В мире
продано более
МИЛЛИОНА
экземпляров

Annotation

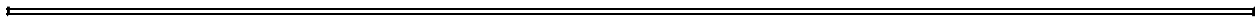
Книга Уильяма Зинсера — самая популярная и авторитетная книга в мире о писательском мастерстве. Она выдержала 30 переизданий и разошлась общим тиражом более миллиона экземпляров. Это книга о том, как писать статьи, эссе, блоги и целые книги — увлекательно, ярко и доходчиво. Ее аудитория — не только профессиональные журналисты и литераторы, а все работники интеллектуального труда. Ведь умение грамотно излагать свои мысли в письменном виде обязательно для любого, кто хочет преуспеть в современном перенасыщенном информацией мире. Зинсер обстоятельно рассказывает, как писать любые тексты на любую тему — о людях, о путешествиях, о себе, о технике, о спорте, об искусстве. Поясняет, какими правилами писатель должен руководствоваться, какими методами пользоваться и как относиться к своему труду, чтобы максимально приблизить его к совершенству.

Книга Зинсера пригодится всем, кому приходится или кто по собственному желанию пишет нехудожественные тексты — от деловых писем до научно-популярных книг.

-
- [Уильям Зинсер](#)
 -
 - [От переводчика](#)
 - [Введение](#)
 - [Часть I](#)
 - [1. Взаимодействие](#)
 - [2. Простота](#)
 - [3. Мусор](#)
 - [4. Стил](#)
 - [5. Аудитория](#)
 - [6. Слова](#)
 - [Часть II](#)
 - [7. Единство](#)
 - [8. Зачин и концовка](#)
 - [9. Всего понемножку](#)
 - [Часть III](#)
 - [10. Нон-фикшн как литература](#)
 - [11. Как писать о людях](#)

- [12. Как писать о местах](#)
 - [13. Как писать о себе](#)
 - [14. Наука и техника](#)
 - [15. Деловые бумаги](#)
 - [16. Спорт](#)
 - [17. Как писать об искусстве](#)
 - [18. Юмор](#)
- [Часть IV](#)
 - [19. Звук вашего голоса](#)
 - [20. Удовольствие, страх и уверенность](#)
 - [21. Тирания конечного продукта](#)
 - [22. Писательские решения](#)
 - [23. Как писать семейную историю и мемуары](#)
 - [24. Пишите как можно лучше](#)
- [Источники](#)
 - [Статьи](#)
 - [Книги](#)
- [Об авторе](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)

◦ [21](#)



Уильям Зинсер

Как писать хорошо

Классическое руководство по созданию нехудожественных текстов

Прочитав эту книгу, вы:

- овладеете всеми премудростями писательского мастерства, предельно понятно изложенными самым авторитетным автором в этой сфере;
- начнете писать любые тексты так, чтобы целевая аудитория считывала ровно тот смысл, который вы вкладываете, и получала от чтения удовольствие и пользу;
- научитесь преодолевать тиранию конечного продукта и получать удовольствие от самого процесса письма.

От переводчика

Эта книга сочинялась для тех, кто хочет научиться хорошо писать по-английски. Большинство приведенных в ней рекомендаций сохраняет свою значимость и для русскоязычной публики, однако в некоторых отношениях русский и английский языки настолько различны, что при переводе пришлось либо опускать фрагменты оригинального текста, либо вносить в него определенную коррекцию (все эти поправки сделаны с любезного разрешения автора). В частности, опущена заключительная глава первой части «Словоупотребление» (Usage), где автор обсуждает уместность использования в нехудожественных текстах ряда английских слов, опираясь на те симпатии и антипатии, которые питают к этим словам известные американские литераторы. Впрочем, эту потерю не стоит считать слишком уж существенной, поскольку за тридцать с лишним лет, прошедших со времени выхода в свет первого издания книги, американский английский сильно изменился и отсутствующая в переводе глава выглядит устаревшей даже в глазах англоязычных читателей — об этом свидетельствуют ее обсуждения в Интернете. Остальные купюры сделаны там, где предметом авторского внимания становятся англоязычные словари (например, тезаурус Роже), или специфические особенности английской грамматики (фразовые глаголы, сокращения типа I'll, won't и т. п.), или синонимические пары, не имеющие полноценного аналога в русском (that и which), или области языка, отражающие характерные черты американской культуры (бейсбольный сленг), или новейшее требование западной политкорректности — борьба с «сексистским» местоимением «он», заменяющим в тексте существительные «писатель», «читатель» и прочие слова мужского рода. Хотя все эти потери слегка обедняют замечательное руководство Зинсера, вдумчивый читатель или читательница без труда смогут виртуально дополнить его главами, которые автор непременно написал бы, будь он знатоком русского литературного языка, — например, пассажем о том, какие возможности дает нашим соотечественникам богатейшая русская морфология и в том числе разнообразие суффиксов (мальчик — мальчишка — мальчишечка — малявка — малявочка — малютка — малый — мальчонка — мальчуган — малец), или анализом той палитры интонационных оттенков, которая находится в распоряжении наших сочинителей благодаря исключительно гибкому русскому синтаксису.

Увлекаясь своим предметом, Уильям Зинсер часто делает утверждения по меньшей мере спорные. «Возможно, ни в одном другом языке нет такого обилия ярких глаголов», — к примеру, говорит он в одном месте, а в другом риторически спрашивает: «Что может быть лучше для автора нон-фикшн, чем жить в Америке?», добавляя в качестве пояснения: «Наша страна бесконечно удивительна и разнообразна». У нас, носителей великого и могучего и обитателей самой большой страны на Земле (пусть и занимающей уже не одну шестую, а примерно одну девятую часть суши), найдется что ему возразить.

Введение

Среди картинок, украшающих стены моего кабинета в Манхэттене, есть фотография Элвина Брукса Уайта. Ее сделала Джил Кременц — она сняла Уайта у него дома в Бруклине, в штате Мэн, когда писателю было семьдесят семь. Седоволосый человек сидит на простой деревянной скамье за простым деревянным столом — три доски на четырех ножках — в небольшом лодочном сарайчике. Из открытого окна видно море. Уайт печатает на механической пишущей машинке, и кроме нее на фотографии присутствуют только два предмета: пепельница и бочонок из-под гвоздей. Бочонок — это я сообразил и без объяснений — выполнял роль мусорной корзины.

Этот снимок видели многие люди из разных уголков моей жизни — писатели и желающие стать писателями, студенты и бывшие студенты. Они приходят, чтобы обсудить какую-нибудь писательскую проблему или рассказать мне о последних поворотах своей судьбы, но очень скоро их взгляд падает на сидящего за машинкой старика. Их внимание притягивает сама простота процесса. У писателя на фотографии есть все, что нужно: устройство для письма, лист бумаги и пустая емкость для фраз, которые получились не такими, как он хотел.

С тех пор орудия сочинительства стали электронными. На смену пишущим машинкам пришли компьютеры, мусорную корзину заменила клавиша удаления, а множество других клавиш позволяют вставлять, передвигать и тасовать целые куски текста. Но никто так и не придумал, чем заменить писателя. Ему по-прежнему приходится биться над старой как мир задачей: как сказать нечто такое, что другим захотелось бы прочесть. В этом смысл фотографии, висящей у меня на стене, и этому же — на тридцать лет позже — я посвятил свою книгу.

Впервые «Как писать хорошо» появилась на свет в пристройке к моему коннектикутскому дому, такой же маленькой и примитивной, как лодочный сарай Уайта. Моими инструментами были голая лампочка под потолком, стандартная машинка «ундервуд», стопка желтой бумаги и плетеное ведро для мусора. К тому времени я уже пять лет читал в Йельском университете курс по сочинению нон-фикшн и летом 1975 г. решил превратить его в книгу.

Оказалось, что мои мысли то и дело возвращаются к Элвину Уайту. Он всегда был для меня образцом писателя. Я стремился подражать его

непринужденному стилю (понимая, что эта непринужденность — результат упорного труда) и прежде, чем браться за очередную работу, неизменно перечитывал что-нибудь из сочинений Уайта, чтобы проникнуться звучанием его прозы. Но теперь у меня возник еще и педагогический интерес: Уайт был непобежденным чемпионом в той области, куда я намеревался вступить. Главным пособием для писателей оставалась обновленная им книга, которая оказала столь сильное влияние на него самого, — «Элементы стиля» (The Elements of Style), вышедшая в 1919 г. из-под пера его учителя английского языка и литературы, профессора Корнеллского университета Уильяма Странка-младшего. Нелегко было тягаться с такими соперниками!

Но вместо того чтобы конкурировать со Странком и Уайтом, я решил дополнить их руководство. «Элементы стиля» состоят из указаний и предостережений: делайте то-то, не делайте того-то. Однако авторы не объясняют, как применять эти принципы в различных жанрах журналистики и литературы нон-фикшн. Этому я учил на своих занятиях и это же перенес на бумагу: как писать о людях и путешествиях, о науке и технике, об истории и медицине, о бизнесе и образовании, о спорте, искусстве и обо всем прочем, что существует на белом свете и ждет своего описания.

Так в 1976 г. родилась книга «Как писать хорошо» — и теперь она служит уже третьему поколению читателей, а ее общий тираж перевалил за миллион. Сегодня я часто встречаю молодых журналистов, которые получили эту книгу от своих редакторов, точно так же как эти редакторы когда-то получили ее от своих. Часто попадают мне и седовласые дамы, которым велели читать ее в пору их студенческой юности и которые, к своему удивлению, обнаружили, что это вовсе не такая скучища, как они ожидали. Иногда они приносят мне на подпись то старое издание с пометками, сделанными желтым маркером. И извиняются, что так его запачкали. Но эти пометки — бальзам для моего сердца.

В течение этих тридцати лет Америка неуклонно менялась, и вместе с ней менялась моя книга. Я переделывал ее шесть раз, чтобы поспеть за новыми общественными веяниями (рост интереса к мемуарам, бизнесу, науке и спорту), новыми литературными тенденциями (больше женщин среди сочинителей нон-фикшн), новыми демографическими особенностями (больше писателей, унаследовавших другие культурные традиции), новыми технологиями (компьютер), а также за новой лексикой и словоупотреблением. Еще я добавил в нее уроки, вынесенные мною самим из постоянной борьбы с трудностями своего ремесла, из работы над

темами, которых я прежде не касался, — это бейсбол, музыка и американская история. Моя цель — поделиться с читателями своими мыслями и опытом. Если они извлекают пользу из моей книги, это происходит не потому, что они слышат голос университетского профессора. Я говорю с ними как действующий писатель.

Мои преподавательские симпатии тоже сместились. Сейчас меня сильнее интересуют неуловимые вещи, от которых зависит качество письма: уверенность в себе, увлеченность, напор, цельность изложения, — и я написал об этом несколько новых глав. С 1990-х гг. я также веду курс мемуаристики и семейной истории в Новой школе^[1]. Мои слушатели — зрелые люди обоих полов, которые хотят писать ради того, чтобы разобраться, кто они такие и с каким наследием пришли в этот мир. Из года в год они глубоко трогают меня своими житейскими историями и заражают страстным желанием оставить память о том, что они совершили, передумали и переживали. Кажется, что за мемуары нынче засела чуть ли не половина американцев.

Беда в том, что многих из них парализует масштаб стоящей перед ними задачи. Разве можно придать хотя бы относительно связную форму прошлому — этой необъятной мешанине из полузабытых людей, событий и переживаний? Начинаящие мемуаристы впадают в отчаяние. Дабы предложить им некоторое утешение и помощь, я написал в 2004 г. книгу под титулом «Как писать о своей жизни» (Writing About Your Life). Это воспоминания о различных случаях из моей собственной жизни, но, кроме того, еще и учебник: попутно я объясняю, какие решения принимал по ходу письма. Я делал это, сталкиваясь с теми же проблемами, какие встают перед любым автором, отправившимся на поиски своего прошлого, — проблемами выбора, отбраковки, организации и тона повествования. Готовя к печати это издание, седьмое по счету, я вложил усвоенные мною уроки в новую главу — «Как писать семейную историю и мемуары».

Когда-то, едва принявшись за сочинение этой книги, я ориентировался на читателей, составляющих небольшую долю населения, — на студентов, писателей, редакторов, преподавателей и всех, кто хочет научиться писать. Я и не подозревал о тех электронных чудесах, которым было суждено вскоре так радикально преобразить сам писательский процесс. Сначала, в 1980-х гг., появились текстовые редакторы, сделавшие компьютер повседневным орудием тех, кому никогда и в голову не приходило считать себя писателями. Затем, в 1990-х, родились Интернет и электронная почта, продолжившие эту революцию. Сегодня все обитатели земного шара пишут друг другу, мгновенно преодолевая любые границы и не обращая

внимания на разницу в часовых поясах. Блогеры наводнили всю планету.

С одной стороны, эта новая реальность не так уж плоха. Любое изобретение, помогающее человеку победить страх перед изложением своих мыслей в письменном виде, заслуживает восхищения наравне с кондиционером и электрической лампочкой. Но и здесь, как везде, есть закавыка. Никто не сказал всем этим новоиспеченным компьютерным писателям, что писать — значит переписывать. Из того, что они пишут быстро, еще не следует, что они пишут хорошо.

Впервые это противоречие обнажилось с появлением текстовых редакторов. Случились две противоположные вещи: хорошие писатели стали писать лучше, а плохие — хуже. Хорошие писатели обрадовались возможности бесконечно возиться со своими фразами — видоизменять их, сокращать и отделявать — без утомительной необходимости каждый раз перепечатывать все заново. Плохие стали еще более многословными, потому что писать вдруг стало необычайно легко и их фразы выглядели на экране ужасно красиво. Разве могли эти прекрасные фразы не быть совершенными?

Электронная почта поощряет импровизацию — в этой среде не принято медлить и оглядываться назад. Она идеальна для нескончаемого течения будничной жизни. Если здесь пишут неряшливо, никакого существенного вреда это не причиняет. Однако та же электронная почта сейчас активно используется и в мировом бизнесе. Каждый день миллионы электронных писем передают людям информацию, необходимую им для выполнения своей работы, и плохо написанное послание может нанести серьезный ущерб. То же самое справедливо и для плохо написанного веб-сайта. При всей ее электронной изощренности новая эра по-прежнему опирается на письменное слово.

«Как писать хорошо» — это книга о ремесле, принципы которого не изменились за все тридцать лет, протекавшие со времени ее первого выхода в свет. Я не знаю, какие очередные чудеса еще вдвое облегчат процесс письма в следующие три десятилетия. Но я знаю, что они не сделают написанное вдвое лучше. Как и прежде, для этого будет необходимо как следует напрягать мозги — именно этим и занимался Элвин Уайт в своем лодочном домике — и умело пользоваться старыми добрыми средствами родного языка.

*Уильям Зинсер,
апрель 2006 г.*

Часть I

ПРИНЦИПЫ

1. Взаимодействие

Как-то раз в одной коннектикутской школе устроили «день искусства», и меня пригласили прийти туда и поговорить о писательстве как о призвании. Явившись на мероприятие, я обнаружил там второго приглашенного — доктора Брока (назову его так), хирурга, который недавно начал писать и уже продал в разные журналы несколько рассказов. Он собирался говорить о писательстве как о развлечении. Мы с ним сели бок о бок перед полным залом школьников, учителей и родителей, жаждущих услышать, в чем состоят секреты нашего гламурного ремесла.

Ярко-красный пиджак доктора Брока придавал ему слегка богемный вид, какой и положено иметь литераторам, а потому первый вопрос был адресован ему. Каково это — быть писателем?

Он ответил, что это ни с чем не сравнимое удовольствие. Вернувшись домой после утомительного дня в больнице, он тут же берется за тетрадь и строчит, миглом снимая всю накопившуюся усталость. Слова так и льются рекой на бумагу. Это очень легко. Затем я сказал, что писать совсем не легко и это далеко не всегда удовольствие. Это тяжелый и одинокий труд, и слова редко льются рекой.

Далее доктора Брока спросили, нужно ли перерабатывать написанное. Это абсолютно ни к чему, ответил он. «Что выросло, то выросло», — заявил он и добавил, что фразы в их первоначальной форме наиболее естественно выражают мысли писателя. Затем я сказал, что работа над своим текстом — главное занятие пишущего человека, и заметил, что профессиональные писатели переделывают свои фразы снова и снова, а потом переделывают уже переделанное.

«Как вы поступаете в те дни, когда работа не клеится?» — спросили доктора Брока. Он ответил, что просто бросает писать и откладывает тетрадь до той поры, пока дело не пойдет на лад. Затем я сказал, что профессиональный писатель должен составить для себя рабочий график и строго соблюдать его изо дня в день. Я сказал, что писательство — это не искусство, а ремесло и что человек, бегущий от своего ремесла из-за нехватки вдохновения, обманывает сам себя. Вдобавок он не сможет заработать себе на хлеб.

«Что, если вы расстроены или подавлены? — спросил один ученик. — Не повлияет ли это на ваш результат?»

Пожалуй что да, ответил доктор Брок. Отправляйтесь на рыбалку. Или

на прогулку. Пожалуй что нет, сказал я. Если ваша работа — писать каждый день, вы должны привыкнуть выполнять ее как любую другую работу.

Еще один ученик спросил, считаем ли мы полезным вращение в литературных кругах. Доктор Брок ответил, что он в восторге от своего нового имиджа творческой личности, и вспомнил несколько историй о том, как его издатель и агент гуляли вместе с ним по манхэттенским ресторанам, где собираются писатели и редакторы. Я сказал, что профессиональные писатели — работяги-одиночки, которые редко видятся с другими писателями.

«Прибегаете ли вы к помощи символизма, когда пишете?» — спросили меня.

«Стараюсь этого не делать», — ответил я. За всю жизнь мне ни разу не удалось постичь скрытый смысл хотя бы одного художественного произведения, будь то рассказ, пьеса или кинофильм, а глядя на танец и пантомиму, я обычно даже не догадываюсь, что мне стараются внушить.

«А я обожаю символы!» — воскликнул доктор Брок и со вкусом описал, как приятно ему бывает уснащать ими свои сочинения.

Беседа продолжалась в том же духе и стала откровением для всех нас. Под конец доктор Брок признался мне, что его чрезвычайно заинтересовали мои ответы: ему никогда и в голову не приходило, что писать может быть трудно. Я ответил, что был не менее заинтригован его ответами: мне никогда не приходило в голову, что писать может быть легко. Почему бы мне на досуге не заняться хирургией — так, ради забавы?

Что же касается учеников, то на первый взгляд может показаться, будто мы их порядком озадачили. Однако на самом деле они получили бы о писательстве гораздо более узкое представление, если бы перед ними выступил лишь один из нас, потому что нет единственно правильного способа делать такое глубоко личное дело. Существуют самые разные писатели и самые разные методы, и любой метод, который позволяет вам сказать то, что вы хотите сказать, и есть правильный — по крайней мере, для вас. Одни пишут днем, другие ночью. Одним нужна тишина, другие включают радио. Одни пишут ручкой, другие за компьютером, третьи наговаривают в диктофон. Кто-то пишет черновик в один присест, после чего редактирует его целиком, а кто-то способен перейти ко второму абзацу только после бесконечно долгой возни с первым.

Но все писатели ранимы, и всех снедает внутреннее беспокойство. Ими движет желание перенести на бумагу часть самих себя, но они не просто записывают все, что приходит на ум. Они садятся за стол, дабы совершить некий литературный акт, и личность, возникающая на бумаге,

гораздо скованнее той, что — фигурально говоря — взялась за перо. Вся хитрость в том, чтобы отыскать за этой скованностью реального человека.

В конечном счете главный продукт, предлагаемый писателем читателю, — это не тема, о которой он пишет, а он сам. Я часто ловлю себя на том, что с интересом читаю о вещах, прежде казавшихся мне совершенно неинтересными, — например, о каком-нибудь научном исследовании. Меня захватывает энтузиазм автора, искренне влюбленного в свое дело. Что его в нем привлекло? Какой эмоциональный багаж он с собой принес? Как оно изменило его жизнь? Чтобы зачитаться книгой Генри Торо, вовсе не обязательно мечтать провести год в одиночестве на Уолденском пруду.

На этом личном взаимодействии и держится хорошая литература нон-фикшн. Отсюда вытекает важность двух качеств, на поиски которых мы отправимся в этой книге, — человечности и теплоты. Хороший, живой текст не отпускает читателя, заставляя его перелистывать страницу за страницей, и причина этого отнюдь не в ловких трюках, помогающих автору себя «персонализировать». В первую очередь автор должен использовать свой родной язык так, чтобы добиться максимальной силы и ясности.

Можно ли научить этим принципам? Скорее всего, нет. Но большинству из них можно научиться.

2. Простота

Словесный мусор — это беда нашей страны. Мы, американцы, душим себя тяжеловесными оборотами, ненужными повторами, помпезными завитушками и бессмысленным жаргоном.

Кто в силах понять невразумительный язык будничной американской коммерции — меморандумы, корпоративные отчеты, деловую переписку, банковские сообщения о последней «упрощенной» схеме работы с клиентами? Кто из нуждающихся в страховом или медицинском обслуживании способен расшифровать брошюру, в которой объясняются стоимость и преимущества того, что ему предлагают? Какому отцу или матери хоть раз удалось собрать детскую игрушку по инструкции на коробке? Это наша национальная болезнь — мы стараемся приукрасить свою речь, чтобы казаться важнее. Пилот говорит, что опасается в скором времени столкнуться со значительным выпадением осадков, и ему не приходит в голову сказать, что он боится дождя. Слишком уж проста эта фраза — а значит, что-то с ней не так.

Но вы не сможете писать хорошо, если не будете вычищать каждое предложение, оставляя в нем только самое необходимое. Каждое слово, которое не несет смысловой нагрузки, каждое длинное слово, которое можно заменить на короткое, каждое наречие, которое дублирует по своему значению стоящий рядом глагол, каждая пассивная конструкция, которая мешает читателю ясно понять, кто что делает, — вот тысяча и одна примесь, ослабляющая силу предложения. И их количество обычно бывает пропорционально уровню образования и статусу пишущего.

В 1960-х гг. ректор моего университета сочинил письмо, чтобы успокоить выпускников после волнений в студенческом городке. «Вам, должно быть, известно, — написал он, — что в последнее время мы наблюдали чреватые серьезными последствиями выражения недовольства по весьма слабо связанным между собой поводам». Он имел в виду, что студенты предъявляли администрации самые разные претензии. Литературный стиль ректора огорчил меня гораздо больше, чем чреватые последствиями выражения недовольства его питомцев. Я предпочел бы, чтобы он взял пример с президента Франклина Рузвельта, который некогда пытался перевести на человеческий язык распоряжения своего собственного правительства вроде указа о затемнении зданий в 1942 г.:

Следует принять меры, обеспечивающие полную невидимость на неограниченное время в течение воздушных налетов всех муниципальных объектов, занимаемых органами федерального правительства, путем изоляции всех источников как внутреннего, так и внешнего освещения.

«Скажите им, — попросил Рузвельт, — что, если уж нельзя во время бомбежки уйти с работы, пусть занавесят чем-нибудь окна, да поплотнее».

«Упрощайте же, упрощайте», — нам часто напоминают эти слова Торо, и ни один американский писатель не проводил свои идеи в жизнь так последовательно. Откройте «Уолден» на любой странице, и вы услышите человека, который просто и понятно рассказывает о том, что у него на уме:

Я ушел в лес потому, что хотел жить разумно, иметь дело лишь с важнейшими фактами жизни и попробовать чему-то от нее научиться, чтобы не оказалось перед смертью, что я вовсе не жил^[2].

Как нам, всем остальным, достичь этой завидной свободы от речевого мусора? Для этого надо очистить от него наши головы. Кто ясно мыслит, тот ясно пишет; одного без другого не бывает. Человек с мутными мыслями не способен писать хорошим языком. Пару абзацев он, возможно, кое-как осилит, но вскоре читатель потеряет интерес к его рассказу — а это самое печальное, что может случиться, поскольку снова завладеть его вниманием будет очень нелегко.

Что же это за капризное существо — читатель? Без дополнительных стимулов он теряет концентрацию примерно через тридцать секунд, притом что за его внимание борется множество разнообразных сил. Когда-то этих сил было относительно немного: газеты, журналы, радио, супруг или супруга, дети, домашние животные. Сегодня к ним добавилась еще целая галактика электрических изобретений, служащих для развлечения и передачи информации: телевизоры, магнитофоны, DVD-и CD-плееры, видеоигры, Интернет, электронная почта, мобильные телефоны, смартфоны, айподы — плюс фитнес-клубы, бассейны, спортплощадки и самый могучий из конкурентов, сон. Человек, дремлющий в кресле с книгой или журналом, — живое свидетельство того, что все старания писателя пропали втуне.

Некоторые авторы считают, будто читатель слишком глуп или слишком ленив для того, чтобы уследить за ходом их мысли, но это плохое

оправдание. Как правило, читатель теряет интерес из-за небрежности писателя. Эта небрежность принимает разные формы. Порой фраза выходит такой замусоренной, что читатель, продирающийся сквозь словесные нагромождения, просто не улавливает ее смысла. Порой она бывает так плохо сконструирована, что читатель может понять ее несколькими разными способами. Порой автор на ходу меняет значение местоимений или глагольные времена, так что читатель перестает понимать, кто говорит или когда случилось то, о чем ему рассказывают. Порой предложение Б выглядит логически не связанным с предложением А: писатель, для которого эта связь очевидна, забыл вставить недостающее звено. Порой автор неправильно использует какое-нибудь слово, потому что не дал себе труда заглянуть в словарь.

Сталкиваясь с такими препятствиями, читатели поначалу проявляют осторожность. Они винят себя (наверное, они что-то пропустили!) и снова возвращаются к загадочному предложению или целому абзацу, разбирают его по косточкам, словно древние руны, строят гипотезы и двигаются дальше. Однако надолго их все равно не хватит. Писатель перегрузил их работой, и скоро они уйдут от него к другому, более умелому.

Поэтому писатели должны постоянно спрашивать себя: что я пытаюсь сказать? На удивление часто они и сами этого не знают. Затем они должны посмотреть на то, что уже написали, и спросить: сказал ли я это? Будет ли моя мысль ясна человеку, который впервые столкнулся с этой темой? Если нет, значит, в механизм попала какая-то труха. У хорошего писателя достаточно ясная голова, чтобы увидеть эту труху и выбросить ее вон.

Я вовсе не хочу сказать, что одни люди рождаются с ясной головой и потому имеют все шансы стать хорошими писателями, а у других мозги от природы замусорены, так что они никогда не научатся писать хорошо. Писатель должен заставлять себя думать ясно, как поступает любой человек, если перед ним встает проблема, требующая логического подхода, будь то составление списка покупок или решение математической задачи. Умение хорошо писать — отнюдь не природный дар, хотя большинство, похоже, считает его таковым. Профессиональным писателям частенько приходится слышать доверительное «Я тоже когда-нибудь что-нибудь напишу»; люди хотят сказать, что займутся этим, когда оставят свою настоящую профессию — страхование или недвижимость, где надо вкалывать как следует. А еще кто-то говорит: «Я мог бы написать об этом целую книгу». Сомневаюсь.

Писать — это тяжелая работа. Ясная фраза — не случайность. Очень редко фразы выходят ясными с первого и даже с третьего раза. Помните это

в минуты отчаяния. Если вы обнаружите, что писать трудно, не удивляйтесь. Так оно и есть.

5 --

is too dumb or too lazy to keep pace with the ~~writer's~~ train of thought. My sympathies are ~~entirely~~ with him. ~~He's not so dumb.~~ (If the reader is lost, it is generally because the writer ~~of the article~~ has not been careful enough to keep him on the ~~proper~~ path.

This carelessness can take any number of ~~different~~ forms. Perhaps a sentence is so excessively ~~long and~~ cluttered that the reader, hacking his way through ~~all~~ the verbiage, simply doesn't know what ~~the writer~~ ^{it} means. Perhaps a sentence has been so shoddily constructed that the reader could read it in any of ~~the or three different~~ ^{several} ways. ~~He thinks he knows what the writer is trying to say, but he's not sure.~~ Perhaps the writer has switched pronouns in mid-sentence, or ~~perhaps he~~ has switched tenses, so the reader loses track of who is talking ~~to whom~~ or ~~exactly~~ when the action took place. Perhaps Sentence B is not a logical sequel to Sentence A -- the writer, in whose head the connection is ~~perfectly~~ clear, has not ~~given enough thought~~ ^{bothered to provide} -- providing the missing link. Perhaps the writer has used an important word incorrectly by not taking the trouble to look it up ~~and make sure~~. He may think that "sanguine" and "sanguinary" mean the same thing, but ~~I can assure you that~~ (the difference is a bloody big one ^{to the} ~~reader.~~ ^{The reader} ~~He~~ can only ~~try to infer~~ ~~what~~ (speaking of big differences) what the writer is trying to imply.

Faced with ~~a~~ ^{these} ~~variety of~~ obstacles, the reader is at first a remarkably tenacious bird. He ~~tends to~~ blame ^{himself}. ~~He~~ obviously missed something, ~~he thinks~~, and he goes back over the mystifying sentence, or over the whole paragraph,

piecing it out like an ancient rune, making guesses and moving on. But he won't do this for long. ~~He will soon run out of~~
~~patience.~~ (The writer is making him work too hard ~~harder~~
~~than he should have to work~~ and the reader will look for
~~a writer~~ ^{one} who is better at his craft.

(The writer must therefore constantly ask himself: What am I trying to say? ~~in this sentence?~~ (Surprisingly often, he doesn't know.) And then he must look at what he has just written and ask: Have I said it? Is it clear to someone ~~encountering~~
~~the subject~~ upon the subject for the first time? If it's not, clear, it is because some fuzz has worked its way into the machinery. The clear writer is a person who ~~is~~ clear-headed enough to see this stuff for what it is: fuzz.

(I don't mean ~~to suggest~~ that some people are born clear-headed and are therefore natural writers, whereas ~~others~~
~~other~~ ^{other} people are naturally fussy and will ~~therefore~~ never write well. Thinking clearly is ~~an~~ ^{an} entirely conscious act that the writer must ~~keep forcing~~ ^{force} upon himself, just as if he were ~~combining~~
~~starting~~ out on any other kind of project that ~~requires~~ ^{requires} logic: adding up a laundry list or doing an algebra problem ~~or playing~~

Две страницы последнего варианта рукописи этой главы для первого издания «Как писать хорошо». Хотя они выглядят как довольно сырой черновик, на самом деле они уже были переписаны и перепечатаны раза четыре или пять, как почти любая другая страница. При каждом переписывании я стараюсь сделать текст предельно сжатым, точным и выразительным, устраняя из него все, что не выполняет полезной работы. Затем я прохожусь по нему еще раз, читая его вслух, и всегда поражаюсь тому, как много мусора еще можно выкинуть. (В более поздних изданиях я устранил сексистское местоимение «он», означающее писателя и читателя.)

3. Мусор

Борьба с мусором похожа на борьбу с сорняками: писатель всегда чуть-чуть отстает. За одну ночь вылезают новые побеги, а к полудню они становятся частью нашей речи. Подумайте только, чего сумел добиться советник президента Никсона Джон Дин за какой-нибудь час-другой, когда давал на телевидении показания по Уотергейтскому делу. Уже на следующий день вся Америка говорила «в этот момент времени» вместо обыкновенного «сейчас».

Думаете, о подобных мелочах не стоит беспокоиться? Нет, стоит. Качество написанного прямо пропорционально количеству вредных мелочей, которые автору удалось из него убрать. Пристально следите за каждым словом, которое переносите на бумагу, и вы заметите, что среди этих слов поразительно много ненужных.

Возьмем для примера прилагательное «личный» в выражениях вроде «мой личный друг», «мои личные ощущения» или «ее личный доктор». Это одно из сотен слов-паразитов, которые необходимо удалять. «Личный друг» пробрался в язык ради того, чтобы составить альтернативу «другу по работе», унизив тем самым и язык, и дружбу. Ваши личные ощущения не могут быть ощущениями никакой другой личности, кроме вашей, на что прямо указывает использованное местоимение. Что же до личного доктора — это человек, которого вызывают в примерку к разволновавшейся актрисе, дабы избавить ее от общения со случайным дежурным эскулапом. Когда-нибудь я надеюсь услышать, как его именуют «ее доктором». Врачи есть врачи, друзья есть друзья. Все остальное — мусор.

Мусором является и любой тяжеловесный оборот, вытеснивший собой короткое слово с тем же смыслом. Еще до Джона Дина американцы перестали говорить «сейчас» и в быту, и на работе. Они говорили «в настоящее время» («В настоящее время все наши операторы обслуживают других клиентов»). Однако для передачи нужного смысла всегда годится «сейчас», если речь идет о непосредственном настоящем («сейчас я могу с ним увидеться»), или «сегодня», если это настоящее — историческое («сегодня цены высоки»), а порой бывает достаточно и глагольного настоящего времени («идет дождь»). Совсем ни к чему говорить: «В настоящее время мы испытываем неудобства из-за выпадения осадков».

Слово «испытывать» тоже сильно загрязняет нашу речь. Даже ваш зубной врач и тот спрашивает, не испытываете ли вы боль. Если бы в

кресле сидел его коллега, он попросту спросил бы: «Вам не больно?», то есть был бы самым собой. Но напыщенная фраза не только добавляет ему важности как профессионалу — он еще и сглаживает с ее помощью острые углы правды. Тем же языком пользуются стюардессы, показывая кислородные маски, которые должны выпасть из специальных отсеков при утечке воздуха из салона. «Если вы будете испытывать нехватку кислорода вследствие крайне маловероятной разгерметизации самолета...» — начинают они, и уже одно это звучит так удушающе, что сразу подготавливает нас к любому несчастью.

Мусор — это и громоздкий эвфемизм, который превращает трущобы в зону социально-экономической депрессии, а городскую свалку в объект для размещения отходов. Мне вспоминается карикатура Билла Молдина: двое оборванцев едут в товарном вагоне. Один из них говорит: «Раньше я был простым бродягой, зато теперь стал длительно безработным». Мусор — это и доведенная до абсурда политкорректность. Я видел рекламу летнего лагеря для мальчиков, обещающую «индивидуальный подход к даже минимально нестандартным детям».

Мусор — это и официальный язык корпораций, которым они прикрывают свои ошибки. Когда Digital Equipment Corporation сократила количество рабочих мест на три тысячи, в ее официальном объявлении говорилось не об увольнениях, а о «вынужденных мерах». Когда ракета американских ВВС разбилась, не долетев до цели, она «преждевременно столкнулась с землей». Когда General Motors закрыла один из своих заводов, это называлось «плановым регулированием объемов производства». Компании, стоящие на грани банкротства, имеют «отрицательный баланс наличности».

Мусор — это и язык Пентагона, называющего военное вторжение «предупредительным ударом оборонительного характера» и оправдывающего свой гигантский бюджет необходимостью «контрсилового сдерживания». Как указал Джордж Оруэлл в «Политике и английском языке» — эссе, написанном в 1946 г., но часто цитировавшемся в пору войн с Камбоджей, Вьетнамом и Ираком, — «политическая речь и письмо в большой своей части — оправдание того, чему нет оправдания... Поэтому политический язык должен состоять по большей части из эвфемизмов, тавтологий и всяческих расплывчатостей и туманностей»^[3]. Оруэлловское предупреждение о том, что мусор — это не просто досадная помеха, а смертельное оружие, доказало свою справедливость в недавние десятилетия американского военного авантюризма. Именно в годы президентства Джорджа Буша-младшего «гражданские потери» в Ираке

стали «сопряженным ущербом».

Искусство словесного камуфляжа достигло новых высот при президенте Рейгане, когда пост госсекретаря занимал генерал Александр Хейг. До Хейга никто не догадался заменить привычное «теперь» сногшибательным оборотом «на данном рубеже матуризации». Он заявил американскому народу, что с терроризмом следует бороться посредством «целенаправленных санкционных укусов» и что ядерные ракеты промежуточной дальности находятся «в самом вихре злободневности». Широкие массы он попросил ни о чем не беспокоиться и переложить все заботы на него, хотя буквально выразил это в такой форме: «Мы должны снизить шумовой уровень публичной фиксации на этих вопросах. Не думаю, что в данной фактической сфере можно достичь значительного роста квалифицированной осведомленности».

Я мог бы и дальше приводить цитаты из различных областей: представители каждой профессии накапливают свой запас жаргонных шашек, чтобы пускать дилетантам дым в глаза. Но такое перечисление было бы скучным. Мне хотелось лишь показать на нескольких примерах, что мусор — это действительно враг. Итак, остерегайтесь употреблять длинные слова, которые ничем не лучше коротких: «содействие» (помощь), «многочисленные» (многие), «воспрепятствовать» (помешать), «индивидуум» (человек), «незначительный» (слабый), «изначальный» (первый), «присовокупить» (добавить), «чрезвычайно» (очень), «эксперимент» (опыт), «получивший наименование» (названный) и сотни других. Остерегайтесь скользких модных словечек — всех этих парадигм и приоритетов, гламуризаций и потенциализаций. Все это сорняки, которые задушат ваш текст. Не ведите с людьми диалога, если с ними можно просто поговорить. И не надо ни с кем «контактировать».

Столь же опасны и сочетания слов, при помощи которых мы объясняем, как намерены продолжать свои объяснения: «я мог бы добавить», «необходимо указать», «интересно отметить»... Если вы могли бы добавить, добавьте. Если указать необходимо, укажите. Отметьте, но так, чтобы это и вправду было интересно: всех нас порой приводит в замешательство то, что следует за словами «а это наверняка вас заинтересует». Не приукрашивайте то, что в этом не нуждается: «за возможным исключением» (кроме), «благодаря тому обстоятельству, что» (так как), «у него абсолютно отсутствовала возможность» (он не мог), «по истечении недолгого времени» (вскоре), «питая намерения» (чтобы)...

Как распознать мусор, едва он попадется вам на глаза? Вот прием, который сочли полезным мои студенты из Йельского университета. Я

заключал в скобки все кусочки текста, не выполняющие полезной работы. Часто в эти скобки попадало только одно слово — к примеру, наречие с тем же смыслом, что и глагол («радостно улыбнулся»), или прилагательное, сообщающее известный факт («высокий небоскреб»). Часто мои скобки брали в плен какой-нибудь спецификатор, ослабляющий любую фразу («слегка», «вроде»), или такие обороты, как «в известном смысле», вовсе ничего не означающие. Иногда скобки охватывали целое предложение — это бывало, если оно по сути повторяло то, что уже было сказано в предыдущем, либо сообщало читателю бесполезный или самоочевидный факт. Большинство черновиков можно сократить на 50 процентов без всякой потери информации и авторского голоса.

Я отмечал лишние слова студентов скобками, а не вычеркивал, чтобы избежать грубого вторжения в их священную прозу. Мне хотелось, чтобы они сами могли проанализировать текст, из которого еще ничего не выброшено. Я как бы говорил: «Возможно, я неправ, но мне кажется, что это можно выкинуть без ущерба для смысла. Но решать вам. Прочтите эту фразу без взятых в скобки кусочков и проверьте, работает ли она так, как надо». В начале семестра я возвращал ученикам листы, испещренные скобками. Порой в них попадали целые абзацы. Но вскоре студенты привыкали сами мысленно брать в скобки мусор, проникший в их сочинения, и к концу семестра моя правка сокращалась до минимума. Сегодня многие из этих студентов стали профессиональными писателями, и они говорят мне: «Я все еще вижу ваши скобочки — они преследуют меня всю жизнь».

Вы тоже можете развить в себе такую остроту зрения. Ищите мусор в том, что вы написали, и безжалостно удаляйте его. Будьте благодарны за все, что вам удалось выбросить. Перепроверяйте каждое предложение, попавшее на бумагу. Есть ли у каждого слова своя незаменимая роль? Нельзя ли выразить ту же мысль более экономно? Не выглядит ли ваша фраза чересчур напыщенной, претенциозной или витиеватой? Не пожалели ли вы что-нибудь ненужное только потому, что оно кажется вам красивым?

Упрощайте же, упрощайте.

4. Стилъ

На этом можно покончить с ранними предупреждениями о разбухших монстрах, поджидающих в засаде каждого писателя, который пытается сочинить ясное английское предложение.

«Однако, — скажете вы, — если я устрану все, что вы считаете мусором, и обдеру каждую фразу как липку, останется ли в ней что-нибудь от моей неповторимой индивидуальности?» Законный вопрос: безоглядная погоня за простотой и впрямь может привести к сухой констатации фактов вроде «Дик любит Джейн» или «По улице бежит собака».

Для ответа я сначала воспользуюсь аналогией с плотницким делом, а затем перейду к обсуждению более широкой проблемы — кто такой писатель и как ему сохранить самобытность.

Очень немногие осознают, насколько плохо они пишут. Никто не показал им, сколько лишнего и мутного просочилось в их стиль и как это мешает читателю понять их мысли. Если вы дадите мне статью на восьми страницах, а я попрошу вас сократить ее до четырех, вы ужаснетесь и воскликнете, что это невозможно. Потом вы пойдете домой и сделаете это, и она станет гораздо лучше. А потом наступит черед самого трудного: сократить ее до трех.

Вся штука в том, что написанное надо сначала вычистить, а уж потом разукрашивать. Вы должны знать, каковы главные инструменты и для чего они предназначены. Развивая эту аналогию, скажу, что в первую очередь необходимо научиться аккуратно пилить доски и загонять гвозди. Позже вы сможете снять фаски на ребрах или добавить изящные резные детали на свой вкус. Но ни в коем случае нельзя забывать, что вы заняты ремеслом, в основу которого положены определенные принципы. Если гвозди плохи, дом рухнет. Если глаголы слабы, а синтаксис шаток, то предложения развалятся.

Не стану возражать против того, что некоторые авторы нон-фикшн — Том Вулф, Норман Мейлер и другие — построили весьма впечатляющие дворцы. Но эти писатели годами оттачивали свое мастерство, и, когда они наконец принялись сооружать свои замысловатые башенки и висячие сады — к изумлению всех тех, кому и не снились подобные украшения, — они уже знали, что делают. Никто не становится Томом Вулфом за одну ночь, даже сам Том Вулф.

Итак, сначала научитесь забивать гвозди, и, если вещь, которую вы

соорудили, прочна и удобна, вам уже будет приятно ею любоваться.

Однако вам непременно захочется обрести свой стиль — приукрасить простые слова, чтобы читатели признали вашу оригинальность. Вы будете подыскивать кричащие эпитеты и броские сравнения, точно стиль — это разноцветная помада для литературного макияжа, которая продается в специальной лавке. Но таких лавок не существует; стиль органически присущ тому, кто пишет, и составляет его неотъемлемую черту, как волосы или (если он лыс) их отсутствие. Накладывать стиль поверх текста — все равно что носить парик. На первый взгляд человек в парике кажется юным и даже симпатичным. Но на второй — а в таких случаях без второго взгляда не обходится никогда — он выглядит слегка неестественно. И беда здесь не в том, что вид у него неаккуратный, — вовсе нет, и мы можем только восхищаться мастерством изготовителя париков. Беда в том, что он не похож на самого себя.

Так же обстоит дело и с писателями, которые намеренно украшают свою прозу. Они теряют то, что делает их уникальными. Если вы начинаете форсить, читатель сразу это замечает. Но ему хочется, чтобы с ним говорили искренне. Отсюда фундаментальное правило: будьте самим собой.

Однако нет на свете правила, которому труднее следовать. Оно предъявляет к писателю два требования, противоречащие его метаболизму. Он должен успокоиться и одновременно сохранять уверенность в себе.

Предлагать автору успокоиться — примерно то же самое, что предлагать успокоиться человеку, которого проверяют на предмет возможной грыжи, а что до уверенности — взгляните, как напряженно он сидит и как хмуро смотрит на экран, ожидающий его слов. Обратите внимание на то, как часто он встает, чтобы пожевать или глотнуть чего-нибудь. Писатель готов делать что угодно, только бы не писать. Я работал в газетных редакциях и могу засвидетельствовать, что количество походок к кулеру в расчете на один репортер-час значительно выше того, которое обеспечивает организм жидкостью в потребном ему объеме.

Как же избавить бедного писателя от страданий? К сожалению, для этого еще никто не изобрел хорошего лекарства. Могу лишь предложить вам утешительную мысль: вы не одиноки. Бывают дни получше и похуже. Порой выпадают настолько плохие, что хочется дать себе зарок никогда больше не писать. У всех нас было много таких дней, и много их еще ждет впереди.

И все же было бы неплохо свести количество плохих дней к минимуму, что возвращает меня к проблеме, связанной с необходимостью

успокоиться.

Представьте себе, что вы писатель и садитесь за работу. Вы думаете, что ваша статья должна быть такой-то величины — меньше несолидно. Думаете, как благородно она будет выглядеть в напечатанном виде. Думаете обо всех, кто ее прочтет. Думаете, что она должна быть веской и авторитетной. Думаете, что ее стиль должен ослеплять своим блеском. Неудивительно, что вы волнуетесь: вас так занимают мысли о вашей колоссальной ответственности, что вы не можете даже взяться за дело. Однако вы клянетесь себе быть достойным поставленной задачи и, глубоко вздохнув, принимаетесь изобретать пышные фразы, которые не пришли бы вам на ум, если бы вы не так отчаянно стремились произвести впечатление.

Первый абзац ужасен — он полон банальностей, словно отштампованных машиной. Живой человек не мог написать такое. Абзац номер два немногим лучше. Но в третьем уже брезжит что-то естественное, а к четвертому вы наконец начинаете говорить своим обычным голосом. Это значит, что вы успокоились. Поразительно, как часто редактору приходится выбрасывать первые три-четыре абзаца статьи или даже целые страницы — вплоть до того места, где автор начинает говорить нормальным языком. Эти первые абзацы не только безличны и вычурны, они еще и ничего не сообщают — это результат сознательной попытки написать захватывающий пролог. Лично я как редактор всегда ищу фразу вроде «Я никогда не забуду того дня, в который...». «Ага! — думаю я. — Наконец-то личность!»

Ясно, что наиболее естественными писатели бывают тогда, когда пишут от первого лица. Литература — это интимное общение двоих людей, происходящее на бумаге, и она хороша в той мере, в какой сохраняет свою человечность. Поэтому я призываю сочинителей писать от первого лица — говорить «я», «мне», «мы» и «нас». Они же затевают спор.

«Кто я такой, чтобы навязывать другим мои мысли? — спрашивают они. — Или мои чувства?»

«А кто вы такой, чтобы бояться высказывать свои мысли? — отвечаю я. — Ведь вы уникальны. Больше никто не думает и не чувствует в точности так, как вы».

«Но кому какая разница, что я думаю? — говорят они. — Получится, что я навязываюсь».

«Будет разница, если вы расскажете что-нибудь интересное, — отвечаю я, — и при этом естественным языком».

Тем не менее, убедить писателей говорить «я» бывает довольно трудно. Они считают, что должны заслужить право выставить напоказ

свои мысли и эмоции. Или что это эгоистично. Или что это унинительно — опасение, весьма распространенное среди ученых. Вот почему они так любят вводить в свои сочинения третье лицо («Не всякий исследователь согласится со взглядами доктора Молтби на человеческую природу») или обходиться вовсе без подлежащего («Следует надеяться, что монография профессора Фелта получит более широкую известность, ибо она определенно этого заслуживает»), Я не хочу встречаться со «всяким исследователем» — он мне скучен. Я хочу, чтобы профессор, увлеченный своей темой, рассказал мне, почему она интересует его.

Я понимаю, что существует множество жанров, где употребление «я» не приветствуется. Газетам не нужно «я» в новостных отчетах, многие журналы не хотят видеть это местоимение в своих статьях, коммерческие фирмы и муниципальные организации не пользуются им в сообщениях, которыми без устали забрасывают простых американцев, университетам не нравится «я» в курсовых и диссертациях, а учителя литературы предпочитают ему условное «мы» («В мелвилловском белом ките мы видим красноречивый символ...»). Многие из этих запретов вполне обоснованны: к примеру, новости в газетах должны излагаться объективно. Мне кажется оправданной и позиция преподавателей, не желающих давать студентам легкую возможность прикрываться своим мнением («Я считаю, что Гамлет вел себя глупо»), прежде чем они научатся оценивать произведение исходя из его достоинств и на основании внешних источников. «Я» частенько помогает автору потакать своим слабостям и служит для него удобной лазейкой.

И все-таки наше общество состоит в основном из людей, которые боятся откровенничать. Организации, заинтересованные в нашей поддержке, шлют нам брошюры и проспекты, написанные примерно одинаково, хотя вряд ли стоит сомневаться в том, что все они — больницы, школы, библиотеки, музеи, зоопарки — были созданы и до сих пор управляются людьми с разными мечтами и надеждами. Где же эти люди? Трудно обнаружить их за пассивными, безличными оборотами вроде «были приняты меры» и «удалось расставить приоритеты».

Даже когда на «я» наложен запрет, можно передать ощущение того, что оно где-то совсем рядом. Политический колумнист Джеймс Рестон не использовал «я» в своих заметках, однако у меня сложилось довольно ясное представление о том, что он за человек, и я мог бы сказать то же самое о многих других эссеистах и журналистах. Хорошие писатели всегда чувствуются прямо за текстом. Если вам не позволено употреблять «я», то по крайней мере думайте «я», когда сочиняете, или напишите черновик от

первого лица, а потом уберите из него «я» — тогда ваш текст, хоть и безличный, все равно будет теплее.

Стиль есть отражение души, и писательство имеет глубокие психологические корни. Причины того, почему мы самовыражаемся именно таким образом или не можем самовыразиться из-за так называемого «писательского ступора», отчасти кроются в нашем подсознании. На свете столько же разновидностей писательского ступора, сколько самих писателей, и у меня нет намерения их сортировать. Это не очень большая книга, а мое имя не Зигмунд Фрейд.

Но я обнаружил новую причину, по которой американцы избегают слова «я»: мы не хотим рисковать, выставя себя напоказ. Еще в прошлом поколении наши лидеры прямо говорили нам о том, во что они верят и как предпочитают действовать. Сегодня они занимаются головоломной словесной акробатикой только ради того, чтобы это скрыть. Посмотрите, как они изворачиваются на телевизионных интервью, стараясь не дать никому никаких обещаний. Я помню, как президент Форд уверял группу обеспокоенных предпринимателей, что его финансовая политика будет эффективной. Он сказал: «Мы видим лишь одно: окутавшие нас облака месяц от месяца становятся светлее». Я понял это так, что за облаками пока все равно ничего не различить. Выражение Форда было достаточно мутным для того, чтобы не нести никакого конкретного смысла и все же слегка успокоить избирателей.

Следующие правительства оказались не лучше. Министр обороны Каспар Уайнбергер, оценивая польский кризис 1984 г., выразился так: «У нас есть основания для серьезного беспокойства, и ситуация остается серьезной. Чем дольше она остается серьезной, тем больше у нас оснований для серьезного беспокойства». Когда первого из президентов Бушей спросили о его отношении к запрету на штурмовые винтовки, он ответил: «Есть разные группы, считающие, что можно запретить определенные виды оружия. Я не сторонник таких позиций. Моя позиция — это глубокая озабоченность».

Но для меня непревзойденным чемпионом остается Элиот Ричардсон, который в течение 1970-х гг. занимал четыре важных поста в американском правительстве. Трудно выбрать из его кладезя двусмысленных заявлений самое выдающееся, но поразмыслите, к примеру, над этим: «И все-таки в конечном итоге наши административные мероприятия, на мой взгляд, имели некоторый успех». Из четырнадцати слов в этом предложении девять уклончивых. Я отдаю ему первое место среди всех неопределенных высказываний в современных публичных дискуссиях, хотя с ним вполне

может соперничать заключение того же Ричардсона из беседы о том, как сделать работу на конвейере менее скучной: «Итак, на финише я возвращаюсь к твердому убеждению, выраженному мною вначале, — а именно что эта тема еще слишком свежа для окончательных суждений».

И это твердое убеждение? Лидеры, которые виляют и ныряют, как постаревшие боксеры, не внушают доверия, да и не заслуживают его. То же самое можно сказать и о писателях. Не прячьте себя, и ваша тема будет привлекать внимание. Верьте в свою индивидуальность и в свои взгляды. Писать — значит демонстрировать свое эго — смиритесь с этим, и пусть его энергия движет вашим пером.

5. Аудитория

После того как вы разберетесь с проблемой сохранения своей индивидуальности, перед вами встанет другой вопрос: «Для кого я пишу?»

Это фундаментальный вопрос, и на него есть фундаментальный ответ: вы пишете для себя. Не пытайтесь представить себе широкую читательскую аудиторию. Такой аудитории не существует — каждый читатель отличается от других. Не пытайтесь угадать, какого рода сочинение понравится издателю или что нынче прозвучит актуально в вашей стране. Издатели и читатели не знают, что им хочется прочесть, пока они этого не прочтут. Кроме того, они всегда ждут чего-нибудь новенького.

Если вам вдруг придет охота пошутить, не волнуйтесь, что до читателя «не дойдет» ваша шутка. Если она кажется забавной вам самому, смело вставляйте ее в текст (тем более что ее всегда можно оттуда выкинуть, а вот попасть туда она может только с вашей легкой руки). Вы всегда пишете в первую очередь для того, чтобы угодить себе самому, и если вы получаете удовольствие от своей работы, то его разделят с вами и читатели, для которых имеет смысл писать. А отставших тугодумов жалеть нечего — они того не стоят.

Возможно, вы увидите здесь парадокс. Раньше я предупреждал вас, что читатель — существо нетерпеливое, вечно балансирующее на грани сна или потери внимания. Теперь же я говорю, что надо писать для себя и не беспокоиться, что читатель может потеряться по дороге.

Однако речь тут идет о двух разных вещах. Первая — это мастерство, вторая — отношение к делу. В первом случае все определяется тем, владеете ли вы приемами конкретного ремесла. Во втором — тем, как вы пользуетесь этими приемами, чтобы выразить свою неповторимую индивидуальность.

Если мы толкуем о мастерстве, то терять читателей из-за недостатка профессионализма непростительно. Когда они засыпают посреди вашей статьи, потому что вы небрежно отнеслись к какой-нибудь технической детали, вина ложится на вас. Но в отношении более широких вопросов — нравитесь ли читателю вы сами, или то, что вы говорите, или как вы это говорите, согласен ли он с вами, близко ли ему ваше чувство юмора и ваша жизненная позиция, — вы можете не тревожиться о нем ни секунды. Вы такой, какой вы есть, он такой, какой он есть, и вы с ним либо поладите, либо нет.

Не удивлюсь, если это все еще кажется вам парадоксом. Разве можно пристально следить за тем, чтобы не потерять читателя, и при этом проявлять полное равнодушие к его мнению? Уверяю вас, что одно не зависит от другого.

Во-первых, упорно трудитесь над тем, чтобы овладеть своими инструментами. Упрощайте, убирайте лишнее и боритесь за ясность. Относитесь к этому как к механической работе, и она скоро принесет свои плоды. Эти действия никогда не станут настолько же механическими, как бритье или чистка зубов; вы не перестанете изобретать разные способы использования ваших инструментов. Но, по крайней мере, ваше письмо будет опираться на твердые принципы, и шансы потерять читателя заметно снизятся.

О другом лучше думать как о творческом акте — выражении того, кто вы есть. Успокойтесь и скажите то, что хотите сказать. А поскольку ваш стиль — это и есть вы сами, вам нужно лишь быть верным себе, и вскоре он начнет освобождаться от мусора и тумана, с каждым днем становясь все более отчетливым. Возможно, ему понадобятся целые годы, чтобы наконец по-настоящему оформиться в *ваш* стиль, *ваш* голос. Но ведь найти себя как личность тоже непросто — и так же непросто найти себя как писателя, причем даже после того, как это произойдет, ваш стиль не перестанет меняться с возрастом.

Но в каком бы возрасте вы ни были, будьте самим собой, когда пишете. Многие пожилые люди до сих пор пишут с тем же пылом, каким отличались в двадцать и в тридцать лет; очевидно, что они до сих пор молоды душой. Другие, их ровесники, повторяются и перескакивают с одной мысли на другую — их стиль ясно дает нам понять, что они превратились в болтливых зануд. Многие студенты университета пишут так, словно окончили его тридцать лет назад и уже успели разочароваться во всем на свете. Никогда не говорите на письме того, что не могли бы непринужденно произнести в беседе. Если вы не из тех, кто употребляет слова «разумеется» и «более того» или называет людей «индивидуумами» («Он крайне любопытный индивидуум»), пожалуйста, не пишите этого.

Давайте обратимся к нескольким писателям, чтобы почувствовать удовольствие, с которым они переносили на бумагу свои причуды и увлечения, не заботясь о том, разделяют ли их читатели. Первый отрывок взят из эссе «О курице (с благодарностью)» (The Hen (An Appreciation)), написанного Элвином Уайтом в 1944 г., в разгар Второй мировой:

Цыплята не всегда пользуются уважением и почетом среди

людей, выросших в городе, хотя яйцо, по моим наблюдениям, сохраняет у них стойкую популярность. Сейчас курица находится в зените славы. Война обожествила ее, сделав героиней тыла, — ей отдают должное за столами переговоров, ее перевозносят в каждом железнодорожном вагоне, ее женственная грация и своеобразные привычки стали излюбленной темой в разговорах множества восхищенных фермеров, для которых она еще вчера была лишена всякого интереса и обаяния.

Моя собственная привязанность к курице ведет начало с 1907 г., и я оставался верным ей как в хорошие времена, так и в плохие. Порой наши взаимоотношения поддерживались лишь ценой серьезных усилий. Поначалу, живя мальчишкой в строго зонированном пригороде, я должен был считаться с соседями и полицией; моих кур приходилось охранять не менее бдительно, чем подпольную газету. Потом, уже как деревенский житель, я должен был считаться со своими старыми городскими друзьями, большинство из которых видело в курице комический, чисто водевильный персонаж... Их презрение только усиливало мою любовь к курице. Я хранил ей преданность, как жених — невесте, в открытую осмеянной его семьей. Теперь настал мой черед улыбаться, и я с улыбкой слушаю пылкие излияния горожан, которые вдруг признали за курицей социальный статус и, покряхтывая от наслаждения, с глубоким знанием дела рассуждают о преимуществах красных наседок породы нью-гемпшир перед кружевными виандотками. Их возгласы полны такого искреннего изумления и восторга, будто первая курица появилась на свет не в индийских джунглях далекого прошлого, а где-то под Нью-Йорком и только вчера.

Для того, кто держит кур, птицеводство всегда остается чудесным и бесконечно увлекательным занятием. Каждую весну я беру в руки фермерский журнал и снова забываю обо всем вокруг, погружаясь в старые как мир инструкции о том, как подготовить брудер...

Передо мной человек, пишущий о предмете, — который меня абсолютно не интересует. Однако я читаю его сочинение с огромным удовольствием. Мне нравится изящная простота его стиля. Нравится его ритм, неожиданные, но освежающие слова («обожествила», «покряхтывая»), птицеводческие термины вроде «кружевных виандоток» и

«брудера». Но больше всего мне нравится то, что автор без всякого смущения рассказывает о своем хобби, которое появилось у него аж в 1907 г. Его эссе полно теплоты и человечности, и уже через три абзаца я довольно много узнаю о том, из какого теста вылеплен этот любитель кур.

А теперь вспомним писателя, которого можно считать почти полной противоположностью Уайту во всем, что касается стиля, ибо он ценит красочное слово за его красочность и отнюдь не обожествляет простое предложение. И все же их роднит привычка иметь твердые взгляды и говорить то, что они думают. Это Генри Менкен, рассказывающий о печально знаменитом «Обезьяньем процессе» — затеянном летом 1925 г. суде над Джоном Скоупсом, молодым школьным учителем из Теннесси, который рискнул познакомить своих учеников с теорией эволюции:

Когда в Дейтоне, в штате Теннесси, устроили судилище над атеистом Скоупсом, там стояла ужасная жара, но я охотно отправился туда, поскольку мне хотелось посмотреть на тех, кто и сегодня видит в Евангелии руководство к действию. В крупных городах Республики, несмотря на постоянные усилия праведников, христианство уже мало кого вдохновляет. Даже директора воскресных школ, украдкой слушая джаз по радио, слегка подпрыгивают своими огнеупорными ногами, а их ученики, достигшие пубертатного возраста, больше не реагируют на выброс гормонов просьбой отправить их миссионерами в Африку, предпочитая этому поцелуи и объятия. Но и в Дейтоне, где простой народ жаждал устроить Скоупсу экзекуцию, я сразу же почувствовал явный душок имморализма. Все девять церквей городка в воскресенье стояли полупустые, а их дворы густо заросли сорняками. Лишь двое или трое из местных пастырей продолжали кормиться своим призрачным ремеслом; остальные были вынуждены принять сан почтальона или пойти трудиться на близлежащие клубничные поля, а один, как я слышал, теперь подрабатывает брадобреем... Ровно через двенадцать минут после прибытия я был взят на буксир неким добрым христианином и угощен любимым напитком в предгорьях Аппалачей — кукурузным виски пополам с кока-колой. Эта смесь показалась мне отвратительным пойлом, но я обнаружил, что местные иллиминаты употребляют ее со вкусом, закатывая глаза и поглаживая пузо. Все они были горой за Книгу Бытия, но столь цветущие лица просто не могли принадлежать заядлым

трезвенникам, а когда по главной улице легкой походкой прошествовала обаятельная девица, их руки метнулись к месту, где полагается быть узлу галстука, — в этом жесте была амурная стремительность кинозвезд...

Это образец типично менкеновского неудержимого напора и характерной для него непочтительности. Откройте сочинения этого автора почти на любой странице, и вы наверняка увидите там что-нибудь оскорбительное для его показушно-благочестивых соотечественников. Святость, которой американцы окружали своих героев, американские церкви и душеспасительные затеи вроде введения сухого закона — все это было для Менкена никогда не пересыхающим родником лицемерия. Пожалуй, самыми тяжелыми из своих снарядов он угощал политиков и президентов — его портрет «архангела Вудро»^[4] до сих пор едва не прожигает страницы насквозь, — а что касается добропорядочных христиан и священнослужителей, то он неизменно изображал их жуликами или простофилями.

Может показаться чудом, что такие кощунства сходили Менкenu с рук в 1920-х гг., когда прославление героев было американской религией, а Библейский пояс^[5], протянувшийся от побережья до побережья, без устали источал праведный гнев. И не просто сходили — он был самым уважаемым и авторитетным журналистом своего поколения.

Влияние, оказанное им на последующих сочинителей нон-фикшн, трудно переоценить, и даже теперь его злободневные очерки выглядят такими свежими, точно написаны вчера.

Секрет его популярности — помимо пиротехнических эффектов, которых он добивался от английского языка, — лежит в том, что он писал для себя и нимало не заботился о том, что подумает читатель. Вовсе не обязательно было разделять его предрассудки, чтобы восхищаться той веселой беспечностью, с какой он их высказывал. Менкен никогда не робел и не юлил, никогда не подлизывался к читателю и не старался ему потрафить. Для этого писателю нужно мужество — но именно такое мужество и порождает уважаемых и авторитетных журналистов.

Возвращаясь поближе к нашему времени, кинем взгляд на отрывок из книги Джеймса Херндона «Как выжить у себя на родине» (How to Survive in Your Native Land), где он рассказывает, как учительствовал в одной калифорнийской школе. Из всех откровенных книг об образовании, которых в Америке написано довольно много, херндоновская — для меня — наиболее удачно передает атмосферу школьного класса. Его стиль не

назовешь обычным, но голос звучит правдиво. Вот первые абзацы этой книги:

Мне ничто не мешает начать с Пирстона. С точки зрения внешности Пирстон был рыжий, румяный, средних размеров восьмиклассник, однако главной его чертой было упрямство. Мне не потребовалось много времени, чтобы понять: если Пирстон не хочет чего-то делать, он этого не делает; если Пирстон хочет что-то делать, он это делает.

Никакой особенной проблемы в этом не было. В основном Пирстон хотел малевать в тетради уродливых чудищ, испещрять каракулями бланки для мимеографа и потом копировать их, иногда сочинять страшные истории — за это одноклассники прозвали его Упырем, — а когда ему не хотелось ничего из вышеперечисленного, то хотелось бродить по коридорам и при случае (так говорили) инспектировать туалеты для девочек.

У нас бывали легкие стычки. Однажды я велел всем сесть и выслушать то, что я скажу, — кое-что насчет их поведения в коридорах. Я разрешал им свободно входить и выходить, однако от них требовалось (и я собирался это подчеркнуть) не устраивать вне класса тарарам, чтобы другие учителя на них не жаловались. Итак, важно было всех усадить — я внятно объяснил, что не начну разговора, пока они не сядут. Пирстон остался стоять. Я повторил приказ. Никакой реакции. Я заметил, что обращаюсь к нему. Он дал мне понять, что слышал меня. Тогда я осведомился, почему он, черт возьми, не садится. Он ответил, что не хочет. Я сказал, что это я хочу, чтобы он сел. Он ответил, что для него это ничего не значит. Я сказал, чтобы он сел сию же минуту. Он спросил, зачем? Я сказал, затем что я так велел. Он ответил, что не сядет. Я сказал: послушай, я хочу, чтобы ты сел и выслушал то, что я собираюсь сказать. Он ответил, что и так меня слышит. Слушать он готов, но садиться не будет.

Что ж, так порой происходит в школах. У вас, учителя, возникает какая-то навязчивая идея — я был потерпевшей стороной, дарителем неслыханных свобод, а они, как обычно, этим пользовались. Не шибко приятно, когда заходишь в учительскую глотнуть кофе и слышишь там: мол, такой-то и такой-то из *вашего* класса шлялся по коридорам во время урока и

строил рожу и показывал язык детям из моего класса, как раз когда я рассказывал им *самые важные вещи о Древнем Египте*, — и ты придумываешь тенденциозную речь, и почти все готовы тебя выслушать, предварительно рассевшись по своим местам, но находится один умник, который отказывается подчиниться, когда нужно... И как мы попадаем в такие ситуации? — вот о чем нам следовало бы себя спросить.

Всякий писатель, употребляющий «шибко» и «тенденциозный» в одной фразе и передающий прямую речь без кавычек, отлично понимает, что он делает. Этот нарочито безыскусный стиль, в котором так много настоящего искусства, идеально подходит для целей Херндона. Он лишен претенциозности, весьма часто отравляющей сочинения людей, занятых благородной работой, и оставляет широкий простор для юмора и здравого смысла. Херндон говорит как хороший учитель, да и вообще он мне симпатичен. Но в конечном счете он пишет для себя — для аудитории из одного человека.

«Для кого я пишу?» Вопрос, заданный в первом абзаце этой главы, пришелся не по вкусу некоторым читателям. Они предпочли бы, чтобы я сказал: «Ради кого я пишу?» Но я не могу заставить себя это произнести. Это просто буду не я.

6. Слова

Существует особый язык, который называют журналистским жаргоном, и он убивает свежесть стиля у любого автора. Это расхожая монета газет и журналов вроде *People* — смесь дешевых словечек, придуманных и шаблонных, которые стали до того вездесущими, что проникают почти в любой текст. Вы должны бороться с этой заразой, иначе вас будет не отличить от обычного литературного поденщика. Вы никогда не состоите как писатель, если не привыкнете уважать слова и не разовьете в себе почти болезненное внимание к оттенкам их значений. Наш язык богат на сильные и выразительные слова. Не жалейте времени на то, чтобы покопаться в нем и отыскать нужные.

Что такое журналистский жаргон? Это лоскутное одеяло, сотканное из сиюминутных слов — например, прилагательных, которые используются как существительные («великие», «бессмертные»). Это мир, где лидеры всегда «облечены властью», а их помощники всегда зовутся «гвардией», где будущие события всегда «грядут», а кто-то постоянно «бомбардирует» кого-то сообщениями. Вот уже много лет никто в Америке не отправлял телеграмму или меморандум. Облеченная властью дипломатка Кондолиза Райс в ожидании грядущих событий садится за стол и начинает бомбардировать свою гвардию инструкциями. Интересно, что бомбардируют в подобных случаях всегда яростно и из положения сидя. Какое оружие при этом пускают в ход, мне так и не удалось выяснить.

Вот заметка из популярного журнала, которую невозможно читать без смертельной скуки:

В минувшем феврале полицейский в штатском Фрэнк Серпико постучался в дверь к предполагаемому торговцу героином в Бруклине. Когда за дверью послышался шум, Серпико вышиб ее плечом, но тут же наварался на пулю из револьвера двадцать второго калибра, которая угодила ему прямо в лицо. Каким-то чудом он выжил, однако в голове у него и по сию пору остаются жужжащие фрагменты, вызывающие головокружение и необратимую глухоту в левом ухе. Почти столь же болезненно подозрение, что его легко могли заманить в эту ловушку другие полицейские. Дело в том, что тридцатипятилетний Серпико вот уже четыре года в одиночку сражался против обыденной и

повальной коррупции, заразившей, по его словам, все полицейское управление Нью-Йорка. Даже теперь растревоженное им осиное гнездо никак не может успокоиться. Хотя последствия грядущего отчета специальной комиссии еще ожидаются, у Серпико почти не осталось надежды, что...

Последствия грядущего отчета еще ожидаются, поскольку он грядущий, а диагноз «необратимая глухота» кажется несколько преждевременным. А что заставляет жужжать эти «жужжащие фрагменты»? Если в голове у Серпико до сих пор что-то жужжит, вряд ли это остатки пули. Но беда здесь не только в логических несуровицах; в первую очередь на читателя нагоняет тоску упорное нежелание автора подыскивать нестандартные замены самым затертым штампам. «Вышиб дверь плечом», «нарвался на пулю», «сражался в одиночку», «повальная коррупция», «растревоженное осиное гнездо» — эти унылые сочетания складываются в самую что ни на есть банальную писанину. Мы сразу понимаем, чего тут можно ожидать. Впереди не будет никаких сюрпризов — ни редкого слова, ни свежего взгляда. Это обычная журналистская халтура. Мы распознаем ее мгновенно — и бросаем читать.

Не давайте повода повесить на себя ярлык халтурщика. Единственный способ избежать этого — тщательно подбирать слова. Если вы написали, что изменения в правительстве произошли благодаря чьей-то тяжелой болезни или что компании слились благодаря экономическому кризису, спросите себя, стоит ли благодарить за такие события. Подмечайте, как выбирают слова другие авторы, и будьте придирчивы, когда ищете в нашем гигантском языковом арсенале те, что нужны вам. Главное достоинство пишущего — не скорость, а оригинальность.

Пусть у вас войдет в привычку читать то, что пишется сегодня, и то, что написано прежними мастерами. Писатели учатся на чужих примерах. Если бы меня спросили, как я научился писать, я ответил бы, что читал сочинения нравящихся мне авторов и пытался разобраться в том, как они делали свою работу. Но подражать имеет смысл только лучшим из лучших. Не надо думать, что раз статья напечатана в газете или журнале, то она непременно хороша. Неряшливая редакция в газетах встречается сплошь и рядом, в основном из-за нехватки времени, и писатели, употребляющие штампы, зачастую трудятся бок о бок с редакторами, которые видят так много штампов, что уже разучились их замечать.

Еще одна полезная привычка — заглядывать в словари. Мой любимый — Webster's New World Dictionary, второе издание, хотя у меня, как и у всех

помешанных на словах, есть и словари побольше, которые служат мне отличным подспорьем в более серьезных поисках. Если у вас возникли сомнения насчет смысла того или иного слова, отыщите его в словаре. Выясните его этимологию и проследите за тем, какие причудливые побеги дал его изначальный корень. Проверьте, нет ли у него значений, о которых вы не подозревали. Почувствуйте тонкие отличия между словами, которые считаются синонимами. Какая разница между «уговаривать», «уламывать», «улещивать» и «умасливать»? Раздобудьте себе словарь синонимов.

Выбирая слова и связывая их вместе, следите за тем, как они звучат. Это может показаться нелепым: ведь читатели читают глазами. Но на самом деле они слышат то, что читают, в гораздо большей степени, чем вы себе представляете. Поэтому такие особенности, как ритм и аллитерации, жизненно важны для каждой фразы. Даже занимаясь перечислением, писатель не просто составляет список из нужных ему слов, а располагает их таким образом, чтобы доставить удовольствие себе, а значит, и читателю. Последний ценит не только красоту предложенных ему словесных комбинаций, но и усилия, затраченные писателем ради того, чтобы сделать ему приятное. И радуется читателя не то, что он видит, а то, что он слышит своим внутренним ухом.

Это убедительно доказывает Элвин Уайт в своих «Элементах стиля» — книге, которую каждый писатель обязан перечитывать хотя бы раз в год. Он предлагает нам попытаться видоизменить какую-нибудь из тех фраз, что уже пережили пару столетий, например крылатую фразу Томаса Пейна: «Настало время испытать силу человеческой души»:

В наше время человеческие души подвергаются испытаниям.

Жить в наше время — настоящее испытание!

Сейчас трудные времена для человеческих душ.

Если говорить о душе, времена сейчас трудные.

Фраза Пейна читается как стихи, а остальные четыре похожи на манную кашу — вот она, божественная тайна творчества! У хороших прозаиков обязательно есть поэтическая жилка, они всегда прислушиваются к тому, что пишут. Элвин Уайт — один из моих любимых стилистов, потому что я вижу в нем человека, чуткого к звучанию и модуляциям английской речи. Я наслаждаюсь тем (пусть и неслышным) звуковым узором, который образуют его слова, складываясь в предложение. Я стараюсь разгадать, как он перестраивал фразу, чтобы в результате она словно отдавалась эхом, или почему он предпочел одно слово другому при

расстановке эмоциональных акцентов. Это вопрос разницы, к примеру, между «спокойным» и «безмятежным»: одно слово звучит мягко, а другое задевает в душе какие-то тревожные струнки благодаря своим довольно редким «з» и «ж».

Такие соображения, связанные со звуком и ритмом, должны учитываться всегда, что бы вы ни писали. Если ваши фразы тянутся одна за другой так вяло, что это нагоняет уныние даже на вас самих, прочтите их вслух (я всегда ориентируюсь на звучание и непременно прочитываю вслух все, что написал, прежде чем отправить заказчику). Тогда вы поймете, что с ними неладно. Проверьте, не добьетесь ли вы искомого разнообразия, если измените в них порядок слов, или подставите вместо какого-нибудь слова более свежее и непривычное, или поиграете с длиной фраз, чтобы они не звучали так, будто все вышли из одного синтезатора. Если в тексте время от времени попадаются короткие фразы, они производят замечательный эффект, как бы продолжая звучать у читателя в ушах.

Помните, что слова — единственные инструменты, которые имеются в вашем распоряжении. Научитесь пользоваться ими умело и изобретательно. И не забывайте: кто-то невидимый всегда вас слушает.

Часть II

МЕТОДЫ

7. Единство

Писать учатся, когда пишут. Это азбучная истина, не теряющая своей истинности. Есть только один способ научиться писать — для этого вы должны заставить себя регулярно заносить на бумагу или печатать на компьютере определенное количество слов.

Если вы получили место в газете, где надо ежедневно писать по две-три статьи, то через полгода это будет получаться у вас лучше. Вы не обязательно станете писать хорошо — возможно, ваши тексты так и не избавятся от мусора и штампов. Однако постоянная практическая возня со словами добавит вам уверенности и научит вас справляться хотя бы с основными трудностями ремесла.

Работа писателя — это постоянная борьба с трудностями. Вы можете столкнуться с ними, размышляя, где добыть факты и как организовать материал. Они могут быть связаны с подходом и отношением, тоном и стилем. Но-какой бы ни была очередная трудность, ее необходимо осмыслить и преодолеть. Иногда вы будете отчаиваться, пытаясь отыскать решение — правильное или хотя бы какое-нибудь. Вы будете говорить себе: «Доживи я хоть до ста лет, все равно мне не найти выхода из этого тупика». Сколько раз меня посещали подобные мысли! Но когда мне наконец удастся выкрутиться, я понимаю, что мне помогло: я похож на хирурга, вырезавшего свой пятисотый аппендикс. Сомнения сомнениями, а рука уже набита.

Единство — это стержень хорошего письма. Так что позаботьтесь о нем с самого начала. Единство не дает мыслям читателя разбредаться в разные стороны, а главное — удовлетворяет его подсознательную тягу к порядку и внушает ему уверенность в том, что у штурвала стоит надежный рулевой. Поэтому сделайте свой выбор из множества вариантов и не изменяйте ему до конца.

Первая задача — выбрать местоимение и обеспечить его единство во всем тексте. Как вы собираетесь писать — от первого лица, как участник, или от третьего, как наблюдатель? А может быть, и вовсе от второго — манера, которую обожают спортивные журналисты, подсевшие на Хемингуэя? («Вы понимаете, что еще ни одному репортеру не выпадал шанс насладиться битвой таких устрашающих гигантов, а уж вас-то никак не назовешь полным новичком в своем деле!»)

Затем нужно обеспечить единство времени. Большинство авторов

пишут в прошедшем («На днях я отправился в Бостон»), но некоторые очень неплохо чувствуют себя и в настоящем («Я сижу в вагоне-ресторане поезда, который на всех парах мчится в Бостон»). Не надо лишь перепрыгивать с одного на другое. Я вовсе не говорю, что вы обязаны довольствоваться одним грамматическим временем — на то и существуют разные глагольные времена, чтобы позволять писателю справляться с обычным временем во всех его многочисленных ипостасях, от прошлого до гипотетического будущего («Только позвонив матери с Бостонского вокзала, я сообразил, что, напиши я ей раньше о своем приезде, она бы меня встретила»). Но вы должны выбрать то время, в котором будет проходить ваше *основное* общение с читателем, сколько бы взглядов вперед и назад вы ни бросали по пути.

Следующий шаг — позаботиться о единстве тона. Можно беседовать с читателем в той небрежной манере, которую с такой тщательностью выработали в *The New Yorker*. Но вы можете выбрать и более официальный тон, чтобы описать какое-нибудь серьезное событие или представить ряд важных фактов. И то и другое вполне приемлемо. В сущности говоря, приемлем *любой* тон — только не надо смешивать два или три.

Такие фатальные смешения характерны для писателей, которые еще не привыкли к самоконтролю. Жанр путевых заметок дает нам весьма красноречивые примеры. «Мы с моей женой Энн всегда мечтали побывать в Гонконге, — начинает автор, вдохновленный свежими воспоминаниями о недавнем путешествии, — и вот прошлой весной, увидев заманчивый туристический плакат, я воскликнул: «Едем!» Дети уже выросли», — продолжает он и дальше рассказывает нам с добродушным юмором, как они с женой делали пересадку на Гавайях, с комическими приключениями меняли деньги в гонконгском аэропорту и искали свой отель. Отлично. Перед нами живой человек, который взял нас с собой в отпуск, и нам легко отождествить себя с ним и его женой.

Вдруг его текст превращается в туристическую брошюру. «Гонконг предлагает любопытному путешественнику множество захватывающих развлечений, — пишет автор. — Вы можете сесть на паром в Цзю-луне и переправиться через живописную гавань, любуясь на мириады снующих вокруг сампанов, или посвятить целый день прогулкам по сказочному Макао, этому древнему приюту контрабандистов и политических интриганов. Возможно, вам захочется прокатиться на необычном фуникулере, который поднимет вас...» Потом мы снова возвращаемся к знакомой нам супружеской паре и к ее попыткам перекусить в китайских ресторанах, и все снова становится хорошо. Еда интересует всех, и с нами

делятся своим личным опытом.

Затем мы внезапно опять видим перед собой путеводитель: «Чтобы пересечь границу Гонконга, необходимо иметь с собой паспорт, однако визы не требуется. Вам нужно будет сделать прививку от гепатита; также стоит проконсультироваться у врача относительно возможной вакцинации против брюшного тифа. Климат в Гонконге обычен для этих широт, если не считать июля и августа, когда...» Наш писатель куда-то исчез, а за ним и Энн, а за нею — очень скоро — исчезнем и мы.

Дело не в том, что снующие по гавани сампаны и прививки от гепатита не заслуживают упоминания. Нас раздражает другое: автор так и не решил, какого рода статью он пишет и в каком духе он хочет к нам обратиться. Он меняет личины в зависимости от предмета обсуждения. Вместо того чтобы распоряжаться своим материалом, он позволяет материалу распоряжаться собой. Этого не случилось бы, если бы он не пренебрег единством тона.

Итак, прежде чем взяться за работу, задайте себе несколько основополагающих вопросов. Например: «В какой роли я собираюсь выступить перед читателем?» (Репортера? Поставщика информации? Обычного человека?), «Какое лицо и грамматическое время я выберу? Какой стиль?» (Безлично-репортерский? От первого лица, но официальный? Или от первого лица и дружески-непринужденный?), «Какой будет моя позиция по отношению к материалу?» (Неравнодушие? Отстраненность? Осуждение? Ирония? Мягкий юмор?), «Насколько широко я рассчитываю охватить свою тему?», «Каков мой главный тезис?».

Последние два вопроса особенно важны. Большинство пишущих нон-фикшн страдают комплексом чрезмерной ответственности. Им чудится, что они взяли на себя обязательство — перед своей темой, своей совестью, литературными богами — подвести в своей статье некий итог. Это похвальное стремление, но вы не можете сказать последнее слово в избранной вами области, потому что его попросту нет. То, что сегодня кажется вам окончательным, к завтрашнему дню станет промежуточным, и писатели, которые упрямо гоняются за самыми последними фактами, рано или поздно обнаруживают, что устроили погоню за радугой и не в силах улучшить момент для того, чтобы взяться за перо. Никто не способен написать исчерпывающую книгу или статью о чем бы то ни было. Толстой не мог написать такую книгу о войне и мире, а Мелвилл — о китовой охоте. Им пришлось принять некоторые ограничивающие решения насчет времени и места, а также конкретных персонажей в этом времени и месте — скажем, один человек гоняется за одним китом. Каждый писательский

замысел должен быть ограничен какими-то рамками, и только после этого можно садиться писать.

Поэтому я советую вам быть скромнее. Решите, какой кусочек от вашей темы вы хотите откусить, как следует его разжуйте, а затем поставьте точку. Кроме всего прочего, это еще вопрос энергии и психологического настроя. Неподъемная творческая задача быстро истощит ваш энтузиазм, а ведь именно он поддерживает вас на ходу и завораживает читателя. Стоит вашему пылу пойти на убыль, как читатель мигом это заметит.

Что же касается главного тезиса, то каждое хорошее произведение, написанное в жанре нон-фикшн, должно давать читателю пищу для размышлений в виде одной интересной мысли, которая раньше не приходила ему в голову. Не двух мыслей и не пяти — только одной. Так что решите, какую единственную идею вы хотите заронить в сознание читателя. Это не просто поможет вам наметить правильный маршрут и цель, которой нужно достичь, но и повлияет на ваш выбор относительно тона повествования и авторской точки зрения. Передаче одних идей лучше всего способствует серьезность, других — суховатый скепсис, третьих — юмор.

После того как вы определитесь с единством во всех его проявлениях, вам будет подвластен практически любой материал. Если бы тот путешественник, отправившийся с женой в Гонконг, решил писать свой отчет только в разговорной манере, он нашел бы естественный способ вплести в повествование все, что ему хотелось рассказать нам о цзю-лунской переправе и местном климате. Его индивидуальность осталась бы цельной, а цель — ясной, и благодаря этому его статья не разваливалась бы на куски.

Однако часто случается, что вы принимаете все нужные решения, а потом обнаруживаете, что они были неудачными. Материал начинает подталкивать вас в неожиданном направлении, и вы замечаете, что вам удобней писать в другом тоне. Это нормально: процесс письма порождает цепочки мыслей и воспоминаний, которые нельзя предвидеть. Не боритесь с такими импульсами, если вы ощущаете их искренность. Доверяйте своему материалу, если он уводит вас в ту область, куда вы не собирались заходить, но где вы чувствуете себя комфортно. Подкорректируйте свой стиль соответствующим образом и двигайтесь туда, куда зовет душа. Не будьте рабом заранее выношенного плана. Писатели не стряпают свои блюда по строгим рецептам.

Если с вами произошло нечто подобное, вторая часть вашей статьи

окажется в явном диссонансе с первой. Но вы, по крайней мере, будете знать, какая из них лучше отвечает вашим инстинктам. Дальнейшее — всего лишь дело техники. Вернитесь к началу своего сочинения и перепишите его так, чтобы стиль и настроение оставались одинаковыми с первой фразы до последней.

В этом методе нет ничего постыдного. Ножницы и клей — или их компьютерные эквиваленты — служили и до сих пор служат писателям верой и правдой. Важно только не забывать, что постройка, которую вы возведете в конечном счете, должна обладать единством во всех его проявлениях, иначе долго ей не выстоять.

8. Зачин и концовка

Самая главная фраза в любой статье — первая. Если она не побуждает читателя перейти ко второй, то ваша статья мертва. И если вторая фраза не побуждает его перейти к третьей, вывод тот же. Из этой последовательности фраз, подталкивающих читателя вперед до тех пор, пока он прочно не сядет к вам на крючок, состоит важнейшая часть произведения — зачин.

Насколько длинным он должен быть? Один абзац или два? А может, четыре или пять? Однозначного ответа здесь нет. Порой читатель попадает на удочку благодаря наживке всего из нескольких аппетитных предложений; в других случаях зачины растягиваются на несколько страниц, обеспечивая медленное, но верное пленение. Каждый очерк ставит перед автором особую проблему, и проверка у ее решения одна: оно либо работает, либо нет. Ваш зачин не обязательно получится лучшим в мире, но, если он выполняет свою роль, скажите спасибо и двигайтесь дальше.

Иногда длина этой вводной части определяется аудиторией, для которой вы пишете. Потребители литературных обзоров любят, чтобы автор начинал издалека; они любят следить за тем, как он неторопливо ходит вокруг да около, и гадать, каким окажется его главный постулат. Но я советую вам не рассчитывать на читательское долготерпение. Люди хотят знать, что вы им предлагаете, и ценят свое время.

Поэтому ваш зачин должен сразу заинтриговать читателя и вынудить его читать дальше. Он должен подкупить его своей оригинальностью, или новизной, или парадоксом, или юмором, или сюрпризом, или необычной идеей, или интересным фактом, или вопросом. Годится что угодно — лишь бы это пробудило любопытство читателя и поманило его за собой.

Кроме того, на долю зачина приходится кое-какая реальная работа. В нем должна содержаться вполне конкретная информация, объясняющая читателю, зачем написана ваша статья и почему ее следует прочесть. Но не разжевывайте эти причины. Подразните читателя, постарайтесь разжечь его любопытство.

Понемногу наращивайте напряжение. Каждый абзац должен усиливать предыдущий. Уделяйте больше внимания крепким деталям и меньше — пустой «развлекаловке». Особенно тщательной отделки заслуживают последние фразы в каждом абзаце — это своего рода трамплины,

перебрасывающие читателя к следующему абзацу. Постарайтесь добавлять в них побольше юмора или неожиданности — этот прием с ключевыми фразами хорошо знаком эстрадным комикам. Заставьте читателя улыбнуться, и он будет ваш по крайней мере еще на один абзац.

Давайте взглянем на несколько зачинов, разных по темпу, но одинаково удачно поддерживающих напряжение. Начну с двух собственных колонок, впервые появившихся в *Life* и *Look* — журналах, которые находят свою аудиторию (если судить по читательским отзывам) большей частью в косметических салонах, парикмахерских, самолетах и лечебных заведениях («На днях я ходила стричься и наткнулась на вашу статью»). Этим я хочу лишний раз напомнить вам о том, что периодику гораздо чаще читают под феном, чем под торшером, поэтому писатель должен сразу брать быка за рога.

Первый фрагмент — зачин маленькой статьи под названием «Долой куросиски»:

Я часто гадал, из чего делают хот-доги. Теперь я это знаю, но лучше бы мне не знать.

Всего два очень коротких предложения. Но было бы трудно не перейти к следующему абзацу:

Мои беды начались, когда Министерство сельского хозяйства опубликовало список ингредиентов хот-дога — всех, на которые выдается законное одобрение, — в ответ на просьбу птицеводческих компаний немного смягчить действующие требования, чтобы в этом списке нашлось место курице. Иными словами, станет ли куросиска в один ряд со своими мясными товарками?

В первой фразе сообщается о происшествии, на котором основана заметка. Потом следует эффектный вопрос в том же добродушно-веселом тоне, какой был взят с самого начала.

Если судить по 1066 откликам на опрос, проведенный министерством на эту тему, — а большинство из них резко отрицательны, — это просто немыслимо. Ярче всего общественное мнение удалось подытожить женщине, выразившейся так: «Я не ем мяса с перьями, какого бы сорта оно

ни было».

Очередной факт, и очередная улыбка. Если вам удастся раздобыть забавную цитату вроде этой, непременно найдите возможность ее использовать. Далее в заметке приводится перечень составляющих хот-дога, разрешенных Министерством сельского хозяйства, — в него входят «съедобные части мышц коровы, овцы, свиньи или козы, мышечная ткань диафрагмы, сердца и пищевода... [за исключением] мышц ушей, губ и рыла».

Непроизвольно сглотив на слове «пищевод», читатель переходит к описанию разногласий между птицеводами и мясопроизводителями, которое в свою очередь приводит его к выводу, что американцы готовы съесть любую дрянь, хотя бы отдаленно напоминающую хот-дог. «За кадром» угадывается и другой, более общий тезис: американцы не знают и знать не хотят, из чего состоит их еда. Тон заметки до конца остается легким и непринужденным. Но ее содержание оказывается более серьезным, чем могли ожидать читатели, привлеченные шутивным зачином.

Более неспешный зачин, соблазняющий читателя не столько юмором, сколько эксцентричностью, исполнял роль введения к статье, озаглавленной «Виват чудакам!»:

Пожалуй, никто из нормальных людей не захотел бы взглянуть дважды — и даже однажды — на кусок коры так называемого «вяза ржавого» из городка Клир-Лейк в штате Висконсин, где родился питчер Берли Граймс, однако этот кусок занимает почетное место в витрине Национальной галереи славы и Музея бейсбола в Куперетауне, штат Нью-Йорк. Как поясняет ярлычок, именно такую кору Граймс жевал во время матчей, «чтобы усилить слюноотделение перед своими бросками. Мяч, смоченный слюной, летит по обманчивой траектории». Это может показаться едва ли не самым неинтересным фактом в сегодняшней Америке.

Однако бейсбольных фанатов никак не назовешь нормальными людьми. Мы одержимы деталями этой игры и до конца своих дней будем хранить нежную память об игроках, которых нам довелось увидеть на поле. Поэтому в наших глазах имеет значение любая мелочь, хотя бы косвенно связывающая нас с ними. Я родился как раз вовремя для того, чтобы успеть

полюбоваться на Берли Граймса и его щедро смоченные слюной мячи, летящие по обманчивой траектории, а потому замер перед вышеупомянутой корой и долго рассматривал ее с таким вниманием, словно передо мной лежал знаменитый Розеттский камень. «Значит, вот как он этого добивался! — думал я, разглядывая этот странный ботанический экспонат. — Вяз ржавый! Ну и ну!»

Это была лишь одна из нескольких сотен встреч с собственным детством, пережитых мною в тот день. Наверное, нет в мире другого музея, где можно было бы с таким же успехом совершить паломничество в прошлое...

Теперь читатель уже прочно сидит на крючке, и самая тяжелая часть писательской работы выполнена.

Одна из причин, побудивших меня процитировать этот зачин, — желание показать, что писателя зачастую спасает не изящество стиля, а какой-нибудь необычный факт, который ему удалось откопать. Я отправился в Куперстаун и провел в Музее бейсбола добрых полдня. Терзаемый ностальгией, я с трепетом взирал на шкафчик Лу Герига и победоносную битку Бобби Томсона. Я посидел на стуле с трибуны «Поло граундс», потоптался в своих нешипованных туфлях на основной базе с «Эббетс филд» и трудолюбиво скопировал все надписи и комментарии, которые могли бы мне пригодиться.

«Подолшвы этих ботинок коснулись основной базы, когда Тед закончил пробег по всем остальным», — гласила табличка под ботинками, в которых Тед Уильямс сделал свой знаменитый хоумран при последнем выходе на битку. Эта пара была в гораздо более приличном состоянии, чем другая, принадлежавшая Уолтеру Джонсону. Хотя у последней прогнили все бока, ярлычок рядом с ней давал этому обстоятельству оправдание, которое удовлетворило бы любого бейсбольного фаната. «Когда я выхожу бросать, моим ногам должно быть комфортно», — заявил великий Уолтер.

В пять музей закрыли, и я вернулся в мотель, довольный воспоминаниями и собранной информацией. Но на следующее утро инстинкт побудил меня совершить еще одну экскурсию по музейным залам, и только тогда я заметил кору вяза ржавого, в которой таился секрет Берли Граймса. Она сразу показалась мне идеальной для зачина — и вполне оправдала мои ожидания.

Из этой истории можно вывести дополнительную мораль: всегда собирайте больше материала, чем вы намерены использовать. Сила

каждого очерка прямо пропорциональна запасу подробностей, из которых вы сможете выбрать самые подходящие для ваших целей — если только процесс сбора фактов не затянется до бесконечности. В какой-то момент надо прекратить подготовку и начать писать.

Еще одна мораль такова: ищите материал везде, не ограничиваясь изучением самых очевидных источников и беседами с самыми очевидными людьми. Читайте плакаты, вывески и все те бесконечные объявления, которыми засорены обочины американских дорог. Читайте бирки на товарах и инструкции к игрушкам, описания лекарств и граффити на стенах. Читайте полные самодовольства рекламки на счетах от электрической и телефонной компаний и на ежемесячных отчетах вашего банка. Читайте меню, каталоги и бесплатные газеты, которые вам суют в почтовый ящик. Заглядывайте в укромные уголки обычной газеты вроде посвященного недвижимости раздела в воскресном выпуске: вы можете судить о нравах своих соотечественников по тому, какие аксессуары для патио пользуются у них наибольшим спросом. Наш обыденный ландшафт насыщен абсурдными сообщениями и предостережениями. Научитесь их замечать. Мало того, что они выражают дух социума; многие из них еще и настолько причудливы, что могут подарить вам зачин редкой оригинальности.

Если говорить о чужих зачинах, то в них частенько попадают персонажи, которые нагоняют на меня невыносимую тоску. Это, к примеру, археолог будущего: «Если какой-нибудь археолог будущего наткнется на останки нашей цивилизации, что он подумает, глядя на музыкальный автомат?» Хотя этот ученый еще даже не родился, он уже успел мне надоесть. Не менее утомителен и пришелец с Марса: «Если бы нашу планету посетил марсианин, его изумили бы гигантские скопления почти полностью раздетых землян, поджаривающихся на солнышке». И это относится не только к живым существам. Мне набили оскмину неординарные события, которые по чистой случайности произошли «как-то на днях» или — ну надо же, до чего кстати! — «в минувшую субботу»: «Как-то на днях маленький курносый паренек гулял со своим псом Терри в поле на окраине Парамуса, в штате Нью-Джерси, и вдруг увидел нечто чрезвычайно похожее на воздушный шар, вылезающий из-под земли». А еще я ужасно устал от зачина с вопросом «что общего»: «Что общего было между Иосифом Сталиным, Дугласом Макартуром, Людвигом Витгенштейном, Шервудом Андерсоном, Хорхе Луисом Борхесом и Акирой Куросавой? Все они обожали вестерны». Давайте отправим археолога будущего, марсианина и курносого паренька на заслуженный

отдых. Украсьте свой зачин нестандартностью, тонким наблюдением или выразительной деталью.

Рассмотрим зачин очерка «Лос-Анджелес 38, Ромейн-стрит, 7000», принадлежащего перу Джоан Дидион:

Номер 7000 по Ромейн-стрит находится в той части Лос-Анджелеса, что хорошо знакома почитателям Реймонда Чандлера и Дэшила Хэммета: близ Голливуда, к югу от бульвара Сансет, среди беспорядочно сгрудившихся «модельных студий», складов и коттеджей, рассчитанных на семьи среднего достатка. Поскольку студии Paramount, Columbia, Desilu и Samuel Goldwyn расположены совсем рядом, многие местные жители хоть как-то, да связаны с киноиндустрией: скажем, проявляли любительские фото знаменитых актеров и актрис или были знакомы с маникюршей Джин Харлоу. Да и сам дом 7000 по Ромейн смахивает на полинявшую киношную декорацию — это пастельное здание с облупленными архитектурными украшениями в стиле модерн. Сейчас его окна заколочены досками или застеклены специальным стеклом с проволоочной сеткой, а у входа, в тени пыльных олеандров, лежит резиновый коврик с надписью «Добро пожаловать!».

На самом деле здесь никого не ждут, ибо этот дом принадлежит Говарду Хьюзу и его дверь надежно заперта. Тот факт, что «коммуникационный центр» Хьюза устроен именно здесь, в залитом калифорнийским солнцем краю Хэммета и Чандлера, подтверждает подозрение, что жизнь — это и вправду сценарий, ибо империя Хьюза была в наши времена единственным индустриальным комплексом в мире, в разные годы включавшим в себя машинное производство, зарубежные филиалы, выпускающие оборудование для нефтедобычи, пивоваренную фирму, две авиакомпания, уйму недвижимости, крупную киностудию, а также заводы по производству электроники и боевых ракет, причем управлял всем этим человек, во многих отношениях чрезвычайно похожий на героя чандлеровского «Вечного сна».

Так случилось, что я живу неподалеку от номера 7000 по Ромейн. Иногда я специально проезжаю мимо — наверное, по тем же причинам, по каким историки, изучающие короля Артура, наведываются на корнуолльское побережье. Меня интересуют

легенды о Говарде Хьюзе...

Что затягивает нас в эту статью, которая, как мы надеемся, даст нам хотя бы отдаленное понятие о методах работы Хьюза, поможет разрешить загадку сфинкса? На мой взгляд, это череда фактических деталей, вызывающих ностальгию по прошлому, овеванному романтической дымкой. Знакомство с маникюршей Джин Харлоу означает такую скромную степень приобщения к чужой славе, а резиновый коврик с неискренним приглашением выглядит таким необычным реликтом золотого века — той поры, когда голливудские окна еще не были затянуты проволоочной сеткой, а киносексизмом прямо на глазах у обычных смертных заправляли исполины вроде Майера, Де Милля и Занука, — что нам хочется узнать больше, и мы продолжаем читать.

Еще один метод — это просто рассказать историю. Это такое очевидное и незамысловатое решение, что мы часто бываем склонны им пренебречь. Но это самый древний и самый надежный способ привлечь чужое внимание: каждый хочет, чтобы ему рассказали что-нибудь интересное. Всегда старайтесь передать свою информацию в нарративной форме. Ниже я привожу зачин книги Эдмунда Уилсона о свитках Мертвого моря, одной из самых поразительных археологических находок современности. Уилсон не тратит времени на расстановку декораций. Он не пользуется излюбленным форматом неопытных писателей «от завтрака до постели», когда поездка на рыбалку начинается с предрассветного звонка будильника. Уилсон сразу же начинает с сути — и уже через несколько фраз мы чувствуем, что попались:

Как-то ранней весной 1947 года юноша-бедуин по имени Мухаммед эд-Дхиб пас свое стадо поблизости от одного утеса на западном берегу Мертвого моря. Ища потерявшуюся козу, он забрался на утес, увидел пещеру, которой раньше не замечал, и ради любопытства кинул туда камень. Раздался треск, словно что-то разбилось. Мухаммед испугался и убежал. Но потом он вернулся с приятелем, и они вдвоем осмотрели пещеру. Там, среди осколков другой глиняной посуды, лежали несколько высоких кувшинов. Друзья скосырнули их округлые крышки и почувствовали очень неприятный запах — он исходил от темных продолговатых предметов, спрятанных внутри. Вытащив свою находку на солнечный свет, пастухи увидели нечто, обернутое в полотно и покрытое черным слоем не то дегтя, не то воска.

Развернув ткань, они обнаружили длинные свитки из сшитых вместе тонких листов с параллельными столбцами надписей. Хотя местами эти манускрипты истерлись и даже начали крошиться, текст выглядел на удивление четким. Язык был не арабский — это юноши поняли сразу. Они подивились на свитки и забрали их с собой.

Двое друзей входили в шайку контрабандистов, доставляющих коз и другие товары из Трансиордании в Палестину. Они забрались подальше на юг, чтобы миновать мост через Иордан — его охраняли вооруженные таможенники, — а там переправились через реку вплавь вместе со своим грузом. Теперь им предстояло идти в Вифлеем, где их уже ждали на черном рынке...

Однако твердых правил, согласно которым надо писать зачин, не существует. Имея в виду главную цель — не упустить читателя, — каждый автор должен приступать к изложению своей темы в той манере, которая лучше всего соответствует и этой теме, и его собственным вкусам. Иногда удается рассказать всю историю первой же фразой. Вот начальные фразы семи весьма известных книг, написанных в жанре нон-фикшн:

В начале сотворил Бог небо и землю.

— *Библия*

Летом 699 г. от основания Рима, то есть за 55 лет до рождения Христа, проконсул Галлии, Гай Юлий Цезарь, устремил свой взгляд в сторону Британии.

— *Уинстон Черчилль. «История англоязычных народов»*

Сложите этот пазл, и вы увидите на нем молоко, яйца и сыр, мясо, рыбу, фасоль и крупы, зелень, овощи и корнеплоды — все, что составляет наш дневной рацион.

— *Ирма Ромбауэр. «Кулинарная библия»*

Для уроженцев племени манус мир представляет собой огромное блюдо с загнутыми краями, в центре которого

находится лагуна с их домами на сваях, спокойно и невозмутимо стоящими среди переменчивых течений, как длинноногие птицы.

— *Маргарет Мид. «Как растут на Новой Гвинее»*

Эта проблема давно не давала американкам покоя, но была спрятана так глубоко, что о ней даже не говорили.

— *Бетти Фридан. «Загадка женственности»*

В течение пяти-десяти минут, не больше, трое остальных позвонили ей по телефону с вопросом, не слышала ли она о каких-нибудь экстренных происшествиях.

— *Том Вулф. «Битва за космос»*

Вы знаете гораздо больше, чем вам кажется.

— *Бенджамин Спок. «Ребенок и уход за ним»*

Таковы некоторые рекомендации по поводу начала. Теперь мне хотелось бы рассказать вам кое-что о конце. Многие авторы не понимают, насколько важно хорошо закончить статью. Последнюю фразу следует выбирать с тем же тщанием, что и первую. Ну, или почти с тем же.

На первый взгляд это кажется странным. Если читатели сопровождали вас с самого старта и не испугались ни крутых поворотов, ни попавшихся на пути кочек, то вряд ли они расстанутся с вами перед самым финишем! Но нет — такое вполне может случиться, поскольку иногда этот самый финиш оборачивается миражом. Точно воскресная проповедь, ведущая от одного прекрасного заключения к другому, а от того к третьему и так далее, статья, которая не кончается там, где должна кончиться, превращается в тяготию — а это уже провал.

Многие из нас до сих пор остаются рабами вколотенного в нас с детства убеждения, что каждый рассказ должен иметь начало, середину и конец. Мы и сейчас можем нарисовать в воображении размеченный столбиками с римскими цифрами (I, II и III) маршрут, который нам следует послушно одолеть, и те добавочные ответвления (IIa и IIb), куда позволительно заглянуть по дороге. Но мы всегда чувствуем себя обязанными добраться до этапа, обозначенного цифрой III, и подвести итог нашему путешествию.

Такая схема полезна для учеников начальной и средней школы, не слишком уверенных в себе. Благодаря ей они узнают, что во всех произведениях должна быть внутренняя логика. Об этом не стоит забывать в любом возрасте — даже профессиональные писатели теряют логические ориентиры чаще, чем позволяет их статус. Но если вы хотите писать хорошо, вам необходимо вывернуться из мертвой хватки третьего этапа.

Вы поймете, что перешагнули его рубеж, когда на экране перед вами появятся слова вроде «Подводя черту, мы можем заметить...» или «Так какие же выводы мы могли бы сделать из...». Берегитесь: похоже, вы собираетесь повторить в сжатой форме то, что уже сказали в развернутой. Созданное вами напряжение начинает слабеть, а вместе с ним падает и читательский интерес. Зато вы останетесь верны своей незабвенной мисс Поттер, той самой школьной учительнице, которая заставила вас присягнуть на верность священному плану. Вы напоминаете читателю о том, что он и так мог бы заметить, или делаете за него выводы, которые он наверняка успел сделать сам.

Но читатели слышат натужный скрип шестеренок. Они видят, чем вы заняты и как это для вас скучно. И в них потихоньку просыпается негодование. Почему вы не потрудились закруглить свою историю как-нибудь поэтичнее? А может, вы подытоживаете все за них, потому что считаете их тугодумами? А шестеренки все скрипят. Но зачем читателям это слушать, если они могут взять да и уйти?

Это негативная причина, объясняющая, почему нельзя забывать о важности последней фразы. Если вы не почувствуете, в каком месте она должна появиться, то рискуете погубить очерк, который до этой финальной стадии был сконструирован безупречно. Позитивная же причина состоит в том, что удачная завершающая фраза или абзац радуют сами по себе. Они поднимают читателю настроение и остаются с ним, когда он уходит по своим делам.

Идеальное окончание должно слегка удивлять читателей и все-таки выглядеть абсолютно правильным. Они не ожидали, что статья закончится так скоро, так внезапно и именно такими словами. Но они понимают, что здесь все правильно. Хороший конец работает так же эффективно, как и хорошее начало. Он играет роль «реплики под занавес» в театральной комедии. Нам кажется, что действие еще на середине, но вдруг один из актеров отпускает уморительную шутку или произносит ядовитую эпиграмму — и свет гаснет. Мы поражены тем, что спектакль так неожиданно оборвался, но потом уместность этого финала вызывает у нас восторг. Мы восхищены тем, как превосходно драматург владеет своим

материалом.

Для автора нон-фикшн это можно сформулировать в виде простого правила: если вы готовы поставить точку, ставьте ее. Если вы изложили все факты и передали идею, которую хотели передать, ищите ближайший выход.

Часто для того, чтобы подвести черту, бывает достаточно нескольких фраз. В идеале они должны заключать в себе основную идею статьи и завершаться высказыванием, которое поражает нас своей точностью или неожиданностью. Вот как Генри Менкен заканчивает свою характеристику президента Калвина Кулиджа, ценимого «потребителями» за то, что при нем «правительство фактически вовсе не правило; так наконец была воплощена в жизнь мечта Джефферсона, и его последователи возрадовались»:

Больше всего мы страдаем не тогда, когда Белый дом пребывает в мирной спячке, а когда [в нем] гремит речами игрушечный пророк. Сбрасывая со счетов Гардинга как полный нуль, мы можем сказать, что предшественником господина Кулиджа был один спаситель мира, а преемниками — еще двое. Какой здравомыслящий американец, встав перед выбором между любимым из них и новым Кулиджем, заколебался бы хоть на миг? Годы его власти не принесли никому приятных волнений, зато и головной боли тоже. У него не было идей, и он не компостировал людям мозги.

Пять коротких фраз быстро отправляют читателя в дорогу, снабдив его на прощание нестандартной мыслью. У Кулиджа не было идей, и он не компостировал людям мозги — это парадоксальное утверждение не может не запомниться. Оно работает.

Сам я нередко пользуюсь приемом заикливания рассказа, то есть пишу так, чтобы в конце прозвучало эхо той ноты, которая раздалась вначале. Это отвечает моей тяге к симметрии, а также доставляет удовольствие читателю, логично завершая путешествие, в которое мы отправились вместе.

Но обычно лучше всего действует цитата. Поройтесь в своих записях и найдите там фразу, с помощью которой можно поставить эффектную точку, или вызвать улыбку, или добавить к вашей картине неожиданный последний штрих. Иногда эта фраза отыскивается в интервью, и вы невольно восклицаете про себя: «Вот он, мой финал!», а иногда рождается

в процессе письма. В середине 60-х, когда Вуди Аллен еще только приобретал репутацию главного американского невротика, выступающего с монологами в ночном клубе, я написал первую длинную журнальную статью, отметившую его появление. Она кончалась так:

«Если люди уходят, обсуждая меня как личность, а не просто смеясь над моими шутками, — говорит Аллен, — если они уходят с желанием услышать меня снова, независимо от темы моего выступления, то я считаю, что добился успеха». Судя по кассовым сборам, так оно и есть. Вуди Аллен — Человек, Которого Обсуждают, и похоже, что он надолго сохранит за собой право на это звание.

Однако и у него есть личная проблема, о которой не ведает и которую не обсуждает вся остальная Америка. «Мне не дает покоя одна вещь, — говорит он, — а именно: моя мать как две капли воды похожа на Граучо Маркса».

Эта цитата прямо-таки огорошивает читателя, поскольку ничего подобного он не ждет. Она становится для него настоящим сюрпризом, а что еще нужно для идеальной концовки? Лучшее, что может сделать сочинитель нон-фикшн, — это удивить читателя. А если что-то удивило вас самого, значит, оно непременно удивит (а заодно и порадует) и тех, для кого вы пишете, особенно если вы преподнесете им свой сюрприз напоследок и распрощаетесь с ними на этой выразительной ноте.

9. Всего понемножку

Эта глава состоит из кусочков — разнообразных мелких предостережений, которые я собрал, так сказать, под одной шапкой.

Глаголы

Везде, где это возможно, старайтесь обходиться без пассивных конструкций. В том, что касается ясности и энергичности, разница между действительным и страдательным залогом эквивалентна разнице между жизнью и смертью.

«Джон заметил его» звучит сильно. «Он был замечен Джоном» — слабо. Первая фраза точна и коротка; она не оставляет сомнений насчет того, кто что сделал. Вторая по необходимости длиннее и вдобавок вялая по структуре: нечто было сделано кем-то по отношению к кому-то. Кроме того, она еще и неконкретна. Сколько раз он был замечен Джоном — один или много? Текст, изобилующий пассивными конструкциями, утомляет читателя. Ему трудно уследить, какие действия были произведены, кто был их источником, а кто — адресатом.

Я нарочно употребил слово «произведены», потому что именно такие слова обычно выбирают любители страдательного залога. Они отдают предпочтение длинным словам перед короткими, из-за чего их предложения становятся еще более вязкими и неудобочитаемыми. Помните: чем короче, тем лучше. Вторая инаугурационная речь Линкольна, этот образец лаконизма, состоит всего из 701 слова, причем 505 из них односложные, а 122 — двусложные.

Глаголы — самые важные из ваших инструментов. Они толкают фразу вперед и сообщают ей напор. Глаголы в активной форме толкают энергично, а в пассивной — тащат кое-как. Вдобавок первые дают нам возможность живо представить происходящее, поскольку требуют при себе местоимения («он»), или существительного («юноша»), или имени собственного («миссис Скотт»). В самом написании или звучании многих глаголов кроется намек на их смысл: сверкать, ослеплять, кружить, манить, разбрасывать, чваниться, тыкать, жеманничать, досаждать. Возможно, ни в одном другом языке нет такого обилия ярких глаголов. Не используйте тусклые или всего лишь приемлемые. Пусть активные глаголы активизируют ваши предложения. Исключите из своего арсенала уклончивые описания действий — не говорите, к примеру, что президент

компании освободил свое место. Что именно он сделал — уволился? Вышел на пенсию? Вылетел с позором? Будьте точны и пользуйтесь точными глаголами.

Если вы хотите посмотреть, как активные глаголы оживляют написанное, это могут проиллюстрировать не только Хемингуэй, Тербер и Торо. Я рекомендую обратиться к Библии короля Якова и сочинениям Уильяма Шекспира.

Наречия

Большинство наречий необязательны. Выбрав глагол с определенным значением и добавив к нему наречие, имеющее тот же смысл, вы замусорите свою фразу и вызовете у читателя законное раздражение. Не говорите, что радио громко орало: слово «орать» уже подразумевает значительный уровень громкости. Не пишите, что незнакомец крепко стиснул зубы: иначе он их стиснуть и не мог. Неряшливые авторы упорно продолжают ослаблять сильные глаголы ненужными наречиями. И это относится не только к глаголам, но и к прилагательным и другим частям речи: «изматывающе утомительный», «слегка спартанская», «полностью ошеломленный»... Прелесть «ошеломленного» состоит в том, что это слово уже означает крайнюю степень изумления; я не могу представить себе человека, который был бы ошеломлен лишь частично. Если какая-то работа утомляет, она же и изматывает. А к чему подошла бы характеристика «слегка спартанская»?

Разве что к монашеской келье, отделанной коврами. Не употребляйте наречия, если они не несут полезной нагрузки. Не надо сообщать нам, что победивший спортсмен широко ухмылялся.

И, раз уж мы об этом заговорили, давайте отправим в отставку слово «решительно» и всех его скользких двоюродных братцев. Каждый день я читаю в газетах, что где-то положение дел решительно изменилось к лучшему, а где-то к худшему, но мне никто не объясняет, что значит решительное улучшение и кто решил, что оно именно таково. Точно так же для меня остается тайной и то, насколько исключителен исключительно справедливый вердикт и стоит ли верить факту, который автор определяет как вероятный. «Он, вероятно, лучший питчер в «Нью-Йорк метс»», — с пафосом пишет спортивный обозреватель, мечтающий попасть на Парнас, куда Ред Смит добрался именно потому, что в жизни не употреблял слов вроде «вероятно». Действительно ли этот питчер лучший в команде? Это может быть общепринятым мнением — и в таком случае, пожалуйста, выбросьте «вероятно». Или одни считают его лучшим, а другие нет? Если

так, то ваша фраза оставляет меня в неведении насчет его истинных заслуг — вы фактически предлагаете мне бросить монетку.

Прилагательные

Без большинства прилагательных также можно обойтись. Как и лишними наречиями, ими сдабривают свои фразы авторы, не замечающие, что нужный смысл уже содержится в существительном. Такая проза бывает засорена обрывистыми утесами и кружевной паутиной, а еще в ней пестрят прилагательные, обозначающие цвет предметов, чей цвет хорошо известен: желтых нарциссов и бурой земли. Если вы хотите вынести о нарциссах сколько-нибудь ценное суждение, выберите другой эпитет — например, «ослепительные». Если вы находитесь в том уголке страны, где земля красная, смело пишите об этом. Такие прилагательные помогают существительному выполнить работу, с которой оно не сумело бы справиться в одиночку.

Многие писатели почти машинально сеют прилагательные в почву своей прозы с расчетом сделать ее пышной и красивой, и их фразы, изобилующие величественными дубами, игривыми котятками, бывальными детективами и сонными лагунами, растягиваются до непомерной длины. Если вы тоже привыкли сорить эпитетами без нужды, вам стоит избавиться от этой привычки. Не каждый дуб обязан быть кряжистым. Прилагательное, которое вставлено в текст только ради украшения, потакает слабостям автора и обременяет читателя.

И здесь тоже есть простое правило: следите за тем, чтобы ваши прилагательные выполняли необходимую работу. «Посмотрев на серое небо и черные тучи, он решил, что пора возвращаться в гавань». Темный цвет неба и облаков стал причиной принятого решения. Если важно сообщить читателю, что дом был унылым, а девушка — прекрасной, смело пишите «унылый» и «прекрасная». Эти эпитеты произведут полноценный эффект, потому что вы научились дорожить прилагательными и не бросаете их на ветер.

Спецификаторы

Удалите из своего обихода словечки, которые «конкретизируют» то, что вы чувствуете, думаете или видите: «слегка», «немного», «вроде», «довольно», «весьма», «очень», «слишком», «порядочно», «в каком-то смысле» и десятки других. Они разбавляют текст и лишают его убедительности.

Не говорите, что вы были капельку смущены или чуть-чуть растеряны,

что вы немного разозлились или слегка возмутились. Будьте смущенным и растерянным. Злитесь и возмущайтесь. Не надо портить свою прозу мелкими проявлениями нерешительности. Хороший автор не мямлит, а источает уверенность.

Не говорите, что вы не слишком обрадовались довольно высоким ценам в гостинице. Скажите, что вы не обрадовались высоким ценам. Не говорите, что вам более или менее повезло. Что значит «более или менее»? Не описывайте событие как весьма зрелищное или крайне впечатляющее: характеристики «зрелищное» и «впечатляющее» не имеют градаций. «Очень» — полезное слово, если нужно добавить акцент, но гораздо чаще оно относится к категории обычного мусора. Совсем ни к чему сообщать, что ваш собеседник оказался очень дотошным. Он либо дотошен, либо нет.

Авторитетность играет в нашем деле важнейшую роль. Каждое словечко из тех, что мы обсуждаем, уносит с собой кроху читательского доверия. Читателям нужен автор, который верит в себя и в то, что он говорит. Нельзя их разочаровывать. Не будьте смелым до известной степени — будьте смелым.

Пунктуация

Теперь я приведу несколько соображений, касающихся пунктуации, но они не имеют никакого отношения к школьным правилам. Если вы не умеете безошибочно расставлять знаки препинания — а этим недостатком страдают многие студенты, — обратитесь к учебнику грамматики.

Точка. Главное, что следует сказать о точке, — это то, что многие писатели добираются до нее чересчур медленно. Если вы чувствуете, что безнадежно увязли в длинной фразе, причиной может быть ваше стремление перегрузить эту фразу смыслом — например, заставить ее выразить две разнородные идеи. Самый быстрый выход из этого тупика — разбить длинное предложение на два, а то и три относительно коротких. С точки зрения высших сил фраза может быть сколь угодно короткой и все же приемлемой. Хорошие авторы чаще всего питают симпатию именно к коротким фразам, и не ссылайтесь на Нормана Мейлера — он гений. Если хотите писать длинными фразами, будьте гением. Или хотя бы контролируйте каждое предложение с начала до конца по части синтаксиса и пунктуации, чтобы читатель ни разу не потерял ориентиров на этом извилистом пути.

Восклицательный знак. Используйте его только в тех случаях, когда

вам необходимо добиться особого эффекта. В этом знаке есть налет чрезмерности, что-то от захлебывающегося восторга дебютантки, описывающей события, важные только для нее одной: «Папа сказал, что я выпила слишком много шампанского!» или «Честное слово, я могла бы танцевать всю ночь!». Все мы на своем веку встречали чересчур много предложений, которые лупили нас по голове восклицательным знаком, стараясь убедить в серьезности или экстраординарности происшедшего. Вместо этого конструируйте свою фразу так, чтобы придать ей нужную интонацию просто с помощью порядка слов. Не стоит употреблять восклицательный знак и ради того, чтобы читатель понял, что вы шутите или иронизируете. «Мне и в голову не пришло, что водяной пистолет тоже надо зарядить!» Читатели раздражаются, когда им подсказывают, где они должны улыбнуться. Этим вы лишаете их удовольствия самостоятельно обнаружить в вашей истории нечто комичное. Юмор становится эффектнее благодаря недосказанности, а восклицательный знак слишком уж груб и откровенен.

Точка с запятой. В этом знаке есть какая-то затхлость, напоминание о XIX в. Он ассоциируется у нас с тщательно сбалансированными фразами, с рассудительным взвешиванием — с одной стороны то, с другой сё, — свойственным Конраду, Теккерею и Гарди. Поэтому современные авторы нон-фикшн должны использовать его с осторожностью. Однако я замечая, что он довольно часто попадает в отрывках, которые я цитирую в этой книге, да и сам я пользуюсь им нередко — обычно для того, чтобы добавить к первой части фразы другую связанную с ней мысль. И все же на точке с запятой читатель вынужден если не остановиться, то по крайней мере сделать паузу. Поэтому ставьте этот знак с оглядкой, помня, что он может затормозить тот энергичный темп начала XXI в., который вам нужен, до неспешного викторианского шага, и полагайтесь лучше на запятую или тире.

Тире. Почему-то в глазах общественного мнения этот бесценный инструмент выглядит не совсем подходящим — чем-то вроде тыквы на богатом изысканными яствами столе хорошего английского. Но это полноправный знак препинания, способный вывести писателя из многих тупиков. Тире используется ради двух целей. Одна — это усилить или оправдать во второй части предложения ту мысль, которая высказана в первой. «Мы решили не останавливаться — осталась всего сотня миль, и мы вполне могли успеть к ужину». Самой своей формой тире словно

подталкивает фразу вперед и объясняет, почему герои этой истории решили не останавливаться. Вторая цель подразумевает использование двух тире, между которыми в основную фразу вставляется дополнительная мысль. «Она велела мне садиться в машину — она все лето искала меня, чтобы постричься, — и мы молча поехали в город». Поясняющая деталь, для которой иначе потребовалось бы отдельное предложение, ненавязчиво сообщается читателю по дороге.

Двоеточие. Сейчас двоеточие стало выглядеть чуть ли не более архаичным, чем точка с запятой, и многие его функции взяло на себя тире. Но оно по-прежнему прекрасно справляется со своей изначальной ролью: обозначить в предложении краткую паузу, предваряющую, скажем, перечисление однородных объектов. «В проспекте говорилось, что корабль сделает остановки в следующих портах: Ороне, Алжире, Неаполе, Бриндизи, Пирее, Стамбуле и Бейруте». В этом отношении у двоеточия нет конкурентов среди остальных знаков.

Слова, оповещающие о перемене авторской позиции

Научитесь как можно скорее предупреждать читателя о любой смене вашей логической позиции при переходе от фразы к фразе. В этом вам поможет по меньшей мере дюжина разных слов и словосочетаний: «но», «и все же», «однако», «напротив», «поэтому», «таким образом», «наряду с этим», «итак», «далее», «сегодня», «следовательно» и так далее. Если вы, сменив направление своей мысли, начнете очередное предложение с «но», читателю будет несравненно проще его воспринять. И наоборот — ему будет чрезвычайно трудно понять, о чем идет речь, если он узнает о вашем логическом повороте лишь в самом конце фразы.

Многих из нас учили, что предложение не следует начинать с «но». Если это правило вдабливали и вам, забудьте его: для начала фразы трудно подобрать более сильное слово. Оно заявляет о полном контрасте с тем, что было сказано раньше, и таким образом сразу подготавливает читателя к перемене. Если вы уже начали с «но» слишком много предложений, переключитесь для разнообразия на «однако». «И все же» выполняет примерно ту же работу, что и «но», хотя по значению оно ближе к «тем не менее». Любое из этих словосочетаний в начале предложения — «И все же он решил пойти» или «Тем не менее, он решил пойти» — может заменить собой целую длинную фразу, подытоживающую то, что уже было сказано читателю прежде: *«Несмотря на то что ему перечислили все ожидающие его опасности, он решил пойти»*. Ищите все места, где одно из этих слов и

словосочетаний мгновенно передаст тот же смысл, что и длинное, унылое примечание. «Вместо этого я отправился туда поездом». «И все же я не могла им не восхищаться». «Поэтому познакомиться с ним оказалось легко». «Тем временем я побеседовала с Джоном». От какого огромного количества нудных комментариев избавляют нас эти опорные поворотные словечки! (Восклицательный знак здесь показывает, что я действительно восхищен их эффективностью.)

Что же касается «между тем», «теперь», «сегодня» и «позже», то они еще и помогают читателю вовремя сориентироваться, ибо небрежные писатели частенько совершают скачки во времени, позабыв уведомить об этом тех, для кого пишут. «Теперь я бы так не поступил». «Сегодня вы уже не найдете в магазинах ничего подобного». «Позже я сообразила, почему». Всегда следите за тем, чтобы ваши читатели не запутались. Всегда спрашивайте себя, где вы оставили их в предыдущей фразе.

Существительные, выражающие понятия

Существительные, которые выражают понятия, обычно используются в плохих текстах вместо глаголов, объясняющих, кто что сделал. Вот три типичных мертвых предложения:

Общей реакцией был недоверчивый смех.

Цинизм вкупе с растерянностью — не единственный ответ старой системе.

Царящая в студенческом городке враждебность — симптом перемен.

Эти предложения выглядят жутковато, потому что во всех них отсутствуют люди. Нет в них и рабочих глаголов — только «был» да тире вместо «есть». Читатель не представляет себе никого, кто совершал бы какие-то действия; весь смысл прячется в безличных существительных, воплощающих собой смутные понятия: «реакция», «цинизм», «ответ», «враждебность». Выверните эти холодные фразы наизнанку. Пусть в них действуют настоящие люди:

Многие зрители недоверчиво засмеялись.

Некоторые, услышав о старой системе, цинично шутят; другие же говорят...

Перемены заметить легко — посмотрите, как негодуют все студенты.

Предложенные мной фразы тоже не пышут энергией — отчасти потому, что материал, которому я стараюсь придать форму, смахивает на аморфное тесто. Но в них хотя бы есть реальные люди и нормальные глаголы. Смотрите, как бы и вас не застали с полной сумкой абстрактных понятий. Она утащит вас на дно озера, и вы рискуете никогда больше оттуда не выплыть.

Вереницы существительных

Есть такая новая американская болезнь — сооружать гирлянды из нескольких существительных там, где достаточно было бы одного (а еще лучше — одного глагола). Никто больше не терпит банкротство; у нас возникают периоды проблем с наличностью. Нигде больше не идет дождь; нам сообщают о выпадении осадков или о приближении грозового фронта. Пожалуйста, разрешите дождю лить как прежде.

Сегодня нередко натыкаешься на четыре-пять существительных, образующих нечто вроде молекулярной цепочки. Вот замечательный пример, который встретился мне совсем недавно: «Принятие мер по привитию навыков коммуникации посредством письма». Здесь не видно ни одной живой души и ни одного рабочего глагола — а ведь речь идет о программе, помогающей студентам лучше писать.

Преувеличение

«Гостиная выглядела так, будто в ней взорвалась атомная бомба», — пишет неопытный автор, пытаясь изобразить, что он увидел воскресным утром после бурной вечеринки накануне. Конечно, все мы знаем, что это шутовское преувеличение, но мы знаем и то, что атомная бомба там не взрывалась — так же как и любая другая, за исключением разве что водяной. «Я чувствовал себя так, словно сквозь мой мозг пронеслась целая эскадрилья «боингов», — пишет он, — и мне очень хотелось выпрыгнуть в окно, чтобы свести счеты с жизнью». Стоит перебрать с подобными кульбитами — а этот автор явно перебирает, — как на читателя нападает непреодолимая сонливость. Это все равно что угодить в одну камеру с человеком, который не переставая читает наизусть лимерики. Не преувеличивайте. На самом деле вам вовсе не хотелось выпрыгнуть в окно. В жизни и без того хватает ситуаций ужасных и забавных одновременно. Дайте юмору прокрасться в ваш текст так тихо, чтобы мы не заметили его приближения.

Достоверность

Писателю так же нелегко заслужить чужое доверие и не потерять его, как и президенту. Не раздувайте событие ради того, чтобы оно выглядело более диковинным, чем на самом деле. Если читатель хотя бы раз поймает вас на обмане, все, что вы напишете после, окажется под подозрением. Риск слишком велик, и игра в этом случае явно не стоит свеч.

Сочинительство под диктовку

Многое из того, что пишется в Америке, пишется под диктовку. Администраторы, менеджеры, работники сферы образования и прочие чиновники стараются использовать свое время с максимальной отдачей. Им представляется, что самый быстрый способ написать нужный текст — это надиктовать его секретарше, а потом даже не перечитывать. Это неверная тактика: они экономят пару часов, зато совершенно теряют свое лицо. Надиктованные предложения почти всегда оказываются неряшливыми, напыщенными и многословными. Руководители, у которых катастрофически не хватает времени на то, чтобы писать самим, должны хотя бы выкраивать время на редактирование. Они должны выкидывать одни слова и вставлять другие, добиваясь того, чтобы финальная версия написанного отражала их истинное «я» — особенно если это документ, предназначенный для клиентов, которые будут судить о его авторе и представляемой им компании по его стилю.

Писать — не значит соревноваться

Каждый писатель начинает со своего стартового рубежа и движется к своей цели. Однако многих парализует мысль о том, что они соревнуются со всеми остальными людьми, которые пробуют свои силы в сочинительстве и у которых это, возможно, получается лучше. Подобное нередко приходится наблюдать в группах, обучающихся авторскому письму. Неопытные студенты с ужасом обнаруживают, что угодили в одну компанию со своими маститыми сверстниками, чьи заметки уже были опубликованы в университетской газете. Но попасть в университетскую газету — не такая уж великая честь; я часто замечал, что зайцев, пишущих для местных печатных органов, обгоняют черепахи, которые упорно трудятся над овладением секретами ремесла. Похожие страхи преследуют и писателей-фрилансеров, когда статьи их коллег появляются в журналах, а их собственные упорно возвращаются к ним с обратной почтой. Забудьте о соперничестве и работайте в удобном для себя темпе. Единственный ваш соперник — это вы сами.

Подсознание

Ваше подсознание выполняет больше работы, чем вы думаете. Порой вы целый день стараетесь найти выход из словесных дебрей, в которых (как вам кажется) застряли без малейшей надежды на спасение. Но вот утром вы снова беретесь за дело — и вдруг решение находится само. Пока вы спали, ваш писательский разум бодрствовал. Писатель работает всегда. Будьте чутки к тому, что творится вокруг. Очень многое из того, что вы видите и слышите, застревает в вашем подсознании и варится там месяцами, а то и годами, а потом выныривает оттуда в тот самый миг, когда оно больше всего нужно вашему сознанию, корпящему над очередной статьей или книгой.

Радикальный метод

На удивление часто трудная проблема, мешающая выстроить хорошую фразу, решается элементарно: надо просто выбросить из этой фразы неудачный кусок и забыть о нем. К несчастью, забуксовавшие писатели вспоминают об этом методе в последнюю очередь. Сначала они подвергают неловкую фразу самым разнообразным испытаниям: пытаются передвинуть корявый кусок в другое место, или переиначить, или пополнить новыми словами, чтобы прояснить смысл, или смазать то, что заедает. Однако все эти усилия лишь ухудшают ситуацию, и писатель приходит к выводу, что решения у его проблемы попросту нет — малоутешительная мысль! Очутившись в подобном тупике, посмотрите на упрямую часть предложения и спросите себя, так ли уж она вам нужна. Возможно, ответ будет отрицательным. Возможно, эта часть с самого начала пыталась выполнить необязательную работу и именно поэтому доставила вам столько хлопот. Удалите ее, и вы увидите, как предложение оживет и задышит полной грудью. Это самое быстрое средство, а нередко и самое лучшее.

Абзацы

Следите, чтобы абзацы у вас были достаточно короткими. Текст воспринимается визуально — глаз реагирует на него раньше, чем мозг. Если то, что вы пишете, разбито на короткие абзацы, оно как бы наполнено воздухом и выглядит заманчиво, а огромный шмат сплошного текста может отпугнуть читателя, и он даже не рискнет за него взяться.

Абзацы в газетной заметке должны быть длиной максимум в два-три предложения; столбцы в газете нешироки, и дюймы по вертикали набегает быстро. Вам может показаться, что разбивка на мелкие абзацы помешает

читателю уследить за развитием вашей мысли. Очевидно, этого до безумия боятся в *The New Yorker*, их читатель порой бредет без передышки целые мили. Но не волнуйтесь: плюсы в данном случае намного перевесят минусы.

Впрочем, нельзя и перегибать палку. Череда крошечных абзацев раздражает не меньше, чем один чересчур длинный. Я вспоминаю те микроскопические абзацы — да еще частенько и лишенные глаголов, — с помощью которых современные журналисты стараются сделать свои заметки легкими и понятными. На самом же деле они только усложняют читателю жизнь, постоянно перебивая естественное течение мысли. Сравните две версии одной и той же заметки — то, как они выглядят и как читаются:

Во вторник, ранним вечером, юрист № 2 Белого дома покинул свое рабочее место, поехал в пустынный парк на реке Потомак и там покончил с собой.

Его нашли привалившимся к пушке времен Гражданской войны с револьвером в руке — после него не осталось ни записки, ни объяснения.

Только друзья, родные и коллеги в растерянности и печали.

И биография, которой до вторника мог бы позавидовать любой обыкновенный смертный.

* * *

Во вторник, ранним вечером, юрист № 2 Белого дома покинул свое рабочее место, поехал в пустынный парк на реке Потомак и там покончил с собой. Его нашли привалившимся к пушке времен Гражданской войны с револьвером в руке. После него не осталось ни записки, ни объяснения — только друзья, родные и коллеги в растерянности и печали. Да еще биография, которой до вторника мог бы позавидовать любой обыкновенный смертный.

Версия Associated Press (сверху) с ее одышливой разбивкой на абзацы и отсутствием сказуемых в третьей и четвертой фразах косноязычна и

снисходительна. «Эй, ребята! Поглядите-ка, до чего просто я умею рассказывать!» — словно кричит нам сочинивший ее репортер. Моя версия (снизу) наделяет репортера достоинством человека, хорошо владеющего английским и умеющего связать три правильные фразы в логически единое целое.

Деление на абзацы — тонкая, но важная составная часть написания статей и книг в жанре нон-фикшн. Это дорожный атлас, постоянно подсказывающий читателю, как вы организовали изложение своих идей. Проанализируйте хорошую прозу, чтобы понять, как действуют ее авторы. Вы обнаружите, что почти все они мыслят абзацами, а не фразами. Каждый абзац — это отдельное целое, единое по смыслу и по структуре.

Переписывание

В переписывании заключена суть писательского ремесла — именно здесь кроется причина удачи или неудачи. С этой мыслью трудно смириться. Все мы питаем невольную симпатию к своему первому черновому варианту — мы не можем поверить, что он не родился на свет идеальным. Однако вероятность того, что это так, близка к 100 процентам. Большинству авторов не удастся с самого начала сказать то, что они хотят, или сказать это настолько хорошо, насколько они могут. С новорожденным предложением почти всегда что-нибудь не в порядке. Оно неясно. Или нелогично. Или многословно. Или неуклюже. Или претенциозно. Или скучно. Или замусорено. Или насыщено штампами. Или лишено внутреннего ритма. Или может быть понято по-разному. Или не связано логически с предыдущим. Или... Короче говоря, чтобы сделать текст ясным и изящным, с ним необходимо как следует повозиться.

Многим людям кажется, что профессиональные писатели не прибегают к переписыванию и слова у них сами собой выстраиваются как положено. Наоборот, хорошие писатели подолгу корпят над своими сочинениями. Я никогда не смотрел на переписывание как на несправедливое бремя; я благодарен за каждую возможность улучшить то, что вышло из-под моего пера. Хорошая проза похожа на хорошие часы — она должна работать без сбоев и в ней не должно быть лишних деталей. Студенты не разделяют моей любви к переписыванию. Они считают его чем-то вроде наказания — дополнительных домашних заданий или сверхурочных тренировок. Если вы тоже из числа таких студентов, то я призываю вас смотреть на него как на дар, за который надо сказать спасибо. Вы не научитесь писать хорошо, пока не поймете, что главное в нашем деле — это непрерывный *процесс*, а не готовый *результат*. Никто

не рассчитывает, что у вас все получится правильно с первого раза и даже со второго.

Что я понимаю под переписыванием? Я не хочу сказать, что нужно сочинять один вариант, а потом второй, совершенно другой, а потом еще и третий. В основном переписывать означает видоизменять, уплотнять и очищать тот сырой материал, который вы создали с первой попытки. Ваша главная задача — убедиться, что читатель сможет без всяких препятствий плыть по течению вашего рассказа от старта до финиша. Почаще ставьте себя на место читателя. Может быть, вам следовало еще в начале фразы сообщить ему то, что вы поместили в ее конец? Знает ли он, принимаясь за фразу Б, что вы совершили в ней сдвиг — сменили тему, время, тон, акценты — по сравнению с фразой А?

Давайте возьмем фрагмент из обычного журналистского очерка и представим себе, что это первый авторский набросок. В целом он не так уж плох — текст ясен и грамматически правилен. Но в нем полно шероховатостей: где-то автор забыл предупредить читателя о перемене места, времени и настроения, где-то его стилю не хватает разнообразия и живости. Моя цель состояла в том, чтобы добавить после каждой фразы те соображения, которые могли бы возникнуть у редактора при первом взгляде на этот текст. Мои замечания написаны курсивом и заключены в квадратные скобки. Еще ниже приведен абзац, отредактированный с учетом этих замечаний.

В былые времена соседи интересовались друг другом, подумал он. *[Начните фразу с «он подумал...», чтобы сразу задать тон неторопливого размышления.]* Теперь это, впрочем, уже не так. *[Контраст, обозначенный словом «впрочем», должен появиться сразу. Начните с «однако». Кроме того, дайте понять, что речь идет об Америке.]* Наверное, решил он, причина здесь в том, что в современном мире все заняты по горло. *[Первые три фразы звучат довольно монотонно и потому усыпляюще; не превратить ли одну из них в вопрос?]* Ему пришло в голову, что у людей нынче слишком много забот, а потому у них не хватает времени на старомодную дружбу. *[По смыслу это предложение повторяет предыдущее; выкиньте его или сдобрите какой-нибудь конкретной деталью.]* Но прежде в Америке все было по-другому. *[Если вы вставили Америку выше, здесь она уже не нужна.]* И он знал, что дело обстоит совершенно иначе в других странах, поскольку ему довелось

провести не один год в маленьких городках Испании и Франции и он хорошо помнил тамошнюю жизнь. *[Читатель еще в Америке. Используйте переходное словечко, чтобы перенести его в Европу. Кроме того, все предложение слишком дряблое. Разбить его на два?]* У него даже возникло впечатление, что по мере того, как люди богатели и строили свои дома все дальше от чужих, они изолировали себя от главных жизненных ценностей. *[Ирония зазвучала слишком поздно. Ее следует ввести раньше. Заострите парадокс, связанный с богатством.]* Он был встревожен и другой мыслью. *[В этом и есть вся суть абзаца. Сигнализируйте читателю, что сейчас будет самое важное. Откажитесь от слабой пассивной конструкции «он был».]* Друзья покинули его тогда, когда он больше всего в них нуждался, а именно в пору его недавней болезни. *[Перестройте фразу так, чтобы она кончалась на «больше всего», — последнее слово застрекает в сознании читателя, и от него зависит сила высказывания. Придержите болезнь для следующей фразы — это отдельная мысль.]* Это выглядело так, будто они сочли его виноватым или поймали на чем-то постыдном. *[Назовите здесь болезнь в качестве основания для стыда. Выбросьте «виноватого» — раз стыдно, значит, виноват.]* Он вспомнил, что читал о каких-то отсталых племенах в дальних уголках земли, где больных изгоняют из общества, но ему никогда не приходилось читать о подобных ритуалах в Америке. *[Предложение начинается вяло и остается инертным и скучным. Разбейте его на более короткие. Подчеркните иронию, переходящую в сарказм.]*

Он подумал, что в былые времена соседи интересовались друг другом. Однако в Америке наших дней это уже не так. Не потому ли, что все нынче заняты по горло? Неужто люди так поглощены своими телевизорами, автомобилями и занятиями по фитнесу, что у них больше не хватает времени на старомодную дружбу? А ведь когда-то все было по-другому. Да и сейчас за рубежом семьи ведут себя совершенно иначе. Он знал не понаслышке, что даже обитатели беднейших городков Испании и Франции порой заходят к соседям в гости с домашним пирогом. Его поразила парадоксальная мысль: чем богаче становятся люди, тем сильнее они обедняют свою жизнь. Но по-настоящему его беспокоил один совсем уж огорчительный факт. Друзья покинули

его как раз в тот момент, когда были нужны ему больше всего. Это выглядело так, словно они сочли его болезнью чем-то постыдным. Ему приходилось читать, что в далеких уголках земли больных порой изгоняют из общества. Но этот ритуал существует только у отсталых народов.

Или не только?

Мои поправки, конечно, не лучшие и не единственные из возможных. Это сродни плотницкой работе: изменить фразу, выровнять ход повествования, заострить смысл. Многое может быть сделано и по части ритмики, детализации, свежести языка. Не менее важна и общая конструкция. Прочтите свою статью с начала до конца, все время обращая внимание на то, где вы оставили читателя в предыдущем предложении. Возможно, вы обнаружите, что написали две фразы вроде таких:

Трагический герой пьесы — Отелло. Подлый и завистливый, Яго пробуждает в нем свирепую ревность.

Сама по себе фраза, посвященная Яго, выглядит вполне нормально. Однако в сочетании с первой она никуда не годится. У читателя на слуху остается имя Отелло, и в первый момент он естественным образом заключает, что слова «подлый и завистливый» относятся именно к этому персонажу.

Читая свой первый набросок вслух и проверяя в нем все логические связи, вы обязательно найдете немало мест, где вы потеряли читателя, или сбили его с толку, или не сообщили ему какую-нибудь нужную подробность, или дважды повторили одно и то же. Не огорчайтесь: таких неизбежных промахов хватает в любом черновике. Ваша задача — добиться цельности текста и сделать рассказ живым и динамичным.

Научитесь получать удовольствие от этого процесса отладки. Я не люблю писать; я люблю, когда все уже написано. Но переписывать я люблю. И особенно мне нравится сокращать — нажимать клавишу удаления и видеть, как необязательное слово, или оборот, или целое предложение пропадает в электронном чреве компьютера. Я люблю заменять банальное слово на более точное и выразительное. Люблю строить плавные переходы от одной фразы к другой. Люблю переиначивать скучное предложение, делая его более ритмичным и музыкальным. Я чувствую, что каждое крошечное улучшение приближает меня к желанной цели, и, когда мне наконец удастся ее достичь, я испытываю

удовлетворение не потому, что писал, а потому, что переписывал.

Работа на компьютере

Если говорить о переписывании и реорганизации текстов, компьютер — это драгоценный дар, которым мы обязаны не то Богу, не то науке. Он дает нам возможность тут же охватить написанное взглядом и преобразовать его как угодно; мы можем играть с нашими предложениями, пока не добьемся нужного результата. Сколько бы мы ни меняли и ни вырезали, наши абзацы и страницы будут без устали принимать аккуратный вид, а потом наш принтер трудолюбиво напечатает их, пока мы будем отдыхать за кружкой пива. Для писателя нет ничего приятнее, чем слушать, как его статья печатается со всеми внесенными в нее улучшениями — но при этом печатает ее не он.

В ранних изданиях этой книги объяснялось, как работает чудесное новое изобретение под названием «электронный редактор»^[6] и как воспользоваться его волшебными свойствами, если вам нужно что-либо написать, переписать или откорректировать. Но теперь необходимость в этом отпала, поскольку текстовые редакторы распространились повсеместно. Я хочу лишь напомнить вам — если вы еще сопротивляетесь, — что они дают огромную экономию времени и сил. Сейчас я сажусь за компьютер гораздо охотнее, чем прежде садился за пишущую машинку (в особенности если мне предстоит сложная задача преобразования текста), заканчиваю свою работу несравненно быстрее и гораздо меньше устаю. А для писателя это ключевые моменты — время, эффективность, трудоемкость, удовольствие и контроль.

Доверяйте своему материалу

Чем дольше я занимаюсь писательским ремеслом, тем яснее понимаю: на свете нет ничего интереснее правды. То, что люди делают, — и то, что они говорят, — не перестает поражать меня своей красотой, или своей причудливостью, или своим драматизмом, или своей комичностью, или своей горечью. Разве кому-нибудь под силу придумать события удивительнее тех, что происходят в действительности? И я не устаю твердить писателям и студентам: доверяйте своему материалу. Оказывается, следовать этому совету не так уж просто.

Недавно я преподавал писательское мастерство в редакции газеты одного маленького американского городка и заметил, что многие репортеры стали жертвами привычки разукрашивать свои новости с помощью журналистских приемчиков. Их зачины состояли из отдельных лоскутков и

выглядели примерно так:

Ого!

Это было невероятно.

Уж не привиделось ли, подумал Эд Барнс.

А может, это просто весенняя лихорадка. Чего только не вытворяет с людьми апрель!

И ведь он не забыл проверить машину перед выездом из дому.

Хотя забыл о другом — сказать Линде.

Что было странно, поскольку он никогда не забывал рассказать ей о том, что считал важным. Так повелось с тех пор, как они начали гулять вместе в старшей школе.

Неужели это и впрямь было целых двадцать лет назад?

А теперь появилась еще и новая причина для волнений — малыш Скутер.

Если подумать, песик и вправду вел себя подозрительно.

Статьи часто начинались на первой странице, и я дочитывал до слов «продолжение на с. 9», по-прежнему не имея ни малейшего понятия о том, чему они посвящены. Затем я послушно находил страницу за номером девять и обнаруживал там действительно интересную историю, полную захватывающих подробностей. Я говорил репортеру: «На девятой странице я наконец добрался до интересного рассказа. Почему вы не начали с него сразу же?» Он отвечал: «Сначала я давал колорит». Предполагалось, что факты и колорит — два разных ингредиента. Но это не так: факты обладают своим колоритом. Ваша цель заключается в том, чтобы сообщать читателю колоритные факты.

В 1988 г. я написал книгу о бейсболе под названием «Весенние сборы» (Spring Training). В работе над ней мне удалось сочетать свое основное призвание с главным увлечением, а это лучшее, что может выпасть на долю писателя: если люди пишут о том, что их по-настоящему интересует, они делают это с большим удовольствием и, как правило, добиваются большего успеха. В качестве своего маленького кусочка обширной бейсбольной темы я выбрал весенние тренировки, потому что это пора обновления и для игроков, и для болельщиков. В это время бейсбол возвращается к нам в своей изначальной чистоте: в него играют под открытым небом, на солнышке, на траве, без органной музыки, и занимаются этим молодые ребята, до которых нам рукой подать и которые на полтора безмятежных

месяца могут забыть о своих заработках и обидах. Вдобавок это пора преподавания и обучения. Выбирая команду для своих исследований, я остановился на «Питтсбург пайрейтс», потому что они проходили подготовку на старомодном стадионе в Брейдентоне, Флорида, выступали за прогрессивный клуб, едва начавший перестраиваться, а их менеджер Джим Лиланд был прирожденным учителем.

Я не хотел идеализировать игру. Я не люблю бейсбольные фильмы, создатели которых переходят на замедленную съемку, когда бьющий наносит победный удар по мячу, и тем самым дают мне понять, что матч достиг своей кульминации. Я сам могу отличить хороший удар от плохого, особенно если его совершают в критической стадии матча. И я решил, что не стану применять замедленную съемку в своей книге — пусть читатель самостоятельно разбирается, что здесь важно, а что нет, — и не стану превращать бейсбол в метафору жизни, смерти, среднего возраста, утраченной юности и более невинной Америки. Моей предпосылкой было то, что бейсбол — это славная профессия, и я хотел знать, как люди ею овладевают.

Поэтому я пришел к Джиму Лиланду и его тренерам и сказал: «Вы учителя. Я тоже. Расскажите мне, как вы учите бить по мячу? Как вы учите бросать его? Как вы учите ловить? Как вы учите бегать по базам? Как вы готовите этих молодых ребят к изматывающе долгому сезону?» Все они откликнулись на мою просьбу с готовностью и подробно рассказали, как делают свою работу. Так же повели себя и игроки, и все остальные специалисты, располагающие информацией, в которой я нуждался: судьи, рекрутеры, продавцы билетов, лидеры местных фанатов.

Однажды я поднялся на трибуны за основной базой, чтобы найти рекрутера. Весенняя подготовка к сезону — пиковая пора для этого рода деятельности, и в спортивных лагерях полно немногословных людей, которые посвятили всю свою жизнь поиску талантов. Я заметил пустое сиденье рядом с выдавшим виды человеком лет шестидесяти — он держал в руке секундомер и что-то записывал. Когда иннинг кончился, я спросил у него, что он засекал. Он представился — Ник Камзик, специалист по рекрутингу из «Калифорния эйнджелз», — и ответил, что замерял время перебежек с базы на базу. Я поинтересовался, зачем.

«Дело в том, что бьющий добегают до первой базы в среднем за 4,3 секунды, если он правша, и за 4,1 или 4,2 секунды, если левша, — ответил Ник. — Конечно, точное время зависит от конкретного игрока — тут необходимо принимать в расчет

индивидуальные особенности».

«И что вам говорят эти цифры?» — спросил я.

«Но ведь дабл-плэй^[7] занимает в среднем 4,3 секунды», — сказал он так, будто это было что-то общеизвестное. Я никогда не задумывался о том, сколько времени может занять дабл-плэй.

«Стало быть...»

«Стало быть, если вы видите игрока, который добегает до первой базы меньше чем за 4,3 секунды, то он представляет для вас интерес».

Как факт это самодостаточно. Нет никакого смысла добавлять, что 4,3 секунды — это удивительно мало для того, чтобы завершить отрезок игры, в течение которого один спортсмен отбивает мяч, а еще двое перебрасывают его товарищам по команде. Увидев в тексте точные цифры, читатель и без ваших подсказок может все сообразить и удивиться — и будет благодарен вам за предоставленную возможность подумать самому. Читатель играет важную роль в процессе письма, и ему нужно дать для этой игры достаточно простора. Не раздражайте читателя лишними объяснениями; не говорите ему того, что он уже знает или о чем способен догадаться. Старайтесь обходиться без вводных слов вроде «как ни странно», «очевидно», «само собой разумеется» — они оценивают факт прежде, чем он поступает в распоряжение читателя. Доверяйте своему материалу.

Следуйте своим интересам

Нет такой темы, о которой нам не позволено писать. Студенты часто обходят молчанием то, что дорого их сердцу, — скейтбординг, чирлидинг, рок-музыку, автомобили, — боясь, что преподаватели сочтут эти темы «дурацкими». Но ни одна область человеческой деятельности не заслуживает такой характеристики, если вы относитесь к ней серьезно. Смело выбирайте себе тему по душе — тогда вы напишете о ней хорошо и увлечете своих читателей.

Мне доводилось читать прекрасные книги о рыбалке и покере, о бильярде и родео, о скалолазании, гигантских морских черепахах и о многом другом, отнюдь не входящем в круг моих интересов. Пишите о своем хобби — о кулинарии, садоводстве, фотографии, вязании, антиквариате, беге трусцой, парусном спорте, подводном плавании, тропических птицах и рыбах. Пишите о своей работе — преподавании, уходе за больными, торговле, руководстве предприятием. Пишите о том,

что нравилось вам в студенческие годы и к чему вы всегда мечтали вернуться, — об истории, географии, искусстве, археологии. Нет предмета, который покажется вашим читателям слишком специальным или слишком экзотическим, если вы будете писать о нем с искренней увлеченностью.

Часть III

ЖАНРЫ

10. Нон-фикшн как литература

Несколько лет назад я ездил на выходные в Буффало, чтобы выступить на конференции, организованной группой местных писательниц. Они серьезно относились к своему ремеслу и писали полезные, основательные книги и статьи. Эти женщины попросили меня принять участие в предваряющей конференцию радиопередаче: они будут находиться в студии вместе с ведущим, а я подключусь к ним по телефону из своей нью-йоркской квартиры.

Наступил назначенный вечер, и мой телефон зазвонил; я снял трубку и услышал голос ведущего, который приветствовал меня с напускной жизнерадостностью, свойственной представителям его профессии. Он сказал, что рядом с ним в студии сидят три прекрасные дамы и ему не терпится узнать, что все мы думаем о современном состоянии литературы и какие советы можем дать его слушателям, которые причисляют себя к поклонникам художественного слова и сами имеют литературные амбиции. Это бодрое вступление ошарашило нас как гром среди ясного неба, и ни одна из трех прекрасных дам не издала ни звука — что в данном случае было, по-моему, абсолютно естественной реакцией.

Молчание затянулось, и наконец я сказал: «По-моему, в дальнейшем нам лучше не употреблять слова «литература» и «художественный»».

Я знал, что ведущему сообщили заранее, какого рода вещи мы пишем и о чем хотели бы поговорить. Но он мыслил шаблонно. «Скажите мне, — попросил он, — как вы оцениваете уровень литературного мастерства в сегодняшней Америке?» И на этот вопрос мы ответили молчанием. Наконец я сказал: «Мы собрались, чтобы поговорить о ремесле писателя».

Тут он слегка растерялся и решил призвать на помощь имена литературных гигантов вроде Эрнеста Хемингуэя, Сола Беллоу и Уильяма Стайрона. Мы сказали, что вообще-то в своей работе берем пример не с них, и вспомнили Льюиса Томаса, Джоан Дидион и Гарри Уиллса. Он никогда о них не слышал. Одна из участниц упомянула «Битву за космос» Тома Вулфа, но он не слыхал и об этой книге. Мы объяснили, что именно эти писатели вызывают у нас восхищение своей способностью откликаться на самые злободневные проблемы.

«Но разве вам не хочется написать что-нибудь художественное?» — спросил ведущий. Все три дамы сказали, что вполне довольны своей настоящей работой. Это снова застопорило нашу беседу, и ведущий стал

принимать звонки от слушателей, которые очень живо интересовались писательским ремеслом и хотели расспросить нас о подробностях нашей деятельности. «И все же, — обратился ведущий к нескольким из них, — разве вы, бодрствуя в ночной тиши, никогда не мечтали написать великий американский роман?» Оказалось, что нет. Они не услаждали себя такой мечтой — ни в ночной тиши, ни в любое другое время суток. По идиотизму эта беседа побила все известные мне рекорды.

Сюжет этой истории отлично знаком любому сочинителю нон-фикшн. Те из нас, что стараются хорошо писать о мире, в котором они живут, или учить студентов хорошо писать о мире, в котором живут последние, обнаруживают, что угодили в какую-то временную ловушку, где литература по определению все еще состоит из форм, сертифицированных как «художественные» в XIX в.: романов, рассказов и стихотворений. Но в общей массе того, что сегодня пишется и продается писателями, публикуется издателями и востребовано читателями, наблюдается огромный перевес в пользу нон-фикшн.

Сдвиг, о котором я говорю, можно проиллюстрировать самыми разнообразными примерами. Один из них — история Клуба книги месяца (Book-of-the-Month Club). В 1926 г., когда Гарри Шерман основал этот клуб, американцы имели весьма ограниченный доступ к хорошей литературе и читали в основном барахло вроде «Бен Гура». Шерман сообразил, что, если в городке есть почтовое отделение, оно может работать как книжный магазин, и принялся рассылать лучшие новые книги подписчикам по всей стране.

Поначалу львиную долю этих рассылок составляла художественная литература. Список книг, отобранных членами клуба с 1926 по 1941 г., пестрит именами романистов — в него входят Эллен Глазго, Синклер Льюис, Вирджиния Вулф, Джон Голсуорси, Элинора Уайли, Игнацио Силоне, Розамонд Леманн, Эдит Уортон, Сомерсет Моэм, Уилла Кэсер, Бут Таркингтон, Айзек Динесен, Джеймс Гулд Коззенс, Торнтон Уайлдер, Сигрид Унсет, Эрнест Хемингуэй, Уильям Сароян, Джон Маркуанд, Джон Стейнбек и многие другие. В ту пору Америка переживала бурное увлечение худлитом. Члены Клуба книги месяца практически не замечали приближения Второй мировой. Только в 1940 г. им сообщили о ней книгой «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver), посвященной отважным участникам Битвы за Британию.

После Пёрл-Харбора все круто изменилось. Вторая мировая отправила за океан семь миллионов американцев и открыла им глаза на реальность — на новые места, проблемы и события. В послевоенные годы эта тенденция

усилилась благодаря появлению телевидения. Людям, которые каждый вечер следили за происходящим в мире из своей гостиной, уже не хватало терпения на неспешную поступь и прихотливые аллюзии романистов. Американцы стремительно превратились в нацию, одержимую фактами. Начиная с 1946 г. члены Клуба книги месяца по большей части запрашивали — и, соответственно, получали — нон-фикшн.

Журналы развивались в том же направлении. *Saturday Evening Post*, который в течение многих лет держал своих читателей на неудобоваримой диете из рассказов, написанных людьми преимущественно с тройными именами — Кларенс Бадингтон Келланд, Октавус Рой Коэн, — в 1960-х гг. резко сменил политику. Теперь 90 процентов его объема стали занимать статьи, то бишь нон-фикшн, а чтобы любители художественной прозы не чувствовали себя совсем уж брошенными, им скармливали всего по одному рассказу трехименного автора на номер. Это было началом золотой эры нон-фикшн, особенно в журнале *Life*, где каждую неделю печатались прекрасные очерки, в *The New Yorker*, который поднял жанр на новую высоту, опубликовав такие шедевры современной американской литературы, как «Безмолвная весна» (*Silent Spring*) Рейчел Карсон и «Хладнокровное убийство» (*In Cold Blood*) Трумена Капоте, и в *Harper's*, познакомившем нашу публику с такими яркими сочинениями, как «Армия ночи» (*Armies of the Night*) Нормана Мейлера. Нон-фикшн стала новой американской литературой.

Сейчас в жизни человечества, как прошлой, так и нынешней, не осталось ни одного уголка, куда обычные читатели не получили бы доступа благодаря людям, пишущим с изяществом и большим знанием дела. Добавьте к этой литературе факта дисциплины, которые некогда считались чисто научными, — антропологию, экономику, социальную историю и прочие, — а теперь также обратили на себя внимание авторов нон-фикшн и их беспредельно любопытных читателей. Добавьте книги, сочетающие историю с биографией, которыми сокровищница американской литературы пополнилась в недавние годы, — это «Трумэн» (*Truman*) и «Путь между морями» (*The Path Between the Seas*) Дэвида Маккаллоха, «Воротила: Роберт Мозес и падение Нью-Йорка» (*The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*) Роберта Каро, «Как расступились воды: Америка в годы Кинга, 1954–63» (*Parting the Waters: America in the King Years, 1954–63*) Тейлора Бранча, «Газета: жизнь и смерть «Нью-Йорк геральд трибьюн»» (*The Paper: The Life and Death of the New York Herald Tribune*) Ричарда Клугера, «Создание атомной бомбы» (*The Making of the Atomic Bomb*) Ричарда Родса, «От Бейрута до Иерусалима» (*From Beirut to*

Jerusalem) Томаса Фридмана, «Общий язык: бурное десятилетие в жизни американских семей» (Common Ground: A Turbulent Decade in the Lives of American Families) Дж. Энтони Лукаса, «Теодор Рекс» (Theodore Rex) Эдмунда Морриса, «Земля обетованная: великое переселение черных и как оно изменило Америку» (The Promised Land: The Great Black Migration and How It Changed America) Николаса Леманна, «Призрак короля Леопольда: история об алчности, терроре и героизме в колониальной Африке» (King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa) Адама Хохшильда, «Уолтер Липпманн и век Америки» (Walter Lippmann and the American Century) Рональда Стила, «Менкен: американский ниспровергатель» (Mencken: The American Iconoclast) Мэрион Элизабет Роджерс, «Могила Ленина: последние дни Советской империи» (Lenin's Tomb: The Last Days of the Soviet Empire) Дэвида Ремника, «Мелвилл» (Melville) Эндрю Дельбанко, «Де Кунинг: американский мастер» (de Kooning: An American Master) Марка Стивенса и Анналин Суон... Короче говоря, мой список новой литературы нон-фикшн включает в себя всех авторов, которые сообщают нам интересную информацию и чей стиль отличается ясностью, живостью и теплотой.

Я вовсе не говорю, что художественная литература умерла. Конечно, романист может отвести нас в такие края, куда всем остальным писателям путь заказан, — в царство глубоких чувств и внутренних переживаний человека. Однако мне противны снобы, заявляющие, что нон-фикшн — это всего лишь журналистика под другим именем и что журналистика под любым именем заслуживает только презрения. Мы меняем свои взгляды на литературу — так давайте изменим и взгляды на журналистику. Журналистика — это те сочинения, которые впервые появляются в периодическом издании, независимо от его профиля. Две первые книги Льюиса Томаса, «Жизнь клетки» (Lives of a Cell) и «Медуза и улитка» (The Medusa and the Snail), сначала были написаны в виде очерков для *New England Journal of Medicine*. Хорошая журналистика в Америке традиционно становится хорошей литературой. Генри Менкен, Ринг Ларднер, Джозеф Митчелл, Эдмунд Уилсон и десятки других крупнейших американских писателей были профессиональными журналистами и лишь потом удостоились канонизации в храме литературы. Они просто делали то, что умели делать лучше всего, и им было все равно, как это называется.

В конечном счете всякий писатель должен следовать по пути, который кажется ему самым комфортным. Для большинства тех, кто учится писать, этот путь — нон-фикшн. Он позволяет им писать о том, что они знают, могут наблюдать или способны освоить. И в первую очередь это

справедливо для молодых людей и студентов. Они с гораздо большей охотой готовы писать на темы, которые как-то затрагивают их жизнь или вызывают у них интерес. Мотивация лежит в основе писательского ремесла. Если нон-фикшн — та область, где у вас лучше всего получается писать или учить этому других, не позволяйте навязать себе хамское мнение, что это низшая разновидность литературы. Литература или хороша, или плоха — все остальное неважно. А хорошая литература остается хорошей, какую бы форму она ни принимала и как бы мы ее ни называли.

11. Как писать о людях

Интервью

Человека надо уметь разговорить. Научитесь задавать вопросы, которые побуждали бы людей рассказывать о самом интересном и важном в их жизни. Если ваш собеседник своими словами говорит о том, что он думает и чем занимается, это всегда бывает невероятно интересно не только слушать, но и читать.

Его слова всегда будут лучше ваших, даже если вы самый изощренный стилист на свете. В них сохраняется живая интонация его речи и присущие только ему особенности построения фразы. Они передают областную окраску его языка и знакомят читателя с его профессиональным жаргоном. По ним видно, что он любит, а что нет. Это человек, говорящий с читателем напрямую, без посредничества писателя. Стоит последнему вмешаться — и впечатления всех остальных будут уже вторичными.

Поэтому научитесь правильно вести интервью. Какой бы жанр нон-фикшн вы ни выбрали, живость ваших сочинений будет прямо пропорциональна количеству цитат (то есть приведенных дословно реплик вашего собеседника), которые вам удастся в них вставить. Порой тема статьи, которую вам предстоит написать, выглядит до того скучной — это может быть, к примеру, история какой-нибудь организации или объекты местного значения вроде ливневых коллекторов, — что вы начинаете всерьез опасаться, как бы не усыпить читателя, а заодно не заснуть и самому.

Наберитесь мужества. Вы справитесь со своей задачей, если сделаете ставку на человеческий фактор. В каждом, даже самом унылом заведении непременно есть люди, страстно влюбленные в свою работу, — найдите их, и они окажутся для вас истинным сокровищем. За каждым ливневым коллектором скрывается политик, чья карьера зависит от его сооружения, или вдова, которая всю жизнь прожила на побережье и взбешена тем, что какой-то идиот из мэрии решил, будто ее дом может снести штормом. Пусть эти персонажи поведают вам свою историю, и ваша статья заиграет яркими красками.

Я часто убеждался в результативности такого подхода. Много лет назад меня попросили написать небольшую брошюру для Нью-Йоркской

публичной библиотеки в ознаменование пятидесятилетнего юбилея ее главного корпуса на Пятой авеню. На первый взгляд это должна была быть просто история мраморного здания и миллионов заплесневелых томов. Однако, принявшись за дело, я обнаружил, что в библиотеке имеется девятнадцать исследовательских отделов и каждый из них возглавляет куратор, отвечающий за сохранность целого кладезя уникальных экспонатов, от рукописи прощальной речи Вашингтона до 750 000 редких видеокадров. Я решил взять у всех этих кураторов интервью и таким образом выяснить, что находится в их ведении, чем они пополняют свои богатства, дабы успеть за общим развитием человеческих знаний, и как используются отведенные им помещения.

Я узнал, что Отдел науки и техники располагает коллекцией патентов, уступающей лишь архивам Патентного ведомства США, а потому в нем днюют и ночуют специалисты по патентному праву. Кроме того, туда сплошным потоком идут люди, считающие, что они стоят на пороге изобретения вечного двигателя. «У каждого из них есть своя гениальная идея, — пояснил куратор, — но нам они ничего не открывают: видать, боятся, что мы перебежим им дорогу и оформим патент на себя». Оказалось, что в здании библиотеки полно таких ученых, исследователей и чудаков, и моя статья, формально представляющая собой историю организации, по сути превратилась в рассказ об этой пестрой компании.

К тому же методу я прибег и в работе над обширным очерком о лондонском аукционном доме «Сотбис». Выяснилось, что в нем тоже есть подразделения с разной специализацией — серебро, фарфор, живопись, — возглавляемые крупными экспертами и чутко реагирующие на прихоти капризной публики. Эти эксперты походили на заведующих кафедрами в небольшом университете, и у всех них был порядочный запас удивительных историй, которые они рассказывали в своей неповторимой манере. Вот что поведал мне, например, глава мебельного отдела по имени Р. С. Таймуэлл:

Мы просто сидим здесь, как Микобер^[8], и ждем, что нам принесут. Недавно я получил письмо от одной пожилой дамы, которая живет неподалеку от Кембриджа: ей нужны были две тысячи фунтов и она просила меня осмотреть ее дом на предмет покупки чего-нибудь редкого. Я приехал и не нашел ровно ничего примечательного. Прежде чем отправиться в обратный путь, я спросил: «Вы точно все мне показали?» Она ответила, что не водила меня только в комнату горничной: там-де все равно ничего

нет. Я заглянул туда и увидел чудесный комод XVIII в., в котором эта старая леди хранила свои одеяла. «Все ваши трудности останутся позади, стоит только продать этот комод», — сказал я. «Но это совершенно невозможно, — возразила она. — Куда же я буду складывать одеяла?»»

Мои трудности тоже остались позади. Слушая добродушных знатоков, которые заправляли этим бизнесом, и их клиентов, которые каждое утро приносили им ненужные вещи, найденные на пыльных чердаках в самых разных уголках Британии («Боюсь, это не королева Анна, мадам, — к моему огромному сожалению, это гораздо больше похоже на королеву Викторию»), я набрал столько живописных деталей, что их хватило бы на дюжину очерков.

В другой раз, в 1966 г., мне заказали историю Клуба книги месяца, который готовился отметить свое сорокалетие. Сначала я боялся, что меня ждет очень тоскливый труд, но очень скоро обнаружил уйму выразительного материала, так сказать, по обе стороны баррикад, поскольку книги неизменно отбирались жюри из весьма придирчивых экспертов и рассылались не менее придирчивым подписчикам, которые мгновенно отправляли полученную книгу обратно, если она им почему-либо не нравилась. Мне выдали больше тысячи страниц расшифрованных интервью с первыми пятью экспертами (Хейвудом Брауном, Генри Сейделом Кэнби, Дороти Кэнфилд, Кристофером Морли и Уильямом Алленом Уайтом), к которым я добавил свои собственные интервью с основателем клуба Гарри Шерманом и экспертами, работавшими у него в то время. В итоге я получил от разных людей массу их личных воспоминаний о том, как менялись вкусы американской читающей публики на протяжении сорока лет, и даже книги в моем очерке обрели собственную жизнь и стали его героями. Послушайте хотя бы Дороти Кэнфилд:

Наверное, тем, кто помнит ошеломительный успех «Унесенных ветром», трудно взглянуть на эту книгу глазами людей, которые сначала восприняли ее просто как очень-очень длинную и изобилующую подробностями историю о Гражданской войне и ее последствиях. Мы никогда не слышали о ее авторе и не могли судить о нем по чужим словам. Она была выбрана не без споров, поскольку отдельные персонажи показались нам не слишком достоверными и убедительными. Однако в отношении сюжета она обладала качеством, которое

французы называют attention: вам постоянно хотелось перевернуть страницу и узнать, что случится дальше. Помню, кто-то из нас заметил: «Ну, может, она и не особенно понравится читателям, зато никто не обвинит нас в том, что получил за свои деньги мало товара». Скажу честно, что ее сногсшибательный успех удивил нас не меньше всех остальных.

Три этих примера представляют собой типичные образцы информации, которая хранится в чужих головах и которую хороший автор нон-фикшн должен уметь оттуда извлечь. Лучший способ этому научиться — взять ручку с бумагой и пойти беседовать с людьми. Интервью остается одним из самых популярных жанров нон-фикшн, так что имеет смысл овладеть им уже на первых порах.

С чего же начать? Во-первых, решите, кого вы хотите проинтервьюировать. Если вы учитесь в университете, не берите интервью у своего соседа по общежитию. При всем уважении к вашим замечательным товарищам рискну сказать, что они вряд ли смогут поведать нам, посторонним, нечто по-настоящему захватывающее. Чтобы овладеть ремеслом писателя, вы должны отправиться в реальный мир, будь то большой город или провинция, и действовать так, будто всерьез намерены опубликовать результат своего труда. Для определенности можно даже выбрать печатный орган, для которого вы якобы пишете. А собеседником вашим пусть станет человек, чья работа настолько важна, интересна или необычна, что средний читатель был бы рад узнать о ней побольше.

Это не значит, что вас устроит только президент банка. Это может быть владелец местной пиццерии, или супермаркета, или школы парикмахеров. Это может быть рыбак, который выходит в море каждое утро, или менеджер небольшого бейсбольного клуба, или обычная медсестра. Это может быть мясник, булочник, а еще лучше — конечно, если вы его найдете — мастер по изготовлению канделябров. Поищите в своей округе женщин, развенчивающих старые мифы о том, для чего предназначены представители обоих полов. Короче говоря, выберите того, чья деятельность хотя бы краешком затрагивает жизнь любого читателя.

Брать интервью — одно из тех занятий, в которых можно только совершенствоваться. Вы никогда не будете испытывать такую же неловкость, как в первый раз, хотя едва ли когда-нибудь научитесь хладнокровно выколачивать из людей признания, на которые им почему-либо трудно пойти. Но по большей части приемы здесь чисто механические. А все остальное — интуиция: надо знать, как помочь

человеку сбросить напряжение, когда подтолкнуть, когда молча слушать, когда подвести черту. Все это приходит с опытом.

Главные орудия интервьюера — бумага и несколько хорошо заточенных карандашей. Это кажется вам оскорбительно очевидной подсказкой? Вы не поверите, если услышите, сколько писателей отправляется выслеживать свою жертву без карандаша, или с карандашом, который тут же ломается, или с испорченной ручкой и при этом без единого листка, на котором можно что-нибудь записать. «Будь готов!» — этот девиз подходит вышедшему на промысел автору нон-фикшн не меньше, чем бойскауту.

Но не доставайте блокнота до тех пор, пока он вам не понадобится. Мало кто способен чувствовать себя по-настоящему свободно рядом с журналистом в полном боевом оснащении. Вам обоим нужно время, чтобы познакомиться друг с другом. Не торопитесь — сначала просто поболтайте, разберитесь, что перед вами за человек, постарайтесь заслужить его доверие.

Никогда не приступайте к интервью, не подготовившись к нему как следует. Если вы собираетесь говорить с городским чиновником, проверьте, сколько голосов было отдано за него на выборах. Если с актрисой — узнайте, в каких фильмах и пьесах она играла. По ходу интервью нельзя спрашивать о том, что вы могли выяснить самостоятельно, поскольку это вызывает у людей законное раздражение.

Составьте список разумных вопросов — это спасет вас от страшного конфуза, который может случиться, если ваша фантазия иссякнет посреди беседы. Этот список не обязательно пойдет в дело: возможно, вы придумаете вопросы получше или сам разговор будет развиваться в неожиданном русле. Тогда вам останется только положиться на интуицию. Если ваш собеседник безнадежно ушел в сторону от основной темы, верните его обратно. Но если вам по вкусу это новое направление, смело идите следом и забудьте о вопросах, которые намеревались задать.

Многих начинающих интервьюеров терзают опасения, что они навязываются другим людям и не имеют права лезть к ним в душу. Эти опасения практически необоснованны. Так называемый человек с улицы всегда рад тому, что кто-то хочет взять у него интервью. Почти все мы ведем жизнь, полную если не тихого отчаяния, то как минимум отчаянной тишины, и потому приветствуем возможность поговорить о своей работе с незнакомцем, который проявляет охоту нас выслушать.

Это не значит, что все непременно пройдет хорошо. Вам не раз придется говорить с людьми, у которых еще никогда не брали интервью, и

они — особенно поначалу — будут держаться робко и неуклюже, так что вы едва ли извлечете из их ответов что-нибудь полезное. Приходите к ним снова в другой день, и разговор наверняка сложится лучше. Вы оба даже заметите, что он доставляет вам удовольствие, — а это верный признак того, что вы не вымучиваете из собеседника ответы, которых он на самом деле не хочет давать.

Кстати, об орудиях: надо ли (спрашиваете вы) пользоваться магнитофоном? Разве это не самое удобное — взять с собой маленький магнитофончик, включить его и не возиться с бумагой и карандашами?

Конечно, магнитофон — великолепное средство для записи чужих высказываний, тем более если эти высказывания принадлежат людям, которые в силу своего воспитания или темперамента никогда не станут переносить их на бумагу. В таких областях, как социальная история и антропология, он попросту незаменим. Я восхищаюсь деятельностью Стадса Теркела и, в частности, его книгой «Трудные времена: устная история Великой депрессии» (*Hard Times: An Oral History of the Great Depression*), составленной им на основе магнитофонных записей бесед с простыми людьми. Нравятся мне и магнитофонные интервью, устроенные по принципу «вопрос — ответ», которые публикуются в целом ряде журналов. В них есть непосредственность, освежающее отсутствие писателя, старательно полирующего свой материал для придания ему глянцевого блеска.

Однако писательское ремесло тут, строго говоря, ни при чем. Эта работа сводится к тому, чтобы задавать вопросы, а затем терпеливо кроить и перекраивать записанные на пленку ответы, и она отнимает огромное количество времени и сил. Вы приходите к образованным людям, и они наговаривают в ваш магнитофон целые монологи, вроде бы ясные и хорошо выстроенные, но затем обнаруживается, что ваши ораторы безнадежно увязли в зыбучих песках языка и не сумели произнести ни одной складной фразы. Ухо прощает синтаксические сбои и логические пропуски, которые на бумаге режут глаз. Так что простота работы с магнитофоном обманчива — он требует упорной и кропотливой возни.

Но главные его минусы носят практический характер. Во-первых, не слишком удобно всюду таскать с собой магнитофон; гораздо проще запастись карандашом. Во-вторых, магнитофоны имеют обыкновение ломаться. Многим знакома, к примеру, такая сцена: журналист возвращается в редакцию с «потрясающей историей», нажимает кнопку, и в комнате наступает тягостная, мертвая тишина. Но важнее всего то, что писатель должен иметь возможность видеть свой материал. Если ваше

интервью записано на магнитофон, вы превращаетесь в слушателя, который бесконечно долго возится с этим капризным устройством, перематывает пленку назад, безуспешно пытаясь найти только что проскочившее удачное выражение, потом опять вперед, нажимает то «стоп», то «пуск», пока голова не пойдет кругом. Будьте писателем. Пишите.

Лично я записываю интервью остро заточенным карандашом. Мне нравится процесс общения с другим человеком. Нравится, что этот человек видит меня *за работой* — видит, что я действую сам, а не доверяюсь бездушному механизму. Активно я пользовался магнитофоном только однажды — когда писал книгу «Митчелл и Рафф» (Mitchell Ruff) о джазовых музыкантах Уилли Раффе и Дуайке Митчелле. Несмотря на близкое знакомство с обоими, я понимал, что белый писатель, взявшийся писать о жизни темнокожих артистов, обязан выдержать верный тон. Дело не в том, что Рафф и Митчелл говорят на каком-то другом английском; их язык хорош и в целом вполне правилен. Но, как и другие темнокожие уроженцы Юга, они употребляют слова и выражения, характерные для их родины и добавляющие их рассказам сочности и юмора. Мне не хотелось терять эти краски. Благодаря магнитофону я поймал все, что надо, и читатели книги получили адекватные портреты моих героев. Обращайтесь к помощи магнитофона, если вам нужна точность при передаче культурной самобытности тех, с кем вы беседуете.

Несмотря на все свои преимущества, работа с карандашом и бумагой имеет один крупный недостаток: стоит вашему собеседнику заговорить быстрее, как вы перестаете за ним успевать. Вы еще записываете предложение А, а он уже перешел к предложению Б. Вы бросаете предложение А и хватаетесь за предложение Б, одновременно удерживая в памяти остаток предложения А и надеясь, что предложение В окажется пустышкой и его можно будет проигнорировать, а заодно и нагнать говорящего. Однако он, к несчастью, разошелся так, что его уже не затормозить. Он наконец выкладывает все, что вы тщетно старались вытрясти из него целый час, причем у него вдруг прорезалось поистине черчиллевское красноречие. Вы отчаянно стараетесь запомнить все его драгоценные фразы, но их так много, что это смахивает на попытки набрать воды в сито.

Попросите его остановиться. Просто скажите: «Погодите минутку, пожалуйста» — и пишите, пока не ликвидируете отставание. Ведь никому не хочется, чтобы его переврали, а вы строчите так лихорадочно именно ради того, чтобы верно передать чужие слова.

С опытом вы научитесь писать быстрее и выработаете что-то вроде своей собственной стенографической системы. У вас естественным путем возникнут сокращения для часто употребляемых слов, а короткие синтаксические связки вы будете опускать. После интервью постарайтесь вписать на свое место все недостающие слова, какие помните. Закончите все незаконченные предложения. Большая часть упущенного еще будет маячить где-то на границе сознания.

Когда вернетесь домой, перепечатайте свои записи — как правило, это бывают почти неразборчивые каракули, — чтобы их было легко прочесть. Благодаря этому вы не только сделаете свое интервью доступным наряду с газетными вырезками и прочим собранным материалом, но и сможете спокойно изучить поток слов, записанных в спешке, и таким образом понять, что же действительно сказал ваш собеседник.

Вы обнаружите, что многое из сказанного неинтересно, или не относится к делу, или представляет собой ненужные повторы. Оставьте лишь самые важные и выразительные фразы. Вам будет жалко выбрасывать часть улова: ведь вы так добросовестно все записывали. Однако вы не имеете права нагружать читателя той же лишней работой, какую выполнили сами. Ваша обязанность — выделить для него главное.

А как же насчет обязательств перед тем, с кем вы беседовали? До какой степени позволительно сокращать и тасовать его слова? Этот вопрос встает перед каждым, кто взял первое в своей жизни интервью, и он вполне закономерен. Но найти на него ответ не так уж сложно, если вы поставите во главу угла два принципа — краткость и честную игру.

Ваш моральный долг перед человеком, у которого вы берете интервью, заключается в том, чтобы верно передать его позицию. Если он тщательно взвесил две стороны проблемы, а вы процитируете только то, что он сказал об одной из них, и тем самым создадите впечатление, что он предпочитает ее, это будет искажением его взглядов. Их можно исказить и иначе — например, если повторить чужую мысль вне контекста или привести какую-нибудь броскую реплику без серьезных умозаключений, высказанных следом. Тут на кону стоит честь вашего собеседника и его репутация — а заодно и ваша.

Но нельзя забывать и о долге перед читателем. Вы должны экономить его время и силы. Многие люди имеют привычку уклоняться от основной темы разговора, перемежать его пустыми замечаниями и посторонними историями. Часто подобные истории бывают восхитительны, но при этом они все же остаются посторонними. Качество вашего интервью напрямую зависит от того, насколько хорошо вы сумеете передать главное, отсеяв

второстепенное. Поэтому, если вы найдете на пятой странице своих записей комментарий, великолепно подчеркивающий мысль, высказанную на второй — то есть раньше по ходу беседы, — вы окажете всем услугу, поставив две эти фразы рядом, чтобы вторая следовала прямо за первой и иллюстрировала ее. Пусть вы погрешите против истины, исказив реальный ход беседы, зато останетесь верным ее сути. Играйте со своим материалом как хотите — отбирайте фразы, выкидывайте, сокращайте, меняйте их порядок, берегите лучшую для концовки. Важно лишь, чтобы игра была честной. Не подменяйте одни слова другими и не урезайте фразу так, чтобы остаток приобрел новый смысл.

Надо ли понимать буквально мой совет насчет подмены слов? И да и нет. Если говорящий тщательно формулирует свои мысли, то ваша профессиональная гордость обязывает вас процитировать его дословно. Большинство интервьюеров относятся к этому без должной ответственности, считая, что тут довольно и приблизительного пересказа. А зря: никому не нравится читать в газете или журнале свои ответы, выраженные в такой форме и такими словами, каких он сам никогда не использует. Но если речи вашего собеседника далеко до гладкой — если он обрывает фразы на середине, грешит против логики, говорит так путано, что это смутило бы его самого, услышь он себя со стороны, — тогда у писателя нет иного выбора, кроме как подчистить его язык и добавить недостающие связки.

Иногда старания сохранить верность автору цитат могут заманить вас в ловушку. Вы пишете статью в точности теми же самыми словами, какие употреблял ваш герой. Вам даже приятно, что вы так аккуратно выполняете свою работу. Но потом, приступив к редактированию написанного, вы обнаруживаете, что некоторые фразы получились не очень-то осмысленными. Когда вы слышали их впервые, они казались настолько удачными, что вы не стали их обдумывать. Теперь, по зрелом размышлении, вы поняли, что они ущербны в отношении языка или логики. Оставить их такими, как есть, — значит подложить свинью и тому, кто давал интервью, и тем, кто будет его читать, да и вам самому это чести не сделает. Порой все удается исправить буквально двумя-тремя дополнительными словами — или где-нибудь в ваших записях отыскивается другое высказывание, в котором та же мысль сформулирована более четко. Однако не надо забывать, что можно просто-напросто позвонить своему собеседнику. Скажите ему, что хотите прояснить кое-какие детали. Попросите его выразить свои мысли в другой форме, чтобы они стали вам понятны. Не будьте рабом собственных

записей — не позволяйте им убаюкивать себя своим чудесным звучанием до такой степени, чтобы смысловые несурезицы остались неустраненными. Старайтесь, чтобы в печать не попало ни одной фразы, которая была бы непонятна вам самому.

Если говорить о построении статьи, очевидно, что в зачине вы должны объяснить своей аудитории, почему о вашем герое вообще стоит читать. Имеет ли он право претендовать на чужое время и внимание? Затем постарайтесь нащупать нужный баланс между тем, что герой говорит *своими* словами, и тем, что вы пишете о нем *своими*. Если вы цитируете его на протяжении трех-четырех абзацев подряд, это становится утомительным. Цитаты выглядят живее, если вы рассредотачиваете их, периодически появляясь перед читателем в роли гида. Ведь вы все-таки писатель и не должны выпускать свой материал из-под контроля. Но пусть ваши появления будут полезными; не надо уснащать текст теми ужасными фразами, которые словно кричат читателю, что их единственное предназначение — на секунду прервать чужую речь («Он выбил трубку о стоящую рядом пепельницу, и я заметил, какие длинные у него пальцы», «Она задумчиво перебирала листья салата, которые держала в руках»).

Когда вы приводите цитату, начинайте фразу прямо с нее. Не предваряйте ее скучными словами, отчасти пересказывающими то, что сообщил вам собеседник.

ПЛОХО: Мистер Смит сказал, что он любит «раз в неделю ездить в город и обедать там с кем-нибудь из старых друзей».

ХОРОШО: «Обычно я раз в неделю езжу в город, — сказал мистер Смит, — и обедаю там с кем-нибудь из старых друзей».

Второе предложение звучит живо, первое выглядит мертвым. Нет ничего хуже, чем начинать фразу с «мистер Смит сказал...», — именно на таких местах большинство читателей бросают читать. Если ваш герой что-то сказал, дайте ему это сказать и запустите свою фразу с теплой человеческой нотки.

Но будьте осторожны, когда разбиваете цитату на части. Делайте это по мере необходимости, чтобы читатель знал, кто говорит, но следите за тем, чтобы ваши вторжения не нарушили естественного ритма фразы и не исказили ее смысла. Прочтите три варианта одного предложения, приведенные ниже, и убедитесь в том, что каждый из них по-своему плох:

«Обычно я, — сказал мистер Смит, — раз в неделю езжу в

город и обедаю там с кем-нибудь из старых друзей».

«Обычно я раз в неделю, — сказал мистер Смит, — езжу в город и обедаю там с кем-нибудь из старых друзей».

«Обычно я раз в неделю езжу в город и обедаю там, — сказал мистер Смит, — с кем-нибудь из старых друзей».

Наконец, не надо мучительно подыскивать синонимы для «сказал». Не заставляйте своего героя заявлять, восклицать и произносить только ради того, чтобы уйти от повтора «сказал он», и, пожалуйста — будьте так добры! — не пишите «улыбнулся он» или «ухмыльнулся он». Мне никогда не доводилось слышать, как кто-нибудь улыбнулся. К тому же глаз читателя все равно проскакивает мимо этих «сказал», так что особенно переживать из-за них не стоит. Если вы уж очень жаждете разнообразия, выбирайте синонимы, которые отражают легкие перемены в течении разговора. «Заметил», «пояснил», «отозвался», «добавил» — все эти слова несут в себе определенный смысл. Но не пишите «добавил он», если слова героя представляют собой отдельное утверждение, а не логический довесок к его предыдущей реплике.

Впрочем, все эти технические навыки не могут гарантировать вам успех. В конечном счете качество интервью зависит от характера и личности писателя, так как человек, дающий интервью, всегда знает о предмете вашей беседы больше, чем вы. Некоторые советы о том, как превозмочь неловкость, возникающую из-за этого неравенства, как научиться доверять своим общекультурным знаниям, предложены в главе 20 «Удовольствие, страх и уверенность».

О позволительном и непозволительном использовании цитат много говорилось в прессе в связи с несколькими событиями, получившими широкое освещение. Одним из таких событий был суд по обвинению в клевете над журналисткой Джанет Малкольм; присяжные сочли «сфабрикованными» некоторые цитаты из ее биографического очерка о психиатре Джефффри Массоне, напечатанного в *The New Yorker*. Вторым стало признание Джо Макгинниса о том, что в ходе работы над биографией сенатора Эдварда Кеннеди «Последний брат» (*The Last Brother*) он «изобразил отдельные эпизоды и описал ряд событий исходя из предполагаемых взглядов героя», хотя ему никогда не приходилось беседовать с самим Кеннеди. Эта тенденция к размыванию граней между фактами и вымыслом тревожит добросовестных авторов нон-фикшн — они видят в ней посягательство на свою профессиональную честь. Однако даже

для самого щепетильного репортера в этой области много неясного. Я попробую задать кое-какие ориентиры на примере сочинений Джозефа Митчелла. Блестящие статьи, которые он писал для *The New Yorker* в период с 1938 по 1965 г. (в основном они посвящены специалистам из прибрежных районов Нью-Йорка), пронизаны целой сетью безупречно связанных между собой цитат — это всегда было его фирменным знаком. На писателей нон-фикшн моего поколения проза Митчелла оказала громадное влияние; многие из нас учились по ней своему ремеслу.

Шесть митчелловских статей, позднее составивших книгу «На дне гавани» (*The Bottom of the Harbor*), этот классический образец американской литературы нон-фикшн, появлялись в *The New Yorker* в конце 40-х и начале 50-х с мучительно долгими перерывами, порой в несколько лет. Иногда я спрашивал друзей из редакции журнала, когда можно ожидать следующей статьи, но они не имели об этом ни малейшего понятия и не осмеливались назвать даже предполагаемую дату. Это ведь сродни выкладыванию мозаики, напоминали они, а художник, занятый таким делом, весьма озабочен тем, чтобы все кусочки легли правильно. А когда новая статья наконец выходила, мне становилось ясно, почему она отняла у автора столько времени: все кусочки в ней были пригнаны друг к другу с идеальной правильностью. До сих пор помню, с каким восторгом я читал свой любимый митчелловский шедевр — «Могила мистера Хантера». В нем рассказывается о восьмидесятисемилетнем пресвитере Африканской методистской церкви, одном из последних оставшихся в живых уроженцев Сэнди-Граунда, поселка негритянских сборщиков устриц, существовавшего в XIX в. на Стейтен-Айленде. С появлением сборника «На дне гавани» прошлое стало одним из главных персонажей в творчестве Митчелла, что придало его стилю элегическую окраску (но не в ущерб исторической достоверности). Пожилые люди, главные герои его сочинений, были хранителями памяти, живой связью со старым Нью-Йорком.

Нижеприведенный отрывок, представляющий собой рассуждения Джорджа Хантера о лаконосе, — это типичная для «Могила мистера Хантера» длиннейшая цитата, в которой очень неспешно накапливаются выразительные подробности:

Весной, когда он только прорастает, молодые побеги от корня хороши для еды. На вкус они как спаржа. Старухи у нас в Сэнди-Граунде, старые южанки, считали, что побеги лаконоса надо есть обязательно. Говорили, он обновляет кровь. В это верила и моя мать. Каждую весну она отправляла меня в лес

собирать лаконос. Я тоже в это верю. Вот почему каждую весну, если вспомню, я собираю его немножко и варю. Не то чтобы он мне шибко нравился — если честно, меня от него пучит, — но я ем его в память о былом, в память о матери. Вообще-то в этой части Стейтен-Айленда можно забрести в такую глушь, что кажется, будто до ближайшего жилья добрых пятнадцать миль, но если пройти малость по Артур-Килл-роуд, там, где уже рукой подать до Арден-авеню, то наткнешься на поворот, откуда кое-где видны макушки нью-йоркских небоскребов. Только самых высоких, и только самые маковки. Да еще и день должен быть ясный-ясный, и даже тогда их вроде сначала видишь, а потом глядь — они уже куда-то сгинули. Аккурат у этого поворота есть крохотное болотце, и на берегах этого болотца лаконоса обычно тьма-тьмушая. Как-то поутру, нынешней весной, я пошел туда за ним, но весна, если помните, выдалась поздняя, и в этом году он так и не вырос. Папоротник уже поднялся, и золотые дубинки, и клейтония, и скунсовая капуста, и васильки, а лаконоса не было. Ходил я, ходил, искал его там и сям, а под ноги себе не смотрел, и вдруг оступился. Раз — и уже по колено в грязи. Побарахтался я в ней чуток, чтоб понять, куда меня занесло, а потом возьми да и подними случайно голову — а там, далеко-далеко, за много миль, сияют на солнышке небоскребы Нью-Йорка. Я ничего такого не ждал, и у меня аж дух захватило. Знаете, прямо как библейское видение.

Едва ли мистер Хантер выдал всю эту историю в один присест; Митчелл наверняка сшил ее из отдельных лоскутков. Но я не сомневаюсь, что в тот или иной момент это действительно было сказано мистером Хантером, что все слова и обороты здесь принадлежат ему. Это его голос; Митчелл описывал эту сцену вовсе не «исходя из предполагаемых взглядов героя». Он лишь принял литературную условность, изобразив дело так, будто его прогулка по кладбищу в сопровождении Хантера длилась всего несколько часов, тогда как я, зная о его знаменитой вежливости, терпении и скрупулезной методе, рискну высказать догадку, что работа над этой статьей — включая все экспедиции, разговоры, а также написание и переписывание текста — отняла у него по меньшей мере год. Мне редко приходилось читать столь насыщенную прозу; фиктивный митчелловский день течет неторопливо, как настоящий. К его закату мистер Хантер, размышляющий об истории ловли устриц в нью-йоркской гавани, о смене

поколений в Сэнди-Граунде, о семьях и родовых именах, об огородах и кулинарии, о фруктах и полевых цветах, о деревьях и птицах, о церквях и похоронах, об изменениях и упадке, успевает коснуться большинства самых важных житейских тем.

Я нимало не колеблясь причисляю «Могилу мистера Хантера» к нон-фикшн. Хотя Митчелл и погрешил против истины в отношении истекшего времени, он воспользовался правом драматурга спрессовать и сфокусировать свою историю, тем самым заключив ее в удобные для читателя рамки. Если бы он поведал ее нам в реальном времени, растянутую на все дни и месяцы, проведенные им на Стейтен-Айленде, результатом стала бы отупляющая истина восьмичасового фильма Энди Уорхола о человеке, который проспал восемь часов подряд. С помощью тонкого манипулирования Митчелл поднял ремесло писателя нон-фикшн на уровень искусства. Однако он и не думал манипулировать истиной мистера Хантера; здесь ничто не «предполагалось» и не «фабриковалось». Он играл в честную игру.

Таков в конечном счете и мой принцип. Я знаю, что в хорошем интервью просто невозможно процитировать бее сказанное без изменений и пропусков, и не верю тем, кому это якобы удастся. Однако существует множество иных позиций, отличающихся от моей в ту или другую сторону. Пуристы скажут, что Митчелл превысил полномочия фактографа, вооружившись волшебной палочкой романиста. Прогрессисты ответят, что Митчелл опередил свое время — что он был предтечей «новой журналистики», хотя ее отцами и считаются знаменитые авторы 60-х вроде Гэя Талезе и Тома Вулфа, которые сначала педантично собирали факты для своих произведений, а потом придавали им дополнительный блеск с помощью приемов из арсенала художественной литературы — выдуманных диалогов и описания внутренних переживаний героев. И обе точки зрения по-своему справедливы.

Я считаю, что недопустимо лишь одно: выдумывать цитаты, предполагая, что ваш герой мог бы сказать. Автор нон-фикшн не должен обманывать чужое доверие. Перед вами распахнут целый чудесный мир, полный реальных людей, писать о которых — редкое удовольствие и ваше уникальное право. Когда вы беседуете с кем-то из них, относитесь к его словам как к драгоценному дару.

12. Как писать о местах

Туристическая статья

Научившись писать о людях, вы должны научиться описывать разные уголки нашей планеты. Люди и места — это два столпа, на которых зиждется вся литература нон-фикшн. Каждое событие происходит в каком-то месте, и читателю хочется знать, как оно выглядит.

Порой для описания места действия хватает двух-трех абзацев. Но в большинстве случаев вам придется воссоздавать всю атмосферу городка или местечка, где разворачивается ваша история, иначе она будет лишена необходимого фона. А если перед вами встанет непростая задача написать туристическую статью — рассказать, как вы плавали по греческим островам или путешествовали в Скалистых горах, — то без умения изображать окружающее вы попросту не обойдетесь.

Поначалу многим-кажется, что описывать чужие края легко. Но печальная истина состоит в том, что это отчаянно трудно. Иначе и быть не может, поскольку именно в этой области большинство авторов — как профессионалов, так и любителей — не просто терпят неудачу, но и откровенно проваливаются. И эти провалы объясняются вовсе не какими-то их ужасными недостатками. Наоборот, здесь виновата добродетель, имя которой — энтузиазм. На свете нет ничего более утомительного, чем слушать приятеля, вернувшегося из путешествия. Он в таком восторге от своих приключений, что хочет рассказать о них буквально все, — но это «все» нам не нужно. Мы хотели бы услышать лишь часть.

Чем его впечатления отличаются от впечатлений всех остальных? Что он узнал такого, о чем мы еще не слышали? Не надо описывать нам все аттракционы Диснейленда без исключения, или говорить, что от вида Большого каньона захватывает дух, или сообщать, что в Венеции есть каналы. Вот если какой-нибудь аттракцион в Диснейленде сломался или кто-нибудь упал в Большой каньон — что ж, об этом мы, так и быть, слушаем.

Когда мы попадаем в далекие края, нам кажется, что до нас там никто никогда не бывал и никому не приходили в голову такие тонкие соображения о чужой жизни. И это чувство вполне естественно. Будем честны: именно оно подогревает наше любопытство и придает ценность

нашим переживаниям. Кто не размышлял о женах Генриха Восьмого, очутившись в лондонском Тауэре, и не испытывал трепета, стоя перед исполинскими памятниками древности — египетскими пирамидами? Но в этом нет ничего оригинального. Как писатель, вы должны держать в узде свое «я» — путника, возбужденного новыми зрелищами, звуками и запахами, — и помнить, что читатель смотрит на все другими глазами. Полный отчет о вашем путешествии будет интересен вам самому, потому что это ваше путешествие. Но вызовет ли он интерес у читателя? Нет. Голым нагромождением подробностей вы его не заинтригуете. Эти подробности должны быть существенными.

Вторая опасная ловушка — стиль. Ни в одном другом жанре нон-фикшн писатели не употребляют таких слащавых эпитетов и таких банальных выражений. Слова, которые в обычной речи заставили бы вас покраснеть от стыда, — «прелестный», «напоенный», «волшебный», «изумительный», «мимолетный» — превращаются в разменную монету. Половина чужеземных достопримечательностей выглядит «причудливо» — особенно ветряные мельницы и крытые мосты, к которым эта характеристика, похоже, пристала намертво. Городки, расположенные высоко над уровнем моря, обычно «лепятся» к склонам гор или их подножиям — не помню, чтобы я хоть раз читал о городке, который бы никуда не прилепился, — а сельская местность изобилует тихими уголками, преимущественно полузабытыми. В Европе вы просыпаетесь под цоканье копыт и видите в окно живописную речушку; вам мерещится скрип гусяного пера. Это мир, где старина встречается с сегодняшним днем; почему-то старине никогда не удается встретиться со стариной. Это мир, где неодушевленные объекты вдруг оживают: улицы улыбаются, соборы глядят свысока, руины манят и даже водосточные трубы напевают жизнерадостную песенку.

Кроме того, в арсенале пишущих о путешествиях полно слов с положительной окраской, которые при ближайшем рассмотрении ничего не значат или имеют разный смысл для разных людей: «симпатичный», «очаровательный», «романтический»... Написать, что городок «по-своему симпатичен», — значит не сказать ничего. А кто возьмется определить, что такое «очарование» или «романтичность»? Это понятия, в которые каждый вкладывает субъективный смысл. Одному восход солнца кажется романтическим, а другому режет глаза.

Как же преодолеть все эти устрашающие трудности и хорошо описать незнакомое место? Мои рекомендации можно свести к двум основным — первая из них относится к стилю, вторая к содержанию.

Итак, подбирайте слова с особенным тщанием. Если оборот сам просится на бумагу, будьте внимательны: возможно, это один из бесчисленных штампов, которые так часто мелькают в туристических очерках, что избежать их удастся лишь ценой сознательных усилий. Также сопротивляйтесь желанию описать чудесный водопад эффектной лирической фразой. В лучшем случае она будет звучать искусственно — не похоже на вас, — а в худшем напыщенно. Ищите незатертые слова и образы. Оставьте «мириады» и всех их собратьев поэтам. Оставьте «собратьев» любому, кто согласится их унести.

Что же до содержания, будьте максимально придирчивы. Если вы пишете о пляже, не говорите, что «берег был усеян камнями» и что «над волнами реяли чайки». Берега нередко бывают усеяны камнями, а над волнами, как правило, реют чайки. Убирайте все банальные подробности; не сообщайте нам, что на песок набегали волны, а сам он был белый. Находите детали, имеющие вес. Они могут быть существенными для вашего рассказа; они могут быть необычными, или колоритными, или забавными, или любопытными. Главное, чтобы они выполняли полезную работу.

Я приведу вам несколько примеров из сочинений разных авторов, сильно отличающихся друг от друга по темпераменту, но одинаково хорошо умеющих подбирать выразительные детали. Первый фрагмент взят из очерка Джоан Дидион под названием «Сновидцы и их золотые сны» (Some Dreamers of the Golden Dream). Он посвящен мрачному преступлению, совершенному в калифорнийской долине Сан-Бернардино, и уже в первых его строках мы вместе с писательницей как будто едем в машине прочь от городской цивилизации к той пустынной дороге, на которой так необъяснимо запылялся «фольксваген» Люсиль Миллер:

Это та Калифорния, где в любой момент можно позвонить священнику, но трудно купить книгу. Это страна бриджей и взбитых волос, страна девушек, чьи жизненные ожидания сводятся к белому свадебному платью, рождению какой-нибудь Шерри, или Дебби, или Кимберли, потом разводу в Тихуане и возвращению в школу парикмахеров. «Молодые были, вожжа под хвост попала», — говорят они без всякого сожаления и смотрят в будущее. А будущее в этом золотом краю всегда выглядит заманчиво, потому что прошлого никто не помнит. Здесь дуют горячие ветры и кажутся неуместными старые обычаи, здесь процент разводов вдвое выше среднего, а примерно каждый

сороковой живет в трейлере. Здесь последний приют всех, кто явился бог весть откуда, всех, кто бежал от холода, от прошлого и от старых обычаев. Все они приезжают сюда за новым стилем жизни и ищут его там, где умеют, — в кино и газетах. Дело Люсиль Мари Максвелл Миллер — таблоидный памятник этому новому стилю.

Сначала представьте себе улицу Баньян, потому что именно там все и случилось. Чтобы попасть туда, надо ехать из Сан-Бернардино на запад по бульвару Футхилл и дальше по федеральному шоссе № 66, мимо маневровых парков в Санта-Фе и мотеля «Форти уинкс» из девятнадцати бутафорских вигвамов: «СТАНЬ ИНДЕЙЦЕМ НА ОДНУ НОЧЬ!» Потом мимо гоночной трассы в Фонтане, мимо церкви Назарянина и завода «Кайзер стил», через Кукамонгу, мимо бар-ресторана «Капу кай» на углу № 66 и Карнелиан-авеню. От флагов, развевающихся над «Капу кай» (что означает «запретные моря»), дальше по Карнелиан-авеню: «РАНЧО В ПОЛАКРА! КАФЕ-ЗАКУСОЧНЫЕ! ТРАВЕРТИНОВЫЕ КАРЬЕРЫ! СКИДКА \$95». Это тропа свихнувшихся намерений, накипь и пена Новой Калифорнии. Но постепенно вывесок на Карнелиан-авеню становится меньше и шикарные коттеджи веселых пастельных тонов уступают место поблекшим бунгало, чьи хозяева держат кур и выращивают парочку виноградных лоз, а потом холмы делаются круче, дорога ползет вверх и даже такие бунгало попадают все реже, и вот — унылая, разбитая, петляющая среди эвкалиптов и лимонных рощ — перед нами открывается улица Баньян.

Всего два абзаца дают нам почувствовать не только дешевую аляповатость ландшафта Новой Калифорнии — всех этих блочных домиков, бутафорских вигвамов и заемной гавайской романтики, — но и трагическое непостоянство жизни и амбиций осевших здесь людей. Все детали — статистика, имена, вывески — выполняют полезную работу.

На конкретных деталях держится и проза Джона Макфи. В его книге об Аляске «Наша глубинка» (Coming Into the Country) есть раздел, посвященный поискам возможной новой столицы штата. Автору хватает всего нескольких фраз, чтобы дать нам понять, чем плоха нынешняя столица — и как место жительства, и как центр законодательной власти:

Ветер в Джуно такой, что пешеходу с ним не совладать: даже

если набычишься и бросишься ему навстречу, он тебя остановит. Вдоль улиц стоят перила, по которым сенаторы и делегаты затаскивают себя на работу. За последние несколько лет на горном хребте над городом не раз устанавливали анемометры с пределом измерения скорости в 200 миль в час. Бешеные восточные ветры сначала загоняли их стрелки в конец шкалы, а потом сносили и сами приборы. Погода здесь не всегда такая аховая, но именно под влиянием климата сформировался весь город: Джуно состоит из плотно сбившихся в кучу зданий и по-европейски узеньких улочек на горных склонах у соленой воды...

Желание Харриса перенести столицу укрепилось за эти два года [проведенные в сенате штата Аляска]. Сессии начались в январе и продолжались по меньшей мере три месяца, и у Харриса возникло, по его словам, «ощущение полной изоляции и беспомощности. Люди не могли до меня добраться. Я был словно в клетке. Я каждый день говорил с лоббистами, упорно стоящими на своем. Каждый день с одними и теми же. Там явно не хватало воздуха».

Мы сразу понимаем, до чего странен этот город, столь не похожий на прочие американские города. Законодатели имели возможность перенести столицу в Анкоридж — там чиновники по крайней мере не чувствовали бы себя так, словно угодили в богом забытую дыру. Всего один абзац, насыщенный точными деталями и виртуозными метафорами, позволяет нам постичь суть этого города:

Почти все американцы мигом признают Анкоридж своим, потому что Анкоридж — это та часть любого города, где из него, лопнувшего по швам, вываливаются забегаловки с фастфудом. Порой Анкоридж прощают во имя первооткрывательства: сначала стройка, потом цивилизация. Но это не пограничный город. Он практически никак не связан с окружающей средой. Его принесло сюда ветром — этакую американскую спору. Возьмите огромную формочку для печенья, опустите ее на Эль-Пасо, прижмите — и вырежется что-то вроде Анкориджа. Анкоридж — это северная окраина Трентона, центр Окснарда, кусок Дейтон-Бич без вида на океан. Это сгущенный, быстрорастворимый Альбукерке.

Что делает Макфи? Он схватывает самую *сущность* Джуно и Анкориджа. Если вы пишете о путешествиях, ваша главная задача —

уловить сущность места, в которое вы попали. На протяжении многих лет бесчисленные авторы пытались приручить реку Миссисипи, уловить самое душу этой могучей водной магистрали, в которой жители срединных районов Америки так часто видят орудие Божьего гнева. Но никто не преуспел в этом больше, чем Джонатан Рейбан, объехавший штаты Среднего Запада после обширных наводнений, вызванных разливом этой реки. Вот как начинается его статья:

Когда подлетаешь к Миннеаполису с запада, все выглядит как чисто теологическая проблема.

Бескрайние миннесотские равнины расчерчены на фермы будто по линейке, и сюрпризов в этой картине не больше, чем на чистом листе миллиметровой бумаги. Каждая канавка, каждая гравийная дорожка протянута строго вдоль географической параллели или меридиана в точном соответствии с системой государственной топографической съемки. Фермы прямоугольные, поля и дома тоже — а если бы вы могли снять с этих домов крыши, то увидели бы семьи, сидящие за прямоугольными столами в самом центре прямоугольных комнат. Правильные обитатели этой правильной лютеранской страны раздели природу, обрили ее наголо и распяли на прямоугольной раме. До боли хочется увидеть какую-нибудь мятежную кривую или пятнистое поле, где при попустительстве беспечного хозяина выросли вместе кукуруза и соя.

Но беспечных хозяев тут не бывает. Весь ландшафт словно вопиет в ваших глазах — так же как и в очах Господа Бога — о невероятной праведности здешнего населения. У нас здесь баловаться не принято, говорит он; мы простые честные люди, хоть сейчас на небеса.

Потом внизу показывается река — широкая тень, которая ползет по этой шахматной доске неуклюжей змеей. Вся в прихотливых изгибах, с заболоченными черными рукавами и веретенообразными зелеными островами, Миссисипи служит богобоязненному Среднему Западу наглядным напоминанием о грешной и упрямой природе. Подобно вспыльчивости Джона Кальвина, это дикий зверь в самом сердце мирной страны.

Те, кто живет на реке, без всякой нарочитости говорят о ней как о существе одного с ними пола. «Миссисипи надо уважать, не то он тебя проглотит», — ворчит старый диспетчер шлюза. «Она

буйная — столько народу тут сожрала», — жалуется официантка в прибрежном ресторанчике. В словах Элиота о том, что река внутри нас (а море вокруг нас), отражена некая будничная истина о Миссисипи. Здешние жители и вправду видят в этом взбаламученном потоке воплощение своих беспокойных, мятущихся душ. Когда они хвастаются перед чужаками строптивым нравом своей реки, ее жаждой топить и разрушать, в этом как будто слышится: *дайте мне только волю, я и не то натворю... я знаю, как это приятно.*

Что может быть лучше для автора нон-фикшн, чем жить в Америке? Наша страна бесконечно удивительна и разнообразна. О чем бы вы ни писали — о городе или о провинции, о востоке или западе, — у каждого места есть свой уникальный облик, население и культурный контекст. Найдите эти отличительные черты. В трех нижеприведенных отрывках изображены уголки Америки, между которыми как будто бы нет ничего общего. Однако в каждом случае автор снабжает нас такими точными образами, что мы словно попадаем туда сами. В первом фрагменте, взятом из книги Джека Агуэроса «На полпути к Дик и Джейн: пуэрто-риканское паломничество» (*Halfway to Dick and Jane: A Puerto Rican Pilgrimage*), описывается нью-йоркский район, где писатель провел свое детство, — там жили латиноамериканцы и в пределах одного квартала сосуществовали разные миры:

В каждом классе было с десяток ребят, которые не говорили по-английски. Отношения между чернокожими, итальянцами, пуэрториканцами внутри класса были хорошие, но мы знали, что на чужую территорию лучше нос не совать. Порой мы не могли свободно гулять даже по своему кварталу. На Сто девятой к западу от фонарного столба властвовали «Латинские тузы», а к востоку — «Сенеки», «клуб», в который входил и я. Ребята, не говорившие по-английски, получили прозвище «Морские тигры»: была такая популярная испанская песенка. Кроме того, «Морским тигром» и «Морской акулой» назывались два корабля, которые курсировали между Сан-Хуаном и Нью-Йорком и привозили к нам с острова множество иммигрантов.

Наши владения граничили с чужими. Третья авеню и восточней — итальянцы. Пятая и западней — черные. К югу на Сто третьей улице был взгорок, который местные называли

Кунис-Хиллом. Когда вы добирались до его вершины, происходило нечто странное: дальше начиналась Америка, поскольку южнее обитали «американцы». Дик и Джейн^[9] не умерли — они жили припеваючи в соседнем, более богатом районе.

Когда мы, пуэрто-риканские дети, шли купаться в бассейн в Джефферсон-парке, мы знали, что рискуем нарваться на итальянцев и схлопотать как следует. И когда мы шли в церковь Ла-Милагроса в Гарлеме, то знали, что рискуем нарваться на черных и схлопотать как следует. Но если мы заходили за Кунис-Хилл, то рисковали нарваться на раздраженные, неодобрительные взгляды и вопросы полицейских вроде «Что вы делаете в этом районе?» или «А не отправиться ли вам домой, ребята?».

Домой! А ведь в школе я написал столько сочинений об Америке! Разве теннисные корты Центрального парка не были частью моего дома, хоть я и не умел играть? Неужели мне нельзя было посмотреть, как играет Дик? Разве эти полицейские не должны были защищать и меня тоже?

Теперь перенесемся отсюда в маленький городишко на востоке Техаса, почти на самой границе с Арканзасом. Этот очерк Пруденс Макинтош был опубликован в *Texas Monthly* — ежемесячнике, уважаемом мною за ту дружелюбную открытость, с которой она и ее коллеги-техасцы водят меня, манхэттенца, по всем уголкам своего штата.

Постепенно я осознала: многое из того, что в детстве казалось мне техасским, на самом деле характерно для всего Юга. Знаменитые мифы о Техасе имели мало отношения к моей части штата. Я знала кизил, мелиу, индийскую сирень и мимозу, но никогда не видела голубых люпинов и «индейских кистей». Хотя в моем городе проходили Ярмарка четырех штатов и родео, я так по-настоящему и не научилась ездить верхом. Ни один из тех, кого я знала, не носил ковбойских шляп и сапог, да и вообще ничего, кроме самой обычной одежды. Владения известных мне фермеров именовались не «ранчо», а «усадебка старика такого-то», и над их воротами не красовалось хозяйское тавро. Улицы моего города назывались Лесная, Сосновая и Оливковая, а не Гваделупа и не Лавака.

Отправимся еще дальше на запад — в местечко Мьюрок-Филд в калифорнийской пустыне Мохаве, настолько суровой и безлюдной, что ВВС США, поколение назад поставившие себе задачу преодолеть звуковой барьер, выбрали ее для испытаний новой техники. Об этом рассказывает Том Вулф в блестящих первых главах «Битвы за космос»:

Это было похоже на ископаемый ландшафт, почему-то не затронутый эволюцией земного рельефа. Повсюду простирались гигантские высохшие озера — самое крупное из них носило имя Роджерс. Кроме полыни, здесь росла только юкка — уродливые скрюченные деревца, смахивающие на помесь кактуса с японским бонсаем. Стволы у них зеленые, будто окаменелые, а ветки невероятно корявые. В сумерках силуэты этих карликовых деревьев на фоне ископаемого пейзажа казались каким-то артритическим кошмаром. Летом температура запросто подсакивала до сорока с лишним градусов, а поскольку дно высохших озер укрывал песок, здесь случались песчаные бури почище африканских. По ночам холодало чуть ли не до нуля, а в декабре начинались дожди, сухие озера наполнялись водой на несколько дюймов, из ила выползали вонючие доисторические креветки, а из-за гор, с океана за сотню миль отсюда, прилетали чайки, чтобы клевать этих извивающихся реликтовых тварей. Зрелище было незабываемое...

Когда ветер гонял эти несколько дюймов воды по озерному дну, оно становилось идеально гладким и ровным. А весной, когда вода испарялась и солнце выкаливало землю досуха, эти бывшие озера превращались в самые лучшие на свете посадочные площадки естественного происхождения — а заодно и самые просторные, размером в целые мили, так что пилоты могли ошибаться сколько угодно. Именно это и нужно было военным для осуществления их замыслов...

Если не считать ветра, песка, юкки и перекасти-поля, в Мьюроке не было ничего, кроме двух стоящих бок о бок ангаров из рифленого железа, пары бензоколонок, одной-единственной бетонированной взлетной дорожки, кучки крытых рубероидом лачуг и нескольких палаток. Офицеры жили в лачугах, именуемых «казармами», а мелкая сошка обитала в палатках, мерзла ночью и поджаривалась днем. На каждой из ведущих сюда дорог торчала сторожевая будка с солдатами. Целью тех, кого

армия отправила в это богом забытое место, было создание сверхзвукового реактивного самолета и ракетоплана.

Попрактикуйтесь в написании подобных статей о разных местах — и когда я говорю «разные места», это не значит, что вам непременно надо отправиться в Марокко или Момбасу. Пойдите в ближайший торговый пассаж, или в спортивный комплекс, или в центр ухода за детьми. Но о каком бы месте вы ни писали, посещайте его до тех пор, пока не поймете, в чем состоит его уникальность. Обычно она кроется в сочетании самого места с людьми, которые там живут или часто бывают. Если речь идет о спортивном комплексе, эта уникальность будет заключаться в единстве царящей в нем атмосферы и его завсегдатаев. Если об иностранном городе — в единстве его старинной культуры и нынешнего населения. Постарайтесь ее найти.

Большим мастером по части таких поисков был англичанин Виктор Притчетт, один из самых ярких и разносторонних авторов нон-фикшн. Посмотрите, что он сумел выжать из своей поездки в Стамбул:

Стамбул так много значит для нашего воображения, что реальность сбивает с толку большинство путешественников. Мы не можем выкинуть из головы пресловутых султанов. Мы ждем, что они вот-вот появятся перед нами — сидящие по-турецки на своих диванах, усыпанные драгоценностями. Помним мы и сказки о гаремах. Но правда в том, что Стамбулу нечем похвастаться, кроме своего расположения. Это город крутых, шумных мощеных холмов...

В основном здесь торгуют тканями, одеждой, чулками, обувью — продавцы-греки выскакивают из лавок с развернутым куском материи, едва завидев потенциального покупателя, турки спокойно ждут. Орут носильщики, и не только они; вас теснят лошадьми, пихают огромными тюками, и сквозь все это вы видите одно из самых чудесных местных зрелищ — скромного юношу с латунным подносом, подвешенным на трех цепочках, и стоящей точно посередине подноса чашечкой чая. Он никогда не прольет его; невзирая на окружающий хаос, он спешит к хозяину, сидящему на пороге своей лавки.

Скоро вы понимаете, что в Турции есть люди двух типов: те, кто носит, и те, кто сидит. Нигде больше не умеют сидеть так спокойно и безмятежно, с таким знанием дела; турок сидит всем

своим телом с головы до пят; сидит даже его лицо. Он сидит так, словно унаследовал это искусство от поколений султанов, без устали практиковавших его на Дворцовом мысе. И нет для него ничего приятней, чем пригласить вас посидеть в его лавке или конторе вместе с ним и пятью-шестью другими сидящими: несколько вежливых вопросов о вашем возрасте, семейном положении, количестве детей и других близких родственников, о том, где и как вы живете, — а потом, вторя другим сидящим, вы прочищаете глотку, отхаркиваясь с усердием, невиданным в Лиссабоне, Нью-Йорке и Шеффилде, и присоединяетесь к общему молчанию.

Мне нравится фраза «сидит даже его лицо» — всего четыре коротеньких слова, но в них вложена такая причудливая мысль, что они тут же приковывают к себе внимание. Мало того — они многое сообщают нам о турках. Теперь, попав в Турцию, я уже никогда не смогу равнодушно пройти мимо сидящего на пороге лавки местного жителя. Притчетту удалось подметить и лаконично запечатлеть в своем рассказе характерную национальную черту. Вот что значит хорошо писать о чужих странах — надо уметь отделять важное от несущественного.

Англичане (как напоминает мне Притчетт) уже давно освоили особую разновидность туристической прозы — статью, замечательную не столько тем, что автор извлекает из нового места, сколько тем, что это место извлекает из него самого. Свежие впечатления порождают идеи, которые иначе просто не пришли бы писателю на ум. Когда мы говорим, что путешествия обогащают человека, речь идет не только о том, что турист узнаёт, как выглядит готический собор и как французы делают вино. Нет — настоящий путешественник размышляет о том, как местные обитатели работают и отдыхают, как они воспитывают своих детей и молятся своим богам, как они живут и умирают. Книги британских искателей приключений, помешанных на аравийских пустынях и проживших среди бедуинов долгие годы, — Томаса Лоуренса, Фрей Старк и Уилфреда Тезигера — во многом обязаны своей странной притягательностью мыслям, которые могли родиться только у людей, изо всех сил старающихся уцелеть в этом суровом, плохо приспособленном для жизни краю.

Так что, когда вы пишете о каком-то месте, старайтесь извлечь из него лучшее. Но если процесс пойдет в обратную сторону, позвольте этому месту извлечь лучшее из вас. Одна из самых насыщенных книг о

путешествиях — «Уолден», хотя Торо отдалился от города не больше чем на милю.

И все же в конечном счете любое место оживает лишь благодаря человеческой деятельности — именно люди своими поступками придают ему неповторимую окраску. Спустя сорок лет я еще помню, с каким увлечением читал «В следующий раз — пожар» (The Fire Next Time) Джеймса Болдуина, где он рассказывает о том, как помогал своему отцу-священнику проводить службы в гарлемской церкви. Я до сих пор чувствую атмосферу, которая царила в этом храме воскресным утром, потому что Болдуин не ограничивается простым описанием, поднимаясь в более высокие литературные сферы передачи звуков и ритмов, общей веры и общих эмоций:

Церковь вызывала у меня восторг. Мне понадобилось долгое время, чтобы освободиться от тогдашней восторженности, хотя на самом глубоком, подсознательном уровне я так по-настоящему и не добился этого — и знаю, что никогда не добьюсь. Нет музыки, подобной той музыке, нет драмы, подобной той драме, когда святые ликуют, грешники стонут, бубны звенят и все хором возносят славу Господу. Для меня до сих пор нет ничего более возвышенного, чем зрелище этих разноцветных, изнуренных житейскими невзгодами, но как-то неуловимо просветленных лиц, взывающих к милосердному Создателю из пучины своего видимого, осязаемого, неизбывного отчаяния. Я никогда не видел ничего сравнимого с тем пылом и возбуждением, которые иногда без явной причины наполняют церковь, заставляя ее, по свидетельству Ледбелли и многих других, «раскачиваться». Я никогда не испытывал более могучего и сладостного волнения, чем в те минуты, когда в середине проповеди вдруг понимал, что каким-то чудом и впрямь обратился в носителя благого Слова, что паства и я едины. Их боль и радость были моими, а мои принадлежали им — и их выкрики «Аминь!», и «Аллилуйя!», и «Помилуй, Господи!», и «Да святится имя Его!», и «Говори, брат!» поддерживали и подгоняли мою речь, покуда все мы не сливались воедино в слезах, пении и танце, в муках и ликовании перед святым алтарем.

Никогда не бойтесь писать о месте, о котором уже якобы «все написано». Ни одно место не станет вашим, пока о нем не напишете вы. Я

принял этот вызов, когда решил написать книгу «Самые американские места» (American Places) о пятнадцати крайне популярных, широко посещаемых уголках, которые считаются символами Америки или воплощают собой чисто американские идеалы и устремления.

Девять из выбранных мною мест были сверхзнаменитыми: гора Рашмор, Ниагарский водопад, Аламо, Йеллоустонский парк, Пёрл-Харбор, Маунт-Вернон, Конкорд и Лексингтон, Диснейленд и Рокфеллеровский центр. Еще пять олицетворяли собой некую отчетливую американскую идею: миссурийский городок Ганнибал, в котором родился Марк Твен и который он использовал для сотворения своего двойного мифа о реке Миссисипи и об идеальном детстве; Аппоматокс, где завершилась Гражданская война; Китти-Хок, где братья Райт изобрели воздухоплавание — событие, символичное для Америки как нации гениальных умельцев; канзасский Абилин, родной город Дуайта Эйзенхауэра, символизирующий ценности американской глубинки; и Чатокуа на севере штата Нью-Йорк, где были выпестованы главные американские представления о самосовершенствовании и образовании взрослых. Только одна из моих святынь была новой — Мемориал гражданских прав, созданный в алабамском Монтгомери по проекту Майи Лин, памятник мужчинам, женщинам и детям, погибшим в борьбе за гражданские права на Юге. Если не считать Рокфеллеровского центра, я никогда не бывал ни в одном из этих мест и ничего не знал об их истории.

Мой метод заключался не в том, чтобы спрашивать туристов, глазающих на гору Рашмор: «Что вы чувствуете?» Я знал, что их ответ будет субъективным («Это невероятно!»), а потому бесполезным для меня в смысле информации. Вместо этого я шел к кому-нибудь из зрителей или хранителей того или иного памятника и спрашивал: как вы думаете, почему к горе Рашмор каждый год приезжает по два миллиона человек? Или в Аламо — три миллиона? Или на мост Конкорд — миллион? Или в Ганнибал — четверть миллиона? Что ищут здесь эти люди? Моей целью было проникнуть в намерения каждого места — понять, чем оно само пытается быть, а не каким я хочу или ожидаю его увидеть.

Беседуя с местными жителями — лесничими, кураторами, библиотекарями, торговцами, старожилами, женщинами из общества «Дочери республики Техас» и ассоциации «Леди Маунт-Вернона», — я черпал из богатейшего источника, какой только доступен писателю, отправившемуся на поиски Америки. Этим источником было будничное красноречие людей, обслуживающих место, которое удовлетворяет некую потребность их сограждан. Вот что сказали мне опекуны трех разных

пунктов из моего списка:

ГОРА РАШМОР: «Вечером, когда солнце оставляет этот склон в тени, — сказал один из лесничих, Фред Бэнкс, — ты чувствуешь, что глаза всех четверых смотрят прямо на тебя, куда бы ты ни пошел. Они смотрят прямо тебе в душу, стараются прочесть твои мысли и будто спрашивают, хорошо ли ты делаешь свое дело, так что тебе становится немножко стыдно».

КИТТИ-ХОК: «Половина из тех, кто приезжает в Китти-Хок, так или иначе связаны с авиацией, и им интересно, с чего все началось, — говорит заведующая Энн Чайлдресс. — Нам регулярно приходится заменять некоторые снимки Уилбура и Орвила Райтов, потому что у них стираются лица: слишком уж многим посетителям хочется их потрогать. Братья Райт были самыми обычными парнями, по образованию они недалеко ушли от средней школы, и все же им удалось сделать нечто выдающееся — за короткий срок, почти без денег. Они добились грандиозного успеха, изменили весь наш образ жизни, и я невольно задумываюсь: «А у меня хватило бы вдохновения и упорства на то, чтобы достичь результатов такого масштаба?»»

ЙЕЛЛОУСТОНСКИЙ ПАРК: «Ездить в национальные парки — это американская семейная традиция, — сказал лесничий Джордж Робинсон, — а уж про Йеллоустон-то слышали буквально все. Но есть еще и скрытая причина. Я думаю, что люди испытывают внутреннюю потребность возвращаться к тем местам, откуда они произошли. Не случайно ведь у нас так заметна тесная связь между очень юными и очень старыми. Здесь они все ближе к своим началам».

Сильный эмоциональный заряд обеспечили моей книге высказывания других людей — мне надо было только разговорить их. У меня не было никакой нужды раздувать эмоциональную или патриотическую составляющую. Бойтесь подобного раздувания как огня, особенно если вы пишете о местах священных или имеющих большое значение. Приехав в Пёрл-Харбор, я очень скоро узнал, что из боевого корабля «Аризона», затонувшего в результате японской атаки 7 декабря 1941 г., продолжает вытекать топливо — примерно по галлону в день. Позже, когда я брал интервью у зрителя Дональда Маги, он вспомнил, что, едва вступив в должность, отменил бюрократический запрет на посещение мемориала

«Аризоны» детьми ниже 45 дюймов. В этом запрете говорилось, что их поведение «может отрицательно повлиять на впечатления» других туристов.

«Я уверен, что и дети прекрасно могут понять, почему мы так бережно храним этот корабль, — сказал мне Маги. — Он запомнится им, когда они увидят эту утечку — когда узнают, что раны корабля все еще кровоточат».

13. Как писать о себе

Мемуары

Среди многих тем, доступных вам как писателю, есть одна, которую вы знаете лучше всех остальных. Это вы сами — ваше прошлое и настоящее, ваши мысли и переживания. Однако очень может быть, что именно этой темы вы упорнее всего избегаете.

Приходя в гости к начинающим писателям, будь то в школе или в университете, я всегда первым делом спрашиваю их: «В чем ваши трудности? Что вам мешает?» И ответ, от Мэна до Калифорнии, всегда звучит одинаково: «Мы должны писать то, чего хочет учитель». Когда я это слышу, мне становится грустно.

«Хороший учитель не может этого хотеть, — говорю им я. — Никакому учителю не нужны двадцать пять экземпляров одной и той же личности, пишущей на одну и ту же тему. Все мы ищем и хотим видеть в ваших сочинениях только одно — вашу индивидуальность. Нам требуется то, что делает вас уникальными. Расскажите нам, что вы знаете и о чем думаете».

Но они не могут. Им кажется, что на такое нельзя пойти без разрешения. А я считаю, что они получили это разрешение автоматически в тот миг, когда появились на свет.

Средний возраст тоже не облегчает дело. На писательских конференциях я встречаюсь с женщинами, которые вырастили детей и после этого взялись за перо, чтобы разобраться в своей жизни. Я призываю их писать о том, что им ближе всего, и не бояться откровенности. Они возражают. «Мы должны писать то, чего хотят издатели», — говорят они. Другими словами, «мы должны писать то, чего хочет учитель». Почему они считают, что им нельзя без разрешения делиться с читающей публикой теми мыслями и чувствами, которые они знают лучше всего, — их собственными?

Перепрыгнем еще через поколение. Один мой приятель-журналист честно трудился всю жизнь, но всегда получал информацию из вторых рук и описывал то, что случилось с другими. За долгие годы нашего знакомства он не раз вспоминал при мне о своем отце — священнике либеральных взглядов, который в одиночку мужественно отстаивал их у себя на родине,

в консервативном канзасском городке. Очевидно, именно от него мой друг унаследовал обостренное чувство социальной справедливости. Несколько лет назад я спросил, когда он наконец возьмется писать о том, что было самым важным в его жизни, включая отца. Скоро, ответил он. Но решающий день все откладывался и откладывался.

Когда ему стукнуло шестьдесят пять, я принялся за него всерьез. Я отправил ему кое-какие из своих любимых мемуаров, и в конце концов он пообещал, что попробует писать в том же ретроспективном ключе. Теперь он искренне изумляется тому, как раскрепостил его этот труд — как много он открыл такого, чего никогда не понимал, и об отце, и о своей собственной жизни. Но, рассказывая о своем опыте, он всегда говорит: «Раньше у меня никогда не хватало на это смелости» или «Я всегда боялся начинать». Иными словами, «я не знал, что у меня есть разрешение».

А почему нет? Разве Америка — не страна «неистребимого индивидуализма»^[10]? Давайте призовем обратно дух той забытой страны и тех знаменитых индивидуалистов. Если вы учите писать других, помогите им поверить в ценность их жизни. Если вы писатель, дайте себе разрешение рассказать нам, что вы за человек.

Но разрешение — это отнюдь не то же самое, что попустительство. Я терпеть не могу неряшливой писанины и особенно процветавшей в 1960-х гг. манеры выкладывать все, что только придет в голову. Чтобы сделать в нашей стране приличную карьеру, необходимо уметь прилично писать по-английски. Но что касается вопроса о том, для кого вы пишете, я хотел бы предупредить вас: не старайтесь никому угодить. Если вы сознательно пишете для учителя или издателя, дело кончится тем, что ваше сочинение не заинтересует никого вообще. Задеть читателей за живое вам удастся только при условии, что вы будете писать для себя.

Рассуждая, как писать о своей жизни, мы волей-неволей обращаем внимание на количество прожитых лет. Когда студенты говорят, что должны писать то, чего хочет учитель, они часто имеют в виду, что им просто нечего сказать — так небогат их послешкольный опыт, которым они обязаны в основном телевидению да торгово-развлекательному центру, этим искусственным версиям реальности. И все-таки сам физический процесс письма — могучее средство познания, в каком бы возрасте вы этим ни занимались. Роясь в своем прошлом, я часто поражаюсь тому, как давно забытый случай выныривает из недр моей памяти именно тогда, когда в нем возникает нужда. Память продолжает обеспечивать писателя необходимым материалом даже в те периоды, когда все остальные его источники пересыхают.

Однако разрешение — это инструмент о двух концах, и им нельзя пользоваться, если вы игнорируете главную заповедь хирурга: ЧРЕЗМЕРНОЕ УВЛЕЧЕНИЕ РАССКАЗАМИ О СЕБЕ ПРЕДСТАВЛЯЕТ УГРОЗУ ДЛЯ ЗДОРОВЬЯ ПИСАТЕЛЯ И ЧИТАТЕЛЯ. Эго и эгоизм разделены тонкой гранью. В эго нет ничего плохого — ни один писатель без него далеко не уедет. Но эгоизм — обуза, и не надо понимать эту главу как приглашение к болтовне в чисто терапевтических целях. И снова я предлагаю соблюдать старое правило: убедитесь, что каждая деталь в ваших мемуарах выполняет полезную работу. Пишите о себе без всякой неловкости, смело и с удовольствием. Но следите за тем, чтобы все элементы вашего повествования — люди, места, события, забавные эпизоды, идеи, эмоции — объединялись в одно гармоничное и динамичное целое.

Это подводит нас к разговору о мемуарах как о жанре. Я готов читать мемуары, написанные почти кем угодно. Для меня нет другого жанра нон-фикшн, который позволял бы проникать к самым корням человеческого существования и так ярко передавать весь драматизм и комизм, всю боль и непредсказуемость нашей жизни. Многие книги из тех, что запомнились мне лучше всего при первом прочтении, относятся к мемуарам — это «Из Египта» (Out of Egypt) Андре Асимана, «Изгнанники» (Exiles) Майкла Арлена, «Взросление» (Growing Up) Рассела Бейкера, «Лютые привязанности» (Fierce Attachments) Вивиан Горник, «Пьяная жизнь» (A Drinking Life) Пита Хэмилла, «Первый акт» (Act One) Моссса Харта, «Просмотр» (Run-Through) Джона Хаусмана, «Клуб лжецов» (The Liars' Club) Мэри Карр, «Прах Анджелы» (Angela's Ashes) Фрэнка Маккорта, «Память, говори» (Speak, Memory) Владимира Набокова, «Каб у дверей» (A Cab at the Door) Виктора Притчетта, «Истоки одной писательской жизни» (One Writer's Beginnings) Юдоры Уэлти, «Рост» (Growing) Леонарда Вулфа.

Все эти книги обязаны своей силой узости фокуса. В отличие от автобиографии, объемлющей всю жизнь целиком, мемуары принимают отдельную жизнь как данное и оставляют за кадром большую ее часть. Автор мемуаров приглашает нас в избранный уголок своего прошлого, отличающийся необычной насыщенностью — например, в детство — либо ограниченный рамками войны или какого-нибудь другого социального потрясения. «Взросление» Бейкера — это шкатулка внутри шкатулки, история подрастающего мальчика на фоне истории его семьи, измученной Депрессией; она черпает свою силу в этом историческом контексте. Набоковская «Память, говори», самые элегантные из всех известных мне мемуаров, рисует нам золотое детство в царском Санкт-Петербурге, мир

частных учителей и летних дач, с которым русская революция покончила навсегда. Это литературный акт, застывший в конкретном времени и месте. Притчетт в «Кебе у дверей» вспоминает о детстве почти диккенсовском — его мрачное ученичество у лондонских кожевников словно переносит нас в XIX в., хотя на самом деле речь идет о XX. Однако Притчетт отнюдь не склонен жаловаться на судьбу и даже не прочь пошутить. Мы видим, что детство автора было неразрывно связано с определенной эпохой, страной и социальным кругом, к которому принадлежала его семья, — и во многом благодаря тогдашним испытаниям он сделался тем великолепным писателем, каким мы его знаем.

Итак, садясь за воспоминания, сразу поставьте себе достаточно узкие рамки. Мемуары — не итог вашей жизни, а скорее окно в эту жизнь, и по своей избирательности они родственны фотографии. Читателю может показаться, что автор описывает события далекого прошлого навскидку, перескакивая с одного на другое почти случайным образом, но это не так. Композиция мемуаров всегда бывает строго продуманной. За восемь лет Торо написал семь разных черновиков «Уолдена»; ни один другой американский автор не вложил в создание своих мемуаров столько кропотливого труда. Чтобы написать хорошие мемуары, вы должны стать редактором собственной жизни, придать расплывчатой массе полузабытых событий форму связного повествования, построенного на некой организующей идее. Мемуары — это искусство изобретения правды.

Один из секретов этого искусства кроется в деталях. В мемуарах сработает любая деталь — звук, запах, название песни, — лишь бы она играла формирующую роль в той части вашей жизни, которую вы хотите дистиллировать. Возьмем, к примеру, звук. Вот как Юдора Уэлти начинает «Истоки одной писательской жизни», обманчиво тонкую книжечку, до предела насыщенную богатыми воспоминаниями:

В нашем доме на Норт-Конгресс-стрит в Джексоне, Миссисипи, где я, старшая из троих детей, родилась в 1909 г., мы росли под бой часов. У нас в прихожей стояли старинные напольные часы дубового дерева, и их звонкие, как гонг, удары разносились по гостиной, столовой, кухне, кладовке и вверх по резонирующему лестничному колодцу. Этот звон лез нам в уши круглые сутки; иногда в полночь мы просыпались от него даже на террасе. В спальне моих родителей были другие часы с боем, поменьше, и они откликались на голос первых. Хотя кухонные часы умели только показывать время, в столовой висели часы с

кукушкой, с гирьками на длинных цепочках — однажды мой младший брат забрался со стула на буфет и умудрился на несколько секунд подвесить к ним кошку. Отец был родом из Огайо, а всему его клану положили начало трое братьев Уэлти, приехавших в 1700-х из Швейцарии, — не знаю, есть ли тут какая-то связь, но обостренное чувство времени было присуще всем членам нашей семьи. По крайней мере, для будущего писателя это оказалось неплохо. Хронологическое чутье появилось у меня очень рано и было одним из многих полезных качеств, приобретенных мною почти бессознательно; позже оно часто помогало мне, когда в этом возникала нужда.

Отец любил всякие приборы, с помощью которых можно было узнать или увидеть что-нибудь интересное. Он держал их в ящике своего «библиотечного стола»: там, поверх сложенных карт, хранился раздвигающийся латунный телескоп, и после ужина мы изучали в палисаднике Луну и Большую Медведицу, а также старались не пропускать лунных затмений. Был у него и «кодак» с выдвижным объективом; отец вынимал его на Рождество и семейные дни рождения, а еще брал с собой в поездки. В задней части ящика прятались увеличительное стекло, калейдоскоп и гироскоп в черном клеенчатом футлярчике — иногда отец заставлял его танцевать для нас на туго натянутой веревке. Кроме того, он коллекционировал головоломки из продетых друг в дружку металлических колец, звеньев и палочек, которые никто из нас, остальных, не в силах был разнять, как бы терпеливо отец ни объяснял нам их устройство; он питал почти что детскую любовь ко всему замысловатому.

Со временем на кухонной стене появился барометр, но, в сущности говоря, он был нам ни к чему. Выросший в деревне, отец отлично разбирался в форме облаков и прочих приметах. Утром он первым делом выходил на крыльцо, смотрел в небо и словно принимался. Его прогнозы чаще всего оказывались верными.

«Ну нет, я так не умею», — говорила мать с чрезвычайным самодовольством...

Благодаря отцу я тоже научилась тонко чувствовать погоду. Спустя годы, когда я начала писать рассказы, метеорология сразу заняла в них важное место. Капризы погоды и душевные пертурбации, вызванные этими внешними возмущениями,

рождались бок о бок в драматической форме.

Посмотрите, как много мы сразу узнаем о становлении личности Юдоры Уэлти — о том, в каком доме она родилась и каким человеком был ее отец. Звонкий бой часов, раздающийся во всех комнатах и слышный даже на террасе, мигом переносит нас в Миссисипи поры ее детства.

Обратимся к другому писателю — Альфреду Кейзину. Он провел свое детство в Браунсвилле, районе Бруклина, и путеводной нитью, помогающей ему туда вернуться, служит запах. С самой первой, очень давней встречи с книгой «Пешком по городу» (*A Walker in the City*) Альфреда Кейзина она запомнилась мне тонкой передачей чувственных впечатлений. Следующий отрывок — не только хороший пример того, как надо описывать запахи; он еще и показывает, как сильно мемуары выигрывают от умения автора создать ощущение места, передать неповторимую атмосферу родного угла:

Больше всего в пятницу вечером мне нравилась сумеречная пустота улиц, предвещающая день покоя и молитвы, который по еврейскому обычаю приветствуется «как невеста», — день, когда запрещено даже прикасаться к деньгам, запрещена любая работа, все переезды и все домашние труды, вплоть до включения и выключения света. Казалось, что еврейское сообщество с его мятущейся душой находило путь к какому-то древнему глубинному спокойствию. В пятницу вечером я ждал темноты на улицах, как другие дети ждут рождественских огней... Когда я возвращался домой после трех, из духовки доносился теплый аромат кофейного пирога, и при виде матери, на четвереньках оттирающей линолеум в столовой, моя грудь наполнялась такой нежностью, что мне страстно хотелось обнять по очереди каждый предмет в нашем доме...

Но лучший момент наступал в шесть, когда возвращался с работы отец — от его комбинезона слабо пахло шеллаком и скипидаром, а на подбородке у него еще блестели капельки серебряной краски. Вешая плащ на крючок в длинной полутемной прихожей, которая вела на кухню, он оставлял в кармане небрежно свернутую нью-йоркскую *World*, и стоило мне почуять запах свежей типографской краски и увидеть глобус на первой странице, как все, что манило меня с другого полушария моего мозга по ту сторону Ист-Ривер, мгновенно оживало. Эта

газета была для меня как-то по-особому связана с Бруклинским мостом. Ее печатали под зеленым куполом Парк-роу близ этого моста, и в запахе краски и влажной газетной бумаги, разлитом в вестибюле, словно ощущался свежий соленый воздух Нью-Йоркской гавани. Мне казалось, что вместе с очередным номером *World* отец каждый день приносит домой весь огромный внешний мир.

В дальнейшем Кейзину суждено было пересечь Бруклинский мост и сделаться старшим мастером в цеху американских литературных критиков. Однако главным литературным жанром в его жизни стал не роман, не рассказ и не поэма, а мемуары — то, что он называет «персональной историей», и, в частности, та «персональная американская классика», которую он открыл для себя еще мальчиком: дневник Уолта Уитмена «Образцовые дни» (*Specimen Days*) времен Гражданской войны и его же «Листья травы», «Уолден» Торо и особенно его «Дневники», а также «Воспитание Генри Адамса» (*The Education of Henry Adams*). Кейзина приводило в восторг, что Уитмен, Торо и Адаме сумели вписать себя в американский литературный ландшафт, не побоявшись воспользоваться наиболее интимными жанрами — личными заметками, дневниками, письмами и мемуарами, — и что он тоже может установить «драгоценную связь» с Америкой, написав свою персональную историю и таким образом поместив себя, сына русских евреев, в тот же ландшафт.

Вы тоже можете пересечь свой Бруклинский мост с помощью своей персональной истории. Через мемуары легче всего ощутить, что такое быть новичком в Америке, и каждый автор из иммигрантской семьи обладает неповторимым голосом, в котором звучит нотка его культурной самобытности. Следующий пассаж из книги «Назад в Бачимбу» (*Back to Bachimba*) Энрике Хэнка Лопеса прекрасно передает всю мощь притяжения оставленной позади страны и покинутого прошлого — притяжения, которому этот жанр в столь высокой степени обязан своим эмоциональным зарядом:

Я *почо* из Бачимбы, маленького мексиканского поселка в штате Чиуауа, где мой отец сражался в армии Панчо Вильи. Фактически он был в армии Вильи единственным рядовым.

Для мексиканского уха слово *почо* звучит оскорбительно (строго говоря, *почо* — это разгильдяй из местных, который хочет заделаться одним из презираемых *гринго*), но я употребляю его в

особом, очень конкретном смысле. Для меня это слово стало означать «мексиканец, оторванный от своих корней» — иначе говоря, тот, кем я был всю свою жизнь. Хотя я воспитывался и получил образование в Соединенных Штатах, я никогда не чувствовал себя настоящим американцем, а когда мне случается попасть в Мексику, я иногда ощущаю себя угодившим на чужбину гринго, обладателем причудливого мексиканского имени — Энрике Пресиляно Лопес-и-Мартинес-де-Сепульведа-де-Сапиен. В культурном отношении я кажусь себе (и, наверное, другим) таким шизофреником, носителем обеих культур.

Эта шизофреническая раздвоенность берет начало в далеком прошлом — она зародилась, когда мой отец вместе с большой частью войск Панчо Вильи бежал за границу от наступающих *федералес*, которые в конце концов победили Вилью. Мы с матерью пересекли жаркую пустыню на скрипучей телеге и через несколько дней после поспешного бегства отца присоединились к нему в техасском Эль-Пасо. Поскольку каждый день туда приходили все новые сторонники Вильи, моим родителям стало ясно, что с работой в Эль-Пасо будет туго, так что мы собрали наши немногочисленные пожитки и с первым же автобусом отправились в Денвер. Отец надеялся переехать в Чикаго, потому что это название звучало совсем по-мексикански, но скудных сбережений матери едва хватило на билеты до Колорадо.

Там мы поселились в районе, чьи обитатели говорили на испанском, предпочитали называть себя испаноамериканцами и негодовали по поводу внезапного нашествия своих мексиканских сородичей, которых они пренебрежительно именовали *суруматос* (жаргонное словечко, обозначающее южан)... Мы, *суруматос*, сбились в кучу в своем собственном районе, поменьше, — гетто внутри гетто, — и именно там ко мне пришло болезненное осознание того, что мой отец был единственным рядовым в армии Вильи. Большинство моих друзей были сыновьями капитанов, майоров, полковников и даже генералов, хотя среди их отцов попадались и простые сержанты с капрами... Моя досада усугублялась тем, что подвиги Панчо Вильи были в нашем доме — вечной темой для разговоров. Его тень лежит на всем моем детстве. Почти каждый вечер за ужином мы слушали бесконечные истории о такой-то битве, такой-то военной хитрости или таком-то проявлении робин-гудовского

благородства со стороны нашего великого эль сентауро дель норте...

Словно для того, чтобы мы еще основательнее прониклись этим духом преклонения перед Вильей, родители обучили нас «Аделите» и «*Се лъеварон эль каньон пара Бачимба*» («Они привезли пушку в Бачимбу»), двум самым знаменитым песням мексиканской революции. Лет двадцать спустя, учась на юридическом факультете Гарварда, я гулял по берегу Чарлз-Ривер и все время ловил себя на том, что принимаюсь напевать «*се лъеварон эль каньон пара Бачимба, пара Бачимба, пара Бачимба*». Больше я не помнил из этой щемяще-печальной повстанческой песни ни единого слова. Несмотря на то что я родился в Бачимбе, это название всегда казалось мне ненастоящим, выдуманным, как будто взятым из книги Льюиса Кэрролла. Так что восемь лет тому назад, впервые возвратившись в Мексику, я был буквально ошеломлен, когда увидел на перекрестке к югу от Чиуауа указатель с надписью «Бачимба — 18 км». Значит, она и вправду существует! — воскликнул я про себя. Бачимба — реальный город! Свернув на узкую разбитую дорогу, я нажал на газ и помчался к городу, о котором пел с самого детства.

Максин Хонг Кингстон, дочери китайских эмигрантов из Стоктона, Калифорния, на всю жизнь запомнилось то, какую робость и смущение она испытывала, посещая начальную школу в чужой, незнакомой стране. В этом фрагменте из ее книги «Женщина-воин» (The Woman Warrior), метко озаглавленном «В поисках голоса», Кингстон сумела удивительно ярко восстановить атмосферу тех давних, тяжелых для нее лет:

Когда я впервые пришла в подготовительный класс, где надо было говорить по-английски, меня сковала немота. Эта немота — или стыд — до сих пор заставляет мой голос срываться, даже если я хочу всего лишь сказать «привет», или задать пустяковый вопрос кассиру в магазине, или попросить водителя автобуса назвать нужную остановку. Я вдруг коченею от ужаса...

В течение всего первого молчаливого года я не заговорила в школе ни с кем, не спрашивала разрешения выйти в туалет и прогуливала занятия в подготовительном классе. Моя сестра тоже ничего не говорила целых три года, молчала на переменах и во

время ланча. В школе были и другие китайские девочки, не из нашей семьи, но большинство из них преодолели свою застенчивость раньше, чем мы. Мне нравилось молчать. Сначала мне просто не приходило в голову, что я должна с кем-то говорить и посещать все уроки, чтобы перейти в следующий класс. Дома я разговаривала с родными, а в школе — только с одной-двумя китайками из моего класса. В остальном я ограничивалась жестами, иногда даже шутила. Когда вода перелилась через край моей игрушечной чашки, я отпила из блюдечка; все вокруг засмеялись и стали показывать на меня пальцем, так что я повторила свой жест. Я не знала, что американцы не пьют из блюдечек...

И только когда я обнаружила, что должна говорить, школа превратилась для меня в сплошной кошмар. Теперь я не просто молчала, но и страдала. Я не могла заговорить, и эта невозможность причиняла мне тяжкие муки. Однако в первом классе я попробовала читать вслух и услышала, как из моего горла доносится еле слышный шепот вперемежку с попискиванием. «Громче», — сказала учительница и этим спугнула мой едва прорезавшийся голос. Поскольку другие китайки тоже молчали, я знала, что для китайской девочки это естественно.

Тот детский шепот превратился теперь в голос взрослой писательницы, чьи речи полны мудрости и юмора, и я рад, что этот голос звучит среди нас. Только благодаря американке китайского происхождения я смог почувствовать, каково это — быть маленькой китайкой в американском подготовительном классе, обязанной вести себя там как американская девочка. Мемуары — один из способов осмыслить культурные различия, которые порой так болезненно ощущаются в будничной жизни сегодняшней Америки. Взгляните, как описывает поиски своей культурной самобытности Льюис Джонсон — правнук последнего официально признанного вождя племени потаватоми-оттава. Вот что он пишет в эссе «Моей дочери-индианке» (For My Indian Daughter):

Когда мне было тридцать пять или около того, я узнал об индейских советах, или совещаниях, которые называются «пау-вау». Их посещал мой отец, и вот, собираясь на одно из этих важных мероприятий, я с любопытством и странной радостью,

сопровождая открытие этой части своего наследия, решил попросить друга, чтобы он выковал мне копье у себя в кузнице. Прекрасная блестящая сталь отливалась синевой. Гордо топорщились яркие перья на древке.

На пыльной ярмарочной площади в южной Индиане я нашел белых людей, одетых как индейцы. Я узнал, что это любители, которые в свободное время регулярно устраивают такие маскарады. Мне показалось, что с копьем я выгляжу нелепо, и я ушел.

Лишь спустя несколько лет я смог рассказать другим о смущении, которое меня тогда охватило, и осознать, что та ситуация была по-своему забавной. Но в каком-то смысле именно тот уик-энд, хоть и прошедший почти в полной тишине, и заставил меня очнуться. Я вдруг понял, что не знаю, кто я такой. У меня не было индейского имени. Я не знал индейского языка и индейских обычаев. Мне смутно помнилось, как на языке оттава будет «собака» — *каги*, но это было детское словцо, а не полное, *мукаги* — его я выучил позже. Еще более смутно мне вспоминалась церемония, во время которой я, еще младенец, получил имя. Я помнил танцующие вокруг меня ноги, пыль. Когда это было? Кем я тогда стал? «*Суваукват*, — сказала мне мать в ответ на мой вопрос. — Там, где дерево начинает расти».

Шел 1968 год, и я был в стране не единственным индейцем, захотевшим вспомнить, кто он такой. Были и другие. Они проводили настоящие *пау-вау*, и со временем я их отыскал. Мы вместе принялись исследовать свое прошлое, и для меня кульминацией этих поисков стал «Самый долгий путь», марш индейцев из Калифорнии в Вашингтон в 1978 году. Может быть, потому, что теперь я знаю, что такое быть индейцем, меня удивляет то, что другие этого не знают. Конечно, нас осталось не так уж много. Шансы на то, что обычный человек встретит обычного индейца на протяжении своей обычной жизни, весьма невелики.

Разумеется, главную роль в мемуарах играют люди. Звуки, запахи, песни и сонные веранды не позволят вам восстановить прошлое по-настоящему — рано или поздно вы должны будете призвать на подмогу мужчин, женщин и детей, которые оставили в вашей жизни глубокий след. Что стало тому причиной — их нестандартный склад ума, их

эксцентричные привычки? Один из типичных мемуарных чудачков, имя которым легион, — отец Джона Мортимера, слепой адвокат, чей портрет нарисован его сыном в книге «Держась за обломки» (Clinging to the Wreckage), мемуарах одновременно смешных и трогательных, что представляет собой довольно редкое сочетание. Мортимер, также юрист и вдобавок плодовитый писатель и драматург, более всего известный как автор «Рампола из Бейли» (Rumpole of the Bailey), рассказывает, что его отец, ослепнув, «настоял на том, чтобы продолжать свою адвокатскую практику так, как будто ничего не случилось» и что в результате матери Джона пришлось читать мужу деловые бумаги и писать заключения под его диктовку.

Она стала в Доме правосудия частым гостем — ее знали там так же хорошо, как пристава и лорда главного судью. Она с терпеливой улыбкой водила отца из зала в зал, а он, постукивая ротанговой тросточкой по вымощенному плиткой полу, осыпал руганью либо ее, либо своего помощника, либо обоих вместе. В начале войны они переехали за город, и с тех пор мать ежедневно возила отца за четырнадцать миль на вокзал в Хенли и водружала в поезд. Уютно устроившись на угловом сиденье, в костюме а-ля Уинстон Черчилль — черный пиджак и полосатые брюки, бабочка, стоячий воротник с отогнутыми углами и сапоги с гетрами, — отец требовал, чтобы она громко и четко читала ему показания свидетелей в деле о разводе, которым ему предстояло заниматься в этот день. Когда поезд тормозил близ Мейденхеда, весь вагон первого класса погружался в тишину, слушая, как моя мать читает подробные, избыточные деталями отчеты частных сыщиков о супружеских изменах. Если она понижала голос на описаниях заляпанного белья, мужских и женских предметов одежды, разбросанных по комнате, или фривольного поведения в автомобиле, отец кричал: «Громче, Кэт!», и их попутчики наслаждались очередной порцией скабрёзных подробностей.

Но самым интересным персонажем в мемуарах, согласно нашим ожиданиям, должен оказаться тот, кто их написал. Чему научили автора скитания по бурным житейским морям? Вирджиния Вулф неустанно прибегала к помощи жанров исповедального типа — мемуаров, дневников, писем, — стремясь разобраться в своих мыслях и переживаниях. (Как часто мы садимся писать письмо только из чувства долга и лишь на третьем

абзаце обнаруживаем, что действительно хотим сказать его адресату нечто важное!) Откровенные признания, которые Вирджиния Вулф делала на бумаге в течение всей своей жизни, оказались неоценимым подспорьем для других женщин, борющихся с подобными же ангелами и демонами. Отдавая этот долг в рецензии на книгу о детских годах писательницы, на протяжении которых она часто подвергалась жестокому обращению, Кеннеди Фрейзер начинает со своих собственных воспоминаний, сразу подкупающих нас искренним тоном, говорящим о ее душевной ранимости:

Одно время моя жизнь была настолько мучительной, что я искала помощи в откровениях других писательниц — и действительно ее находила. Я была несчастна и стыдилась этого; жизнь загнала меня в тупик. После тридцати я несколько лет регулярно садилась в кресло с очередной книгой, рассказывающей о чьей-нибудь жизни. Порой, дочитав до конца, я снова садилась и перечитывала всю книгу от корки до корки. Помню, с какой страстью я предавалась этому занятию, причем мне было слегка неловко — я словно боялась, что кто-нибудь заглянет в окошко и поймает меня врасплох. Даже теперь мне хочется говорить, что я читала только романы этих женщин да их стихи, то есть смотрела на их жизнь лишь сквозь волшебный кристалл искусства. Но это было бы обманом. По-настоящему мне нравилось именно то, что имело прямое отношение к ним самим, — их письма, дневники, автобиографии и те биографии, авторам которых я доверяла. Я была тогда очень одинока, поглощена своими мыслями, отрезана от мира. Мне нужен был весь этот невнятный хор, этот поток правдивых историй, — только он и мог вынести меня из сгустившегося вокруг сумрака. Все эти женщины, наделенные литературным даром, были для меня как матери или сестры, хотя многие из них давно умерли; они точно протягивали мне руку с большей готовностью, чем мои настоящие родные. В молодости, подобно многим другим, я отправилась в Нью-Йорк на поиски своего «я» — и, как многие другие, в первую очередь современные женщины, вдруг почувствовала, что почва ушла у меня из-под ног... Успех моих предшественниц внушал мне надежду, однако больше всего я любила читать, как они страдали. Я искала ориентиры, собирала подсказки. Особенно меня привлекало все тайное, постыдное и болезненное, что было в их жизни: аборты и неравные браки,

таблетки, которые они принимали, количество спиртного, без которого они не могли обойтись. А что заставляло их становиться лесбиянками, влюбляться в гомосексуалистов или женатых?

Лучшее, что вы можете подарить читателю, написав свою личную историю, — это ваш уникальный взгляд на мир. Дайте себе разрешение приняться за мемуары и пишите их с удовольствием.

14. Наука и техника

Если вы придете на семинар к студентам-гуманитариям, которые учатся писательскому ремеслу, и предложите им написать о каком-нибудь достижении науки, по классу тут же прокатится жалобный стон. «Нет! Только не наука!» — услышите вы. Этот трепет перед наукой — общая болезнь всех студентов. Когда-то в школе учитель химии или физики сказал им, что у них «ненаучный склад ума».

Если вы обратитесь к взрослому химику, физику или инженеру и попросите их написать о своей деятельности, это вызовет что-то вроде паники. «Нет! Не заставляйте нас писать!» — скажут они. У них тоже есть общая болезнь: они боятся писать. Когда-то в школе учитель литературы сказал им, что они «не чувствуют слбва».

И ту и другую болезнь совсем не обязательно тащить с собой по жизни, и в этой главе я помогу вам излечиться от той из них, которой страдаете вы. В основу этой главы положена простая идея: умение писать вовсе не требует какого-то особого владения языком, доступного только учителям литературы. Писать — значит думать на бумаге. Всякий, кто ясно мыслит, способен ясно писать о любом предмете. Наука, лишенная ореола таинственности, — это просто одна из тем, которые может выбрать для своего очередного произведения автор нон-фикшн. А писательство, лишенное ореола таинственности, — это просто один из способов, с помощью которых ученый может поделиться своими знаниями.

Лично я в свое время страдал первой болезнью — страхом перед наукой. Некогда я завалил химию, хотя о нашей учительнице ходили легенды на протяжении трех поколений студентов: говорили, что она может научить химии кого угодно. Даже сегодня я недалеко ушел от бабушки Джеймса Тербера — если вы читали его книгу «Моя жизнь и тяжелые времена» (*My Life and Hard Times*), то помните, что она считала, будто «невидимое электричество капает из розеток по всему дому». Но как писатель я обнаружил, что любой научно-технический материал можно изложить языком, понятным и неспециалисту. Для этого надо всего лишь писать фразы — одну за другой. Но это «одну за другой» здесь чрезвычайно важно. Нет иной области, где вы должны были бы так же пристально следить за тем, чтобы из ваших фраз складывалась линейная смысловая последовательность. Здесь нет места прихотливым кульбитам и тонким намекам. В этом царстве правят логика и факты.

«Научное» задание, которое я даю студентам, выглядит несложным. Я всего-навсего прошу их объяснить, как что-то работает. Меня не волнует стиль и прочие красоты. Я просто хочу, чтобы они рассказали мне, например, как действует швейная машинка или водяной насос, или почему падает яблоко, или каким образом глаз сообщает мозгу, что он видит. Годится любой процесс — и понятие «наука» трактуется достаточно широко, оно включает в себя и технику, и медицину, и природу.

Одно из правил журналистики гласит, что читатель ничего не знает. Конечно, хорошего тут мало, но автор, пишущий о науке и технике, обязан всегда об этом помнить. Не надейтесь, что читатели знают вещи, которые кажутся вам общеизвестными, или до сих пор помнят то, что им когда-то объясняли. Мне сто раз показывали в самолете, как пользоваться спасательным жилетом, но я вовсе не уверен, что при необходимости сумею с ним справиться. Я смутно помню, что надо «просто» продеть руки в лямки, «просто» дернуть за два шнурочка, потянув их вниз (или в стороны?), а затем «просто» надуть жилет — но не слишком быстро. Единственный шаг, который я мог бы выполнить с уверенностью, — это надуть его слишком быстро.

Описывать, как что-то работает, полезно по двум причинам. Во-первых, это заставляет вас убедиться, что *вы сами* знаете, как оно работает. Во-вторых — заставляет повторить для читателя ту цепочку рассуждений и выводов, которая сделала этот процесс понятным для вас. Я выяснил, что многие студенты «с кашей в голове» могут благодаря этому совершенно преобразиться. Один из них, в целом неглупый второкурсник из Йельского университета, чьи сочинения даже посреди семестра все еще были перегружены расплывчатыми общими словами, вдруг явился на урок в приподнятом настроении и спросил, можно ли ему прочесть вслух свое описание работы огнетушителя. Я ждал худшего, однако его статья оказалась на удивление простой и логичной. В ней ясно объяснялось, почему пожары трех разных типов следует тушить с помощью огнетушителей трех разных типов. Меня изумило это внезапное превращение в писателя, умеющего последовательно излагать свои мысли, и он был изумлен не меньше моего. К концу третьего курса он написал практическое руководство по одному техническому вопросу, которое затем продавалось лучше всего, что когда-либо написал я сам.

Многие другие студенты, страдавшие тем же недугом, прибегли к тому же средству и в результате пишут вполне ясно. Попробуйте его на себе. Ведь принцип, которому должен следовать пишущий на научно-технические темы, годится для автора любой нон-фикшн. Этот принцип —

шаг за шагом подводить несведущих читателей к пониманию предмета, который кажется им чуждым и чересчур сложным и в котором они даже не чаяли когда-нибудь разобраться.

Представьте себе сочинение этого жанра как перевернутую пирамиду. Начните с самого низа — с одного факта, который читатель должен узнать прежде, чем сможет осмыслить что-нибудь еще. Второе высказывание расширяет то, что было сформулировано в первом, — вместе с ним расширяется и пирамида, — а третье расширяет второе, что позволяет вам постепенно перейти от фактов к обсуждению их значимости и следствий — того, как новое открытие изменяет наши прежние представления о мире, какие новые пути оно открывает перед исследователями, где его уже удалось или еще удастся применить. Пирамиду можно расширять до бесконечности, но читатели поймут широкие выводы только в том случае, если начнут с одного «узкого» факта.

Хороший пример — статья Гарольда Шмека-младшего, напечатанная на первой странице *New York Times*.

Вашингтон — Один шимпанзе в Калифорнии научился играть в крестики-нолики. Этот успех весьма порадовал его дрессировщиков, но еще более поразительным оказалось другое. Они обнаружили, что по состоянию мозга животного могут судить, правильным будет его очередной ход или нет. Это зависело от уровня внимания обезьяны. Когда он становился достаточно высоким, шимпанзе делал правильный ход.

Что ж, факт сам по себе достаточно любопытен. Но почему он заслуживает того, чтобы попасть на первую страницу *Times*? Это объясняется во втором абзаце:

Важно, что исследователи оказались способны определить это состояние. С помощью сложного компьютерного анализа электрических импульсов в мозгу они учатся различать «состояния ума» своего подопытного.

Но разве это не пройденный этап?

Это открывает перед наукой гораздо более широкие перспективы, чем грубое распознавание таких состояний, как сон, бодрствование или дремота. Ученые еще на шаг

продвинулись в своем понимании того, как работает мозг.

В чем же заключается это продвижение?

Шимпанзе и исследовательская группа из Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе уже миновали стадию «крестиков-ноликов», и работа с мозговыми импульсами продолжается. Недавно обнаружены некоторые удивительные особенности функционирования мозга во время космического полета. Эти знания могут пригодиться для разрешения ряда социальных и семейных проблем на Земле и даже обещают прогресс в сфере человеческого обучения.

Хорошо. На более широкое применение едва ли можно было рассчитывать: тут и космос, и злободневные проблемы, и процесс познания. Но, может быть, это лишь отдельная инициатива горстки ученых? Отнюдь нет.

Это часть масштабных исследований работы мозга, которые ведутся сейчас во многих лабораториях Соединенных Штатов и за рубежом. Изучается поведение самых разных живых существ — от людей и обезьян до крыс и мышей, золотых рыбок, плоских червей и японских перепелов.

Передо мной разворачивается более широкая картина. Но какова цель этих исследований?

Конечная цель состоит в том, чтобы понять человеческий мозг — этот невероятный комок органического вещества весом три фунта, способный представить себе отдаленнейшие уголки вселенной и глубочайшие недра атома, но не способный постичь механизм своей собственной работы. Каждый исследовательский проект позволяет разобраться в том, как устроен очередной кусочек гигантского пазла.

Теперь я знаю, как шимпанзе из Калифорнии вписывается в общую структуру международной науки. Это знание подготовило меня к тому, чтобы подробнее изучить вклад конкретной группы ученых, о которой идет речь.

В случае с шимпанзе, которого обучали играть в «крестики-нолики», даже натренированный глаз не мог увидеть в кривых, отображающих электрические колебания в мозгу животного, ничего особенного. Однако благодаря компьютерному анализу стало возможно определить, какие линии показывают, что обезьяна вот-вот сделает правильный ход, а какие — что она ошибется.

Ключом к загадке оказался метод компьютерного анализа, разработанный в основных чертах доктором Джоном Хэнли. Состояние ума, за которым всегда следовал правильный ответ, можно описать как внимательность, обостренную дрессировкой. Без помощи компьютера, способного анализировать огромные объемы записанной информации о мозговых импульсах, «отпечатки» подобных состояний так и остались бы нераспознанными.

Далее, еще в четырех колонках, журналист обсуждает возможности использования полученных результатов — определение причин напряженности в семье, снижение стресса водителей в час пик — и напоследок касается работ, ведущихся во многих областях медицины и психологии. Но началось все с одного шимпанзе, играющего в «крестики-нолики».

Ваше описание научно-технических проблем станет гораздо более доступным, если вы поможете читателю почувствовать, что они чем-то ему близки. Здесь вновь возникает нужда в том самом человеческом факторе, и, если вам под руку подвернулся шимпанзе, это, по крайней мере, соседняя с нами ступенька дарвиновской лестницы.

А еще один человеческий фактор — это вы. Используйте свой собственный опыт, чтобы вызвать интерес читателя к явлению, затрагивающему и его жизнь. Заметьте, как в нижеприведенной статье о памяти ее автор, Уилл Брэдбери, словно вкладывает нам в руки простой инструмент для препарирования сложной темы:

Даже теперь я вижу темное облако песка, летящего мне в лицо, слышу спокойный голос отца, советующего поплакать, чтобы избавиться от рези в глазах, и чувствую, как у меня печет в груди от ярости и унижения. С тех пор как другой малыш бросил в меня песком, чтобы отобрать игрушечную машинку, прошло больше тридцати лет, однако вид этого песка и машинки, звук

отцовского голоса и мое тогдашнее бурление чувств не потеряли ни капли своей четкости. Это мои самые первые воспоминания, первые визуальные, вербальные и эмоциональные стеклышки, вкрапленные в мозаику, которую я научился отождествлять с самим собой благодаря, бесспорно, наиболее важной функции мозга — памяти.

Без этой чудесной функции, способности хранить и воспроизводить информацию, ключевые системы мозга, отвечающие за сон и пробуждение, за выражение наших чувств по отношению к внешнему миру и за выполнение сложных действий, даже не умели бы толком обработать поступающие к ним сенсорные сигналы. Человек не мог бы ощущать себя личностью и не располагал бы целой галереей образов прошлого, где можно учиться и получать удовольствие, а при необходимости и прятаться от реальности. Не одну тысячу лет люди строили теории и мучительно пытались объяснить свои собственные поведенческие кульбиты, но лишь сейчас они начинают постепенно проникать в сущность таинственного процесса, позволяющего им раскраивать прошлое на кусочки и накапливать их у себя в голове.

Одной из задач было установить, что такое память и у каких объектов она есть. Льняное масло, к примеру, обладает своего рода памятью. Если его подвергнуть воздействию света, пусть даже на короткое время, то его консистенция и светочувствительность при *втором* облучении будут уже другими — оно «помнит» свою первую встречу со светом. Электрические цепи тоже обладают памятью, но уже более сложного типа. Встроенные в компьютеры, они могут хранить и выдавать по требованию гигантские объемы информации. А у человеческого тела есть память по меньшей мере четырех сортов...

Это прекрасный зачин. У кого из нас не осталось коллекции живых образов, чудом сохранившихся с самого раннего детства? Читатель очень хочет понять, как его мозгу удастся совершать подобные подвиги. Любопытный пример с льняным маслом заставляет нас задуматься о том, что же это такое — память; а затем автор обращается к «человеческой» тематике, потому что компьютеры создал человек, сам по себе обладающий памятью четырех типов.

Еще один способ апеллировать к личному — это создание научной

истории с конкретными людьми в роли героев. Этому методу обязаны своей привлекательностью статьи под заглавием «Анналы медицины», которые много лет писал для *The New Yorker* Бертон Руше. Фактически это детективные рассказы, где почти всегда есть жертва — какой-нибудь бедняга, пораженный таинственной хворью, — и сыщик, одержимый стремлением найти злодея. Вот как начинается одна из них:

Примерно в 8 часов утра в понедельник, 25 сентября 1944 года, на Дей-стрит в Нижнем Манхэттене упал на тротуар одетый в лохмотья безработный старик восьмидесяти двух лет. Его видело огромное количество людей, но он пролежал без помощи несколько минут, корчась от боли в животе и приступов рвоты. Затем к нему подошел полицейский. Пока он не нагнулся над упавшим, ему казалось, что это просто очередной пьяница, которого скрутило рано поутру: здесь, неподалеку от вокзала, такие случаи не редкость. Похоже было, что долго старик не продержится: его нос, губы, уши и пальцы отливали яркой синевой.

К полудню всех нуждающихся в помощи, даже синих, развозили по ближайшим больницам. Но можете не волноваться: в игру тут же вступает эпидемиолог-практик Оттавио Пеллитери, который звонит доктору Моррису Гринбергу из Управления по контролируемым болезням. Два врача принимаются тщательно собирать улики, как будто бы не имеющие аналога в истории медицины, но затем успешно ставят диагноз и находят преступника — отравление столь редкого типа, что в стандартных руководствах по токсикологии о нем ничего не говорится. Секрет Руше был известен еще древним сказителям: он завлекает нас преследованием и тайной. Однако начинает он не с азов токсикологии и не с классификации отравлений. Он сразу дает нам человека — и не простого, а синего.

Еще один способ помочь читателям разобраться в неизвестных фактах — нарисовать перед ними картинку, с которой они уже знакомы. Представьте абстрактный принцип в виде доступного образа. Архитектор Моше Сафди, изобретатель Хабитата, новаторского жилого комплекса для монреальской выставки «Экспо-67», объясняет в своей книге «За Хабитатом» (*Beyond Habitat*), что человек научится строить лучше, если не пожалеет времени на то, чтобы понять, как это делает природа, поскольку «природа создает форму, а форма — это побочный продукт эволюции»:

Можно изучать представителей растительной и животной жизни, строение скал и кристаллов и находить причины того, что они приобрели именно такую, а не какую-либо иную форму. Наутилус развивался так, чтобы по мере увеличения раковины его голова не высовывалась из отверстия. Это называется гномоническим ростом; в результате организм приобретает форму спирали. С математической точки зрения это единственный возможный путь.

То же самое относится и к достижению прочности при работе с определенным материалом. Посмотрите на крылья стервятника, на устройство их скелета. Это весьма сложная геометрическая структура, нечто вроде трехмерного каркаса из очень тонких косточек, утолщающихся к концу. Чтобы выжить, стервятники должны были развить сильные крылья (когда птица летит, они испытывают огромную нагрузку на изгиб), не набрав при этом дополнительного веса, потому что это ограничило бы их подвижность. Создав из костей замысловатую пространственную конструкцию, эволюция одарила их самым эффективным устройством крыла, какое только можно придумать.

«Каждая особенность жизни находит отражение в форме», — пишет Сафди; к примеру, клен и вяз имеют широкие листья, что позволяет им поглощать максимальное количество солнечного света, необходимое для выживания в умеренном климате, тогда как у оливкового дерева лист поворачивается к солнцу ребром, сохраняя влагу и не поглощая тепла, а кактусы ориентируются макушкой на солнце. Все мы можем представить себе кактус и кленовый лист. Каждый трудный для понимания принцип иллюстрируется у Сафди простой картинкой:

Экономия и выживание — два ключевых понятия в мире природы. Сама по себе шея жирафа кажется неоправданно длинной, но, если учесть то, что жираф питается листвой с высоких деревьев, станет ясно, что принцип экономии соблюден и здесь. Красота в нашем понимании этого слова, та красота, которой мы восхищаемся в природе, всегда имеет рациональные корни.

Давайте заглянем в другое произведение — статью Дианы Аккерман о летучих мышах. Большинству из нас известны об этих животных только

три обстоятельства: они млекопитающие, они нам не нравятся и у них есть что-то вроде радара, благодаря чему они могут летать по ночам, не натываясь на все подряд. Очевидно, любой, кто берется писать о летучих мышах, должен объяснить нам механизм их так называемой эхолокации. Детали, которые Аккерман приводит в нижеследующем отрывке, настолько точны и так легко соотносятся с известными нам фактами, что мы усваиваем научный материал без малейшего труда и даже с удовольствием:

Чтобы понять, как устроена эхолокация, представьте себе, что летучие мыши окликают свою добычу тончайшим свистом. Большинство из нас не может услышать эти высокочастотные «оклики». В молодости, когда наш слух острее всего, мы способны реагировать на звуки с частотой 20 000 колебаний в секунду, но писк летучих мышей имеет частоту до 200 000. При этом он не непрерывен, а разбит на отдельные интервалы, по 20–30 в секунду. Мышь ловит звуки, которые к ней возвращаются, и, когда эхо-сигналы становятся чаще и громче, понимает, что приблизилась к преследуемому насекомому. По промежуткам между эхо-сигналами мышь способна определить, насколько быстро и в каком направлении движется ее жертва. Некоторые летучие мыши до того чувствительны, что могут засечь жука, ползущего по песку, а другие замечают сидящего на листе мотылька, как только он слегка пошевелит крылышками.

Именно таково мое понимание «чувствительного» — ни один писатель не мог бы привести мне пары более удачных примеров. Но мое восхищение вызвано не только благодарностью. Я невольно спрашиваю себя, сколько же других примеров чувствительности летучих мышей она отыскала — десятки? сотни? — чтобы остановиться в результате на этих двух. Вначале у вас всегда должен быть избыток материала. Затем преподнесите читателю ровно столько, сколько нужно.

Когда мышь догоняет насекомое, она пищит чаще, чтобы определить его местонахождение с большей точностью. Учтите, что между стабильным, уверенным эхо при отражении звука от кирпичной стены и тем легким, прерывистым эхо, какое дает качающийся цветок, есть принципиальная разница. Крича на весь мир и слушая эхо своих криков, летучая мышь составляет для себя картину всего ландшафта и входящих в него объектов,

включая их текстуру, плотность, движение, расстояния, размеры и, возможно, другие характеристики. В большинстве своем летучие мыши орут изо всех сил, прямо-таки надсаживаются — просто мы их не слышим. Странно думать об этом, когда стоишь посреди наполненной ими пещеры. Они всю жизнь не перестают вопить. Они вопят на своих любимых, вопят на врагов, вопят за ужином, вопят на весь огромный мир, который бурлит вокруг них. Одни вопят быстрее, другие медленнее, одни громче, другие тише. А тем, что называются ушанами, вопить нет нужды: даже их шепот отдается эхом, которое они прекрасно слышат.

Еще один способ сделать науку доступной — это пользоваться не научным, а общепринятым стилем. Вспомните о необходимости быть самим собой. Если вам достался предмет, о котором обыкновенно пишут сухо и педантично, это еще не значит, что вы не имеете права рассказывать о нем на простом и внятном языке. Натуралист Лорен Эйсли отказался робеть перед природой — в «Нескончаемом путешествии» (The Immense Journey) он делится с нами не только знаниями, но и энтузиазмом:

Я с давних пор восхищался осьминогами. Головоногие появились в глубокой древности и, как Протей; успели сменить много обличий. Среди моллюсков, они самые умные, и нам стоит сказать им спасибо за то, что они так и не вышли из моря на сушу... хотя кое-кто продолжает оттуда выходить.

Впрочем, пугаться не стоит. Некоторые из вышедших и впрямь представляют собой странные создания, но я нахожу ситуацию скорее обнадеживающей, чем наоборот. Приятно видеть, что природа все еще экспериментирует, все еще остается в движении и не думает успокоиться и почить на лаврах только потому, что девонская рыба в конце концов превратилась в двуногого чудака в соломенной шляпе. В огромном океанском котле варится и растет еще много чего другого. И знать об этом полезно. Полезно знать, что будущее не меньше прошлого. Только вот уверенность в том, что человек займет в этом будущем важное место, ни на чем не основана.

Дар Эйсли заключается в том, что он помогает нам почувствовать, каково это — быть ученым. Его сочинения одухотворены романом натуралиста с природой, так же как сочинения Льюиса Томаса

одухотворены любовью биолога к клетке. «Если вы будете долго смотреть телевизор, — пишет профессор Томас в элегантной книге «Жизнь клетки» (Lives of a Cell), — вам непременно покажется, что мы живем в ловушке, постоянно рискуя жизнью среди смертоносных микробов, защищенные от заразы и гибели только химическими препаратами, которые позволяют нам регулярно их убивать. Мы загоняем целые облака аэрозоля, щедро одобренного дезодорантом, в свои носы, рты, под мышки и в сокровенные места — даже в интимные внутренности наших телефонов». Но, несмотря на всю эту паранойю, говорит он, «в огромном мире микробов мы всегда вызывали крайне ограниченный интерес. Человеку, подцепившему менингококка, угрожает значительно меньшая опасность — даже без химиотерапии, — нежели менингококкам, которые имели несчастье подцепить человека».

Льюис Томас — это научное доказательство того, что ученые умеют писать не хуже всех остальных. Чтобы писать хорошо, не обязательно быть «писателем». Мы считаем Рейчел Карсон писательницей, потому что ее книга «Безмолвная весна» положила начало широкой борьбе за охрану окружающей среды, но Карсон не была писательницей — она была морским биологом, умеющим хорошо писать. А писать она умела потому, что ясно мыслила и горячо любила свое дело. «Путешествие на «Бигле»» Чарлза Дарвина — не только классика естествознания, но и литературная классика; повествование великого ученого движется вперед живой, энергичной поступью. Если вы студент со склонностью к науке или технике, не думайте, что путь в «литературу» вам заказан. В каждой области науки существует своя прекрасная литература. Почитайте книги ученых, которые хорошо пишут на интересующие вас темы, — например, «Периодическую систему» (The Periodic Table) Примо Леви, «Республику Плутона» (Pluto's Republic) Питера Медавара, «Человека, который принял жену за шляпу» (The Man Who Mistook His Wife for a Hat) Оливера Сакса, «Большой палец панды» (The Panda's Thumb) Стивена Джея Гулда, «Приключения математика» (Adventures of a Mathematician) Станислава Улама, «Бога и новую физику» (God and the New Physics) Пола Дэвиса, «Оружие и надежду» (Weapons and Hope) Фримена Дэйсона — и используйте их в качестве образцов, когда будете пробовать писать сами. Обратите внимание на то, как последовательно эти авторы излагают свои мысли, как старательно они избегают научного жаргона и как умело соотносят сложные научные идеи с тем, что легко вообразить каждому читателю, и во всем этом смело берите с них пример.

Вот статья под названием «Будущее транзистора» из журнала *Scientific*

American, написанная Робертом Кизом — обладателем докторской степени по физике и специалистом по полупроводникам и системам обработки информации. Примерно 98 процентов обладателей докторской степени по физике не могут связать на бумаге и двух слов — но не потому, что действительно не *могут*, а потому, что не *хотят*. Они не желают снизойти до того, чтобы овладеть простыми инструментами литературного языка — инструментами, позволяющими совершать манипуляции не менее точные, чем при постановке самого тонкого физического опыта. Киз начинает так:

Я пишу эту статью за компьютером, в котором содержится примерно десять миллионов транзисторов — на свете едва ли найдутся другие плоды промышленного производства, которые один человек мог бы приобрести в таком количестве. Но даже все они вместе стоят меньше жесткого диска, клавиатуры, дисплея и корпуса. Для сравнения скажу, что десять миллионов скрепок обошлись бы мне почти во столько же, во сколько обошелся весь компьютер. Такими дешевыми транзисторы стали потому, что в течение последних сорока лет инженеры неуклонно совершенствовали методы, позволяющие втискивать все большее их число на одну кремниевую пластинку. Это позволяло делить стоимость одного производственного шага на растущее количество единиц.

Сколько еще это может продолжаться? В прошлом ученые и эксперты-промышленники много раз заявляли, что существует физический предел, за которым дальнейшая миниатюризация уже невозможна. И столько же раз реальность опровергала их заявления. Первые транзисторы появились сорок шесть лет назад. С тех пор плотность их размещения на кремниевой подложке возросла на восемь порядков, и в обозримом будущем мы не видим предела этому росту.

Посмотрите еще раз на последовательность изложения. Перед вами ученый, который, совершая один логический шаг за другим, раскрывает суть избранной темы. При этом он сам получает удовольствие, а потому и вам приятно его слушать.

Я процитировал столько авторов, чьи работы отражают столько различных граней окружающего мира, с целью показать, что все они выступают в первую очередь как люди, как мужчины и женщины, умеющие отыскать связующую человеческую ниточку между собой и своей работой

с одной стороны и своими читателями — с другой. Чем бы вы ни занимались, вы тоже можете наладить этот контакт. Принцип последовательного изложения применим в любой из тех областей, где автору предстоит провести читателя по трудной, новой для него дороге. Подумайте обо всех сферах, в которых химия и биология переплетаются с политикой, экономикой, моралью и религией: СПИД, аборты, асбест, наркотики, генный сплайсинг, гериатрия, глобальное потепление, здравоохранение, ядерная энергия, загрязнение среды, токсические отходы, стероиды, клонирование, суррогатное материнство и десятки других. Только благодаря помощи специалистов, способных ясно осветить соответствующую проблематику, мы, все остальные, можем занять правильную гражданскую позицию по вопросам, в которых за недостатком образования плохо разбираемся сами.

Я завершу эту главу примером, подытоживающим все, о чем в ней говорилось. Читая утром газетную заметку о вручении премий National Magazine Awards за 1993 г., я увидел, что лауреатом в престижной номинации «за лучший репортаж», потеснившим таких тяжеловесов, как *The Atlantic Monthly*, *Newsweek*, *The New Yorker* и *Vanity Fair*, стал журнал под названием *I.E.E.E. Spectrum*, о котором я и слыхом не слыхал. Оказалось, что это ведущее издание Института инженеров по электротехнике и электронике (Institute of Electrical and Electronic Engineers), ассоциации профессионалов, насчитывающей 320 000 членов. По словам его главного редактора Дональда Кристиансена, некогда страницы этого журнала пестрели аббревиатурами и значками интегралов, а смысл статей трудно было постичь даже другим инженерам. «Наш союз объединяет специалистов из тридцати семи довольно четко разграниченных областей, — сказал он. — Если вы не можете объяснить свою идею на словах, вас не поймут даже ваши собственные коллеги».

Сделав свой журнал понятным 320 000 инженерам, Кристиансен заодно сделал его понятным и обычному читателю, — я убедился в этом, просмотрев отмеченную наградой статью Гленна Зорпетте «Как в Ираке конструировали бомбу». Мне едва ли когда-нибудь встречались более удачные научно-технические репортажи — это прекрасный пример качественной нон-фикшн на службе у жаждущей просвещения публики.

Написанная по образу и подобию детективной новеллы, статья рассказывает, как Международное агентство по атомной энергии (МАГАТЭ) пыталось отследить выполнение секретной программы, с помощью которой иракцы почти создали атомную бомбу, и объяснить, почему они подошли к этому столь близко. Таким образом, в момент

публикации она представляла собой не только исследование по истории науки, но и политический документ, не потерявший своей актуальности, поскольку иракцы начали свою работу — и, возможно, продолжали ее вплоть до поражения Саддама Хусейна — в нарушение правил прозрачности, установленных МАГАТЭ: большинство материалов, необходимых для изготовления бомбы, нелегально приобреталось в различных промышленно развитых странах, включая Соединенные Штаты. Основное внимание Гленн Зорпетте уделяет методу электромагнитного разделения изотопов (EMIS), который практиковался в исследовательском комплексе Эль-Тувайта к югу от Багдада:

Программа, основанная на EMIS, удивила не только МАГАТЭ, но и западные разведывательные службы. Этот метод состоит в том, что поток ионов урана отклоняется под влиянием электромагнитного поля в вакуумной камере. Последняя вместе с сопутствующим оборудованием называется калютроном. Более тяжелые ионы U-238 отклоняются меньше, чем ионы U-235, и эта небольшая разница используется для того, чтобы отсеять способный к делению U-235. Однако, как сказал недавно вышедший в отставку инспектор МАГАТЭ Лесли Торн, «то, что в теории выглядит весьма эффективной процедурой, на практике оборачивается ужасно неряшливой возней». Какие-то из ионов U-238 неизбежно остаются смешанными с U-235, и потоки ионов бывает трудно контролировать.

Отлично. Пока все ясно. Но *почему* эта процедура неряшлива? *Почему* потоки ионов трудно контролировать? Писатель готов это объяснить. Он не теряет нити повествования, хорошо помня, на чем остановился в предыдущем абзаце и что его читатели захотят узнать дальше.

Изотопы двух видов собираются в чашеобразных графитовых контейнерах. Но точность их попадания в эти контейнеры очень сильно зависит даже от крошечных изменений мощности и температуры электромагнитов. Поэтому на практике изотопы имеют свойство разбрызгиваться по всей внутренности вакуумной камеры, и ее приходится чистить каждые два-три дня.

Что ж, насчет неряшливости вопрос снят. И все же, приводила ли эта процедура когда-нибудь к успеху?

Здесь требуются сотни магнитов и десятки миллионов ватт. Например, во время Манхэттенского проекта установка EMIS в Национальном центре безопасности Y-12 в Оук-Ридже, штат Теннесси, потребляла больше энергии, чем вся Канада, и к тому же на нее использовали весь запас серебра в США — серебро было нужно для изготовления обмоток на электромагниты (поскольку шла война, медь оказалась в дефиците). В первую очередь из-за подобных проблем американские ученые полагали, что ни одна страна никогда больше не воспользуется этим методом для производства относительно большого количества обогащенного урана, необходимого для создания атомного оружия...

По драматизму раскрытие иракской EMIS-программы напоминает ряд эпизодов из хорошего шпионского романа. Первым ключиком, по-видимому, послужила одежда американских заложников, которых иракские военные держали в Эль-Тувайте. После того как заложников освободили, эксперты из разведслужб проанализировали их одежду и обнаружили на ней микроскопические следы ядерных материалов с такими концентрациями изотопов, какие можно получить только в калютроне...

«Мы вдруг нашли живого динозавра», — сказал Деметриос Перрикос, замруководителя инспекторской группы МАГАТЭ по Ираку.

Даже углубившись в технические подробности, автор не потерял из виду человеческий фактор. Перед нами не рассказ «о науке», а рассказ о тех, кто ею занимается, — о шайке действующих втайне изготовителей бомбы и группе высокообразованных сыщиков. Реплика о динозавре — чистое золото, метафора, понятная всем нам. Любой ребенок знает, что динозавры давно вымерли.

Далее следует описание добросовестной сыскной работы, после чего автор делает вывод, который и был целью всего расследования: Ирак, «не ограничиваясь производством урана оружейной чистоты, в последнее время старался создать на основе этого материала полноценное ядерное оружие, — пугающие действия, которые мы и называем вооружением». Сначала нам объясняют, какие варианты может выбрать страна, решившаяся на эти действия:

Атомные бомбы бывают двух типов: с пушечным и имплозивным подрывом ядерного заряда. Бомбу второго типа гораздо труднее сконструировать и изготовить, но она обеспечивает более высокий энергетический выход. Инспекторы МАГАТЭ не нашли доказательств того, что Ирак занимался созданием бомбы первого типа; по их убеждению, он сосредоточил деньги и ресурсы на создании бомбы второго типа и даже принялся за разработку довольно современной имплозивной схемы.

Что же это за схема? Читаем дальше:

В бомбе имплозивного типа ядерная начинка подвергается физическому сжатию ударной волной, возникающей при подрыве обыкновенной взрывчатки. Затем, точно в нужный момент, высвобождаются нейтроны, запускающие сверхбыструю цепную реакцию деления ядер — это и есть атомный взрыв. Таким образом, главными элементами бомбы имплозивного типа являются запальная система, взрыватель и ядерный заряд. Запальная система создается на основе разрядных устройств с вакуумными трубками, способных выделить энергию, достаточную для воспламенения обычной взрывчатки; эти устройства называются критонами. «Линзы», входящие в состав взрывателя, с большой точностью фокусируют сферическую, направленную внутрь ударную волну на ядерном заряде, в котором имеется нейтронный детонатор. МАГАТЭ располагает обширными свидетельствами того, что иракцы добились существенного прогресса в разработке всех трех этих элементов.

Этот абзац — превосходный пример сжатого последовательного изложения; устройство бомбы имплозивного типа с тремя ее главными элементами описано в нем коротко и ясно. Но теперь мы хотим знать, как МАГАТЭ удалось раздобыть свои доказательства.

В марте 1990 г. новостные агентства сообщили о попытках Ирака импортировать критоны производства калифорнийской фирмы CSI Technologies; об этом стало известно благодаря полугодовой операции с участием американской и британской таможен, в результате которой в лондонском Хитроу арестовали двух иракцев. Однако за несколько лет до этого Ираку

удалось получить от других американских компаний конденсаторы высокого качества, нужные для изготовления бомбы, а также создать свои собственные конденсаторы...

На этом я подвожу черту — вернее, отдаю журналу *Spectrum* право подвести ее за меня. Если о столь сложном научном предмете можно написать с такой исчерпывающей ясностью, на хорошем английском языке с использованием всего лишь горстки терминов, которые мгновенно объясняются в самом тексте (критон) или могут быть найдены в словаре (энергозаряд), значит, о *любом* предмете можно написать с исчерпывающей ясностью — и сделать это способны как вы, писатели, робеющие перед наукой, так и вы, ученые, робеющие перед литературой.

15. Деловые бумаги

Как писать на работе

Если вам приходится что-то писать на работе, эта глава для вас. Как и в случае с наукой и техникой, робость здесь во многом мешает пишущему, а «человеческий» угол зрения и ясная голова — помогают.

Хотя перед вами книга о том, как надо писать, она предназначена не только для писателей. Изложенные в ней принципы годятся любому, в чьи рабочие обязанности входит написание каких бы то ни было документов. Служебная инструкция, деловое письмо, административный отчет, финансовый анализ, маркетинговое предложение, докладная записка, факс, электронное послание, памятка на стикере — все эти бумаги, с которыми вы ежедневно сталкиваетесь у себя в офисе, суть разновидности письменного слова. Относитесь к ним серьезно. Сколько работников обязаны своими карьерными успехами и провалами умению или неумению четко сформулировать факты, подвести итог совещанию и связно изложить новую идею!

Большинство людей трудится в разного рода организациях — в конторах, банках, страховых компаниях, юридических фирмах, правительственных учреждениях, системе образования, некоммерческих объединениях и так далее. Среди этих людей немало руководителей, которые адресуют свои сочинения публике: президент обращается к держателям акций, банкир объясняет изменения процедуры, директор школы пишет информационный бюллетень для родителей учеников. Многие из этих «писателей поневоле» так боятся писать, что в их опусах напрочь отсутствуют человеческие нотки, а из-за этого бесчеловечными выглядят и их организации. Трудно представить себе, что это реальные заведения, куда каждый день приходят на работу живые мужчины и женщины.

Если человек работает в организации, это еще не значит, что он должен изъясняться казенным языком. Любой организации можно придать человеческий облик. Администраторов можно превратить в обычных людей. Информацию можно сообщать ясно и без ненужной помпы. Надо всего лишь помнить, что у читателей вызывают симпатию их живые собраты, а не абстрактные понятия с латинскими корнями вроде

«утилизации» и «рентабельности». Инертные же конструкции, в которых нет явного действующего лица, могут их только отпугнуть («предварительный технико-экономический анализ находится в стадии разработки»).

Никому не удалось показать это лучше, чем Джорджу Оруэллу, переложившему на современный бюрократический язык знаменитый стих из Екклесиаста:

И обратился я, и видел под солнцем, что не проворным
достается успешный бег, не храбрым — победа, не мудрым —
хлеб, и не у разумных — богатство, и не искусным —
благорасположение, но время и случай для всех их.

Версия Оруэлла звучит так:

Тщательное исследование явлений, имеющих место в современном обществе, позволяет заключить, что преимущество либо отставание в конкурентной борьбе редко оказываются непосредственно соотнесенными с внутренним потенциалом соревнующихся и решающее значение следует приписать фактору непредсказуемости.

Сначала обратите внимание на то, как выглядят оба абзаца. Первый так и хочется прочесть. Слова в нем по большей части короткие, вокруг них есть воздух; они передают ритм естественной человеческой речи. Второй абзац загроможден длинными словами. При виде его мы тут же понимаем, что это сочинял зануда. У нас нет никакого желания переваривать его тяжеловесные сентенции, и мы сразу же бросаем читать.

Теперь посмотрите, что говорят эти абзацы. Из второго исчезли короткие слова и яркие образы повседневной жизни — бег и победа, богатство и хлеб, — а на их место встали длинные и вялые существительные с обобщенным значением. Пропали и действия конкретного человека («обратился я», «видел»), столкнувшегося с одной из главных загадок бытия — прихотливостью судьбы.

Позвольте мне показать, как эта болезнь заражает большинство сочинений делового характера. В качестве первого примера я возьму опусы школьных директоров — не потому, что они хуже всех остальных (это не так), а потому, что мне в руки нечаянно попал соответствующий материал. Однако мои выводы предназначены для всех сотрудников тех организаций,

где язык утратил свою теплоту и никто больше не понимает, о чем толкует начальство.

Мое знакомство с директорами началось со звонка Эрнеста Флейшмана, инспектора по делам образования из коннектикутского Гринвича. «Мы хотим, чтобы вы приехали и избавили нас от канцелярского жаргона, — сказал он. — Разве мы, стоящие во главе школьного образования, можем научить детей хорошо писать, если у нас самих это не получается?» Он сказал, что пришлет мне образцы текстов, циркулирующих в их системе. По его замыслу я должен был проанализировать эти образцы, а затем провести для чиновников мастер-класс.

Мне сразу понравилась готовность Флейшмана и его коллег подставить себя под удар: за такой уязвимостью кроется сила. Мы условились о датах, и вскоре я получил по почте толстый конверт. Он был набит докладными записками и информационными бюллетенями, которые рассылались родителям учеников 16 городских школ, начальных и средних.

Тон бюллетеней оказался живым и неформальным. Чиновники явно старались наладить с родителями своих подопечных дружеское общение. Однако я сразу же споткнулся о несколько деревянных выражений («приоритетные оценочные процедуры», «обновленный детализированный график»), а один из директоров обещал, что в его школе будут предоставлены «экстрапозитивные условия обучения». Я понял, что благие намерения авторов этих документов не всегда приводят к желаемому результату.

Внимательно изучив все бумаги, я извлек из них как хорошие, так и плохие примеры. Прибыв в Гринвич утром назначенного дня, я обнаружил, что меня с нетерпением дожидаются сорок директоров школ и координаторов учебных программ. Первым делом я сказал, что хочу поаплодировать им за самоотверженность, которую они проявили, согласившись на нашу встречу. Хотя по всей стране не прекращались сетования на то, что школьники пишут ужасно коряво, доктор Флейшман первым на моей памяти отважился признать, что у детей нет монополии на словесный мусор.

Я сказал директорам, что нам хочется видеть в руководителях школ, где учатся наши дети, людей как минимум необыкновенных. Однако насстораживает претенциозность и модные словечки, изобретенные социологами ради того, чтобы простые смертные разучились их понимать. Я призвал свою аудиторию к естественности — ведь посторонние судят о нас по тому, как мы пишем и говорим.

Я попросил их взглянуть на себя глазами публики, читающей их произведения. У меня были с собой размноженные копии нескольких плохих примеров (названия школ и имена директоров я изменил). Предложенный мною план действий был следующим: сначала я прочту эти примеры вслух, а затем мы попробуем переписать их на обычном языке. Первый из моих образцов звучал так:

Уважаемые родители!

Мы разработали специальную коммуникационную систему телефонной связи, предназначенную для повышения роли родительского вклада. В текущем году мы будем уделять нашей коммуникации дополнительное внимание, используя для этого целый ряд различных средств. Ваш вклад, уникальный вследствие вашего родительского авторитета, поможет нам составлять и выполнять образовательные программы, соответствующие нуждам ваших детей. Открытый диалог, обратная связь и обмен информацией между родителями и учителями позволят нам работать с вашими детьми наиболее эффективным образом.

Д-р Джордж Б. Джонс,
директор

Такого рода коммуникацию я отнюдь не хотел бы поддерживать, каким бы уникальным ни был мой родительский вклад. Почему бы школьным начальникам не сообщить в своем письме, что теперь мне будет проще поговорить с учителями по телефону и они надеются, что я буду чаще обсуждать с ними успехи моих детей? Но вместо этого родители получают мусор: «специальная коммуникационная система связи», «уделять коммуникации дополнительное внимание», «образовательные программы, соответствующие нуждам»... А что до «открытого диалога, обратной связи и обмена информацией», разве это не три способа выразить одно и то же?

Очевидно, у д-ра Джонса самые добрые намерения и его замысел должен был бы нас только порадовать: теперь мы сможем взять трубку и сказать директору, что наш Джонни на самом деле прекрасный мальчик, а неприятное происшествие на школьном дворе в прошлый вторник — всего лишь досадная случайность. Но д-р Джонс не кажется мне человеком, которому стоит звонить. Откровенно говоря, он вообще не кажется мне человеком. Такое обращение вполне мог бы сочинить компьютер. Директор не воспользовался своим лучшим ресурсом — самим собой.

Вторым моим примером было «Приветствие директора», разосланное родителям в начале учебного года. Оно состояло из двух совсем не похожих друг на друга абзацев:

«Фостер» — школа с крепкими традициями. Ученики, нуждающиеся в помощи по отдельным предметам или образовательным дисциплинам, пользуются здесь повышенным вниманием. В этом году мы попытаемся создать экстрапозитивные условия обучения. Дети и персонал должны работать в атмосфере, способствующей усвоению знаний. Для этого требуются самые разнообразные учебные материалы. Необходимо пристальное внимание к индивидуальным задаткам и особенностям учащихся. Плодотворное сотрудничество между школой и домом имеет первостепенное значение для учебного процесса. Все мы должны уметь ставить перед детьми конкретные образовательные цели.

Следите за тем, какие цели мы ставим перед детьми в этом году, не стесняйтесь задавать нам вопросы и высказывать свои пожелания. За первые недели учебного года я уже познакомился со многими из вас. Пожалуйста, заходите ко мне почаще, чтобы представиться или поговорить о «Фостере». Надеюсь, что предстоящий год принесет нам много хорошего.

Д-р Рэй Досон,
директор

Во втором абзаце меня приветствует живой человек; в первом я слышу голос бездушного чиновника. Мне нравится настоящий д-р Досон из абзаца номер два. Он пользуется теплыми и приятными на слух выражениями: «не стесняйтесь задавать вопросы», «я уже познакомился со многими из вас», «пожалуйста, заходите ко мне почаще».

Чиновник Досон из абзаца номер один, наоборот, нигде не прибегает к обращению от первого лица, и за его словами даже не чувствуется никакого «я». Он ограничивается жаргоном своей профессии, поскольку так ему спокойнее, но при этом не замечает, что по сути не говорит родителям ничего полезного. Что такое «образовательные дисциплины» и чем они отличаются от «предметов»? Что такое «экстрапозитивные условия обучения» и в чем разница между ними и «атмосферой, способствующей усвоению знаний»? Что такое «самые разнообразные учебные материалы» — карандаши, блокноты, диафильмы? В чем заключается «плодотворное

сотрудничество»? Каковы «конкретные образовательные цели», которые надо уметь ставить?

Коротко говоря, во втором абзаце есть теплота и доверительность, первый же педантичен и полон тумана. И на такое сочетание я натывался не раз. Там, где директора сообщали родителям о каких-то житейских деталях, их тон звучал естественно:

В последнее время движение на дороге перед школой становится все более оживленным. Если вам нетрудно, старайтесь, пожалуйста, забирать своего ребенка после уроков позади школьного здания.

Я был бы вам очень благодарен, если бы вы побеседовали со своими детьми об их поведении в буфете. Многие из вас очень расстроились бы, увидев, как они ведут себя за столом. Проверяйте время от времени, нет ли у них долгов за школьные обеды. Обычно дети не торопятся их погашать.

Но когда чиновники принимались объяснять, как они думают осуществлять свои чиновные функции, этот доверительный тон бесследно пропадал:

В данном документе вы найдете программные установки и цели, конкретизированные и расставленные согласно приоритетам. На основе приемлемых критериев для этих целей были разработаны оценочные процедуры.

До внедрения вышеописанной практики учащиеся практически не сталкивались с задачами, имеющими многовариантные решения. Результаты проведенных тестов дают основания заключить, что использование задач такого рода, относящихся к изучаемому предмету, весьма позитивно сказывается на успеваемости.

После того как я привел ряд хороших и плохих примеров, директора начали улавливать разницу между своим подлинным и чиновничьим «я». Проблема заключалась в том, как ликвидировать этот разрыв. Я назвал четыре своих кредо: ясность, простота, краткость и человечность. Объяснил, что лучше пользоваться глаголами в активной форме и избегать

существительных, обозначающих общие понятия. Посоветовал не употреблять в качестве подпорок профессиональные педагогические термины: почти любую идею можно изложить на хорошем традиционном языке.

Все это были простые вещи, но директора записывали их так старательно, будто не слыхали ничего подобного никогда в жизни — или, по крайней мере, уже много лет. Вполне возможно, что так оно и было. Возможно, как раз поэтому бюрократический стиль имеет свойство укореняться везде, где его пускают в ход. Стоит администратору подняться на определенный уровень, и ему уже никто не напомнит о красоте простой утвердительной фразы, не скажет, как страдает его манера письма от обилия пафосных обобщений.

Наконец наступило время практической работы. Я раздал приготовленные копии и попросил директоров пересочинить самые тяжелые фразы. Момент был серьезный: впервые они сошлись с врагом лицом к лицу. Они строчили в блокнотах и вычеркивали то, что настрочили. Некоторые вовсе ничего не писали. Другие комкали вырванные из блокнотов листы. Они стали выглядеть как писатели. В комнате повисла глубокая тишина, которая нарушалась лишь скрипом ручек да шелестом бумаги. Эти звуки тоже были писательскими.

Наши занятия продолжались, и напряжение постепенно спадало. Директора начали писать от первого лица и пользоваться активными глаголами. Не сразу сумели они избавиться от привычки употреблять длинные слова и туманные существительные («родительский коммуникационный отклик»). Но мало-помалу их тексты приобретали человеческую интонацию. Когда я попросил придумать что-нибудь вместо фразы «На основе приемлемых критериев для этих целей были разработаны оценочные процедуры», один из них написал: «В конце года мы оценим, насколько нам удалось продвинуться». Другой выразился так: «Мы проверим, каковы наши успехи».

Это и есть те простые слова, которые хочется слышать родителям. Такого же простого разговора хотят акционеры от своих корпораций, клиенты — от банков, вдова — от агентства, которое занимается ее пенсией. Людей привлекает возможность человеческого контакта и отталкивает пустая велеречивость. Недавно я получил письмо от компании, обслуживающей мой компьютер. Оно гласило: «Уважаемый клиент! С 30 марта мы переносим обращения конечного пользователя и обработку его запросов в другой телемаркетинговый центр». В конце концов я выяснил, что у них сменился телефонный номер (новый начинался с 800) и что

«конечный пользователь» — это я. Любая организация, не утруждающая себя тем, чтобы говорить на понятном и вызывающем доверие языке, теряет друзей, клиентов и деньги. Для бизнес-менеджеров могу сформулировать это иначе: ее прогнозируемая доходность становится ниже текущей.

Вот очередной пример того, как компании жертвуют своим человеческим лицом, увлекаясь высокопарной бессмыслицей. Передо мной «бюллетень потребителя», выпущенный одной крупной корпорацией. Такие бюллетени составляются с единственной целью — сообщить потребителям полезную информацию. Этот же заявляет: «Компании все чаще обращаются к методам планирования производительности с целью определить, когда будущие операционные нагрузки превысят операционные возможности». Мало кого из потребителей порадует такая фраза; она выглядит застывшей из-за оруэлловских существительных вроде «производительности» и «возможностей», за которыми человек не в силах разглядеть реальные явления. Что такое «методы планирования производительности»? Чья производительность планируется с помощью этих методов? И кем? Читаем вторую фразу: «Планирование производительности способствует объективности в процессе принятия решений». Добавляется еще одна порция мертвых существительных. Читаем третью: «Управление играет активную роль в принятии решений, имеющих отношение к ключевым областям ресурсов информационной системы».

После каждой фразы потребитель вынужден останавливаться, чтобы перевести ее на понятный язык. С таким же успехом бюллетень можно было написать по-венгерски. Начнем с первой фразы — насчет методов планирования производительности. В переводе она означает: «Полезно знать заранее, когда ваш компьютер перестанет справляться с нагрузкой, которую вы ему даете». Вторая фраза — «Планирование производительности способствует объективности в процессе принятия решений» — значит, что не стоит принимать решение, если не располагаешь фактами. Третья фраза — насчет активной роли в принятии решений — означает: «Чем больше вы узнаете о своей компьютерной системе, тем лучше она будет работать». Впрочем, ее можно трактовать и несколькими другими способами.

Но потребитель не станет и дальше заниматься переводом. Скоро он отправится на поиски другой компании. Он подумает: «Если эти ребята такие умные, почему они не могут объяснить мне толком, что они делают? Может, они не такие уж умные?» Далее в бюллетене говорится: «Во

избежание будущей стоимости производительность была повышена». Видимо, это значит, что товар стал бесплатным — ведь всякой стоимости удалось избежать. Затем бюллетень уверяет потребителя, что «система доставляется в состоянии полной функциональности». Это означает, что она работает. А чего еще следовало ожидать?

Под самый конец перед нами все же проблескивает нечто человеческое. Автор бюллетеня спрашивает довольного потребителя, почему он выбрал именно их фирму. Тот отвечает, что выбрал ее благодаря хорошим отзывам о предоставляемом сервисе. Он говорит: «Компьютер похож на сложно устроенный карандаш. Неважно, как он работает, но надо, чтобы было кому его починить, если он сломается». Обратите внимание на то, как освежающе это звучит после всего предыдущего мусора — хороши и слова (короткие), и образность (карандаш), и тон (человеческий). Автор лишил холодности техническую процедуру, соотнес ее с привычным всем нам житейским занятием — ожиданием мастера, который должен что-то починить. Это напоминает мне одно объявление, которое я видел как-то раз в нью-йоркской подземке; оно доказывает, что даже огромная бюрократическая машина городского управления может обращаться к обычным гражданам по-человечески: «Если вы регулярно пользуетесь нашими услугами, то могли заметить указатели прохода к поездам, о которых раньше ничего не слышали. Это всего лишь новые названия давно действующих маршрутов».

Тем не менее, простой язык — редкость для корпоративной Америки. Очень уж много тщеславия здесь замешано. Администраторы всех звеньев находятся в плену ошибочного мнения, что простой стиль есть отражение примитивного ума. На самом же деле простой стиль есть результат больших усилий и напряженной мыслительной работы, а мутное изложение говорит об одном из двух: либо у автора муть в голове, либо он слишком высокомерен, или слишком глуп, или слишком ленив для того, чтобы навести порядок в своих мыслях. Помните: то, что вы пишете, зачастую является единственным шансом отрекомендовать себя тому, в чьей помощи, деньгах или доброй воле вы нуждаетесь. И если ваше послание вычурно, напыщенно или туманно, таким же читатель представит себе и вас. У него просто не будет иного выбора.

Я изучил корпоративную Америку изнутри, поскольку после Гринвича взялся проводить мастер-классы в крупных корпорациях, где тоже хотели отучиться от профессионального сленга. «А то мы уже не понимаем собственных приказов», — сказали мне. Я работал с людьми, которые производили гигантские количества письменных материалов, необходимых

компаниям для внутреннего и внешнего употребления. Внутренние материалы — это фирменные газеты и бюллетени, откуда служащие узнают, что происходит у них «на предприятии», и благодаря этому чувствуют себя членами единого коллектива. Внешние материалы состоят из гляцевых журналов и ежегодных отчетов, рассылаемых акционерам, выступлений руководителей, пресс-релизов и инструкций, объясняющих потребителям, как пользоваться фирменной продукцией. Я обнаружил, что почти всем им не хватает человеческого тепла, а многие к тому же еще и непостижимы.

В бюллетенях часто встречались предложения такого рода:

Параллельно с вышеупомянутыми усовершенствованиями было объявлено об изменениях в Программе поддержки системы — программном продукте, работающем совместно с НСР. В число дополнительных функциональных улучшений входят динамическая реконфигурация и межсистемные коммуникации.

Такое и писать-то неприятно, не то что читать. Это язык научно-фантастического сериала, и на месте служащих я отнюдь не воспрянул бы духом, прочтя этот бюллетень, и вдобавок не извлек бы из него никакой полезной информации. Пожалуй, я вообще бросил бы читать бюллетени. Я сказал их авторам, что за прекрасными достижениями, которые они описывают, надо отыскать живых людей. «Пойдите к инженеру, который придумал новую систему, — предложил я, — или к ее разработчику, или к технику, который ее собрал, и попросите их рассказать своими словами, как к ним в голову пришла эта идея, как они воплотили ее в жизнь и как она поможет обычным людям за пределами компании». В любую организацию можно вдохнуть человеческое тепло, если отыскать в ней личность. Помните, что «я» — самый интересный элемент в любой истории.

Авторы объяснили, что они много раз брали интервью у этого инженера, но так и не смогли заставить его перейти на нормальный язык. Они показали мне его типичные ответы. Инженеры говорят на языке для посвященных, изобилующем загадочными сокращениями («Поддержка подсистем обеспечивается лишь через VSAG или TNA»). Я сказал, что надо ходить к нему до тех пор, пока не удастся вытянуть из него хоть что-нибудь понятное. Они ответили, что инженеры не *хотят*, чтобы их понимали: если кто-то из них заговорит на простом языке, коллеги будут его презирать. Я сказал, что их главная задача — сообщать читателям факты, а не льстить самолюбию инженеров. Верьте в себя как в писателей,

добавил я, и будьте хозяевами своих сочинений. Они ответили, что в больших корпорациях, построенных по иерархическому принципу, это легче сказать, чем сделать, так как все письменные отчеты проходят одобрение в нескольких высших инстанциях. Я почувствовал за этими словами опаску: делай свое дело, как здесь принято, а если будешь шибко стараться очеловечить свою компанию, мигом вылетишь с работы.

Крупные начальники тоже страдали от желания выглядеть в чужих глазах посolidнее. В одной корпорации выпускали ежемесячный бюллетень, где «руководство» делилось своими планами с менеджерами среднего звена и простыми служащими. Чуть ли не центральное место в каждом номере занимали проповеди некоего вице-президента — я назову его Томасом Беллом. Судя по этим регулярным обращениям, полным высокопарной ахинеи, он был надутым тупицей, с которым очень неприятно иметь дело.

Когда я намекнул на это авторам бюллетеня, мне сказали, что на самом деле Томас Белл — застенчивый человек и отличный работник. Они признались, что он пишет свои обращения не сам — их пишут за него. Я заметил, что мистеру Беллу оказывают этим плохую услугу: авторы должны каждый месяц являться к нему (если нужно, с магнитофоном) и не уходить, пока он не расскажет о своих заботах на том языке, на каком дома беседует с миссис Белл.

Благодаря общению с корпорациями я узнал, что большинство американских руководителей ставят подписи под текстами, написанными кем-то другим, и произносят речи, составленные не ими. Они лишили себя качеств, на которых держится их уникальность. Если они и их корпорации кажутся холодными и бездушными, это потому, что руководители не возражают, когда их подменяют высушенными и надутыми чучелами. Поглощенные высокими технологиями, они забывают, что слова — это не менее могучее орудие, способное действовать как во благо, так и во вред.

Если вы работаете в организации — неважно, в какой должности и на каком уровне, — пишите естественно. Тогда вы будете выглядеть живым человеком среди роботов, и даже Томас Белл, возможно, возьмет с вас пример и попробует писать сам.

16. Спорт

Многим футбольным болельщикам доводилось читать в газетах душераздирающие истории о том, как наш бестолковый хав, позабыв о необходимости нагружать фланги диагоналями, заснул на своей позиции и привез нашей команде стопроцентный момент. Противник исполнял на технику и похоронил бы нас, будь в раме дырявый второй кипер, но там стоял первый, который тащит всё, — и он вынул из девятки мертвый мяч. Конечно, и судья нам помог: сначала не свистнул явную руку в штрафной, потом зевнул офсайд, а противнику влепил горчичник за сомнительный нырок, так что очко мы все-таки взяли.

Я мог бы рассказывать в том же духе о событиях в любом виде спорта, писать, как хоккеист запустил бабочку, как боксера-мельницу отправили собирать мелочь, как знаменитый конькобежец классно сработал в спину и как защитник в баскетболе соорудил горшок с крышкой, — короче говоря, пользоваться спортивным языком вместо обычного, словно они не имеют друг к другу никакого отношения. Однако это не так. О чем бы мы ни писали, будь то наука или спорт, хороший язык заменить нечем.

Что плохого, спросите вы, в том же «горчичнике»? Разве не должны мы сказать спасибо за столь выразительное словечко? А другие живописные сравнения вроде перечисленных выше — разве не скрашивают они наши спортивные отчеты? Беда в том, что все они превратились в еще более дешевую валюту, чем те монеты, которые были в ходу до их изобретения. Любой журналист может сыпать ими автоматически, без малейшего труда.

У человека, впервые назвавшего желтую карточку горчичником, были основания себя поздравить. Думаю, он позволил себе слегка улыбнуться — таково законное право каждого автора удачного нововведения. Но сколько десятилетий тому назад это случилось? С тех пор краски, добавленные в язык этим словом, успели основательно поблекнуть, и то же самое относится к сотням других метафор и идиом, которыми насыщены ежедневные спортивные репортажи. Теперь это уже рутина. Мы читаем газеты, чтобы узнать, кто выиграл, но сам процесс чтения больше не доставляет нам удовольствия.

Лучшие спортивные журналисты это понимают. Они избегают шаблонных выражений и ищут вместо них новые, незатертые. Вы можете часами просматривать колонки Реда Смита и не найдете в них ни одного

штампа, зато вам попадутся сотни необычных слов — хороших английских слов, — выбранных с большим тщанием и прекрасно выполняющих свою роль в тех местах, куда ни один другой спортивный журналист не догадался бы их поставить. Нам приятно их видеть, потому что автор не поленился использовать свежие образы там, где его коллеги обошлись бы привычными сравнениями. Вот почему Ред Смит добрых полвека остается непревзойденным мастером своего дела, тогда как его конкуренты давно уже отправились — воспользуемся их излюбленной лексикой — в раздевалку.

Я и теперь помню множество оборотов Реда Смита, поразивших меня своим юмором и оригинальностью. Смит был заядлым удильщиком, и стоило посмотреть, как он наживляет крючок и вытаскивает на свет божий скользкую, трепыхающуюся рыбу — очередного спортивного комиссара^[11]. «Эпоха абсолютизма в большинстве видов профессионального спорта осталась позади, — писал он, отмечая, что жадность владельцев команд в последнее время переходит все разумные границы. — Первым и самым суровым из бейсбольных монархов был Кенисо Маунтин Ландис, который пришел к власти в 1920 г. и правил железной рукой до самой своей смерти в 1944-м. Но если царский род в бейсболе начался с Маленького Цезаря, то нынче на трон поднялся Этельред Неразумный». Ред Смит был стойким хранителем наших перспектив, журналистом, который помогал нам блюсти честность. В немалой степени этому способствовал его хороший язык. Его стиль был не просто изящным, но и достаточно прочным для того, чтобы служить опорой твердым убеждениям.

Многим спортивным журналистам мешает писать на хорошем языке ложное убеждение, что простота — это дурной тон. Воспитанные на бесконечных клише, они считают их своим профессиональным инструментом. Вдобавок они боятся повторять простые слова, если к этим словам можно подобрать синонимы — что при известном старании удастся сделать почти всегда. Вот вполне типичный отрывок из одной университетской газеты:

Вчера Боб Хорнсби продлил свою беспроигрышную серию, одолев Джерри Смизерса из Дартмута со счетом 6:4, 6:2 и принеся родной команде победу над исключительно сильным соперником. С самого начала мощная подача нескладного юнца выбила капитана «зеленых» из колеи. Уроженец Мемфиса был в великолепной форме и взял на старте четыре гейма, два из них на подаче индейца. Затем выпускник Эксетера дрогнул, и лидер

ганноверцев отыграл три гейма подряд. Но король сетки не пал духом, и надежды янки на равенство 4:4 провалились после шести брейк-пойнтов в восьмом гейме. Рыжеволосый проявил недюжинную решимость, и...

Куда подевался Боб Хорнсби? А Джерри Смизерс? В пределах одного абзаца Хорнсби сменил целый ряд личин, превратившись последовательно в нескладного юнца, уроженца Мемфиса, выпускника Эксетера, короля сетки и рыжеволосого, а Смизерс обернулся капитаном «зеленых», потом индейцем, лидером ганноверцев и наконец янки. Читателю трудно, да и не хочется, следить за этими многочисленными метаморфозами. Ему нужна всего лишь ясная картина случившегося. Не бойтесь называть игроков по имени и не старайтесь подыскивать простым словам хитроумные замены, чтобы избежать повторов. Лекарство в этом случае опаснее болезни.

Еще один распространенный недостаток — одержимость цифрами. Голова каждого болельщика представляет собой склад статистической информации, снабженный перекрестными ссылками для быстрого доступа, и многие бейсбольные фанаты, безнадежно отстававшие в школе по арифметике, способны мгновенно совершать на стадионе сложнейшие мысленные подсчеты. И все-таки одни цифры важнее других. Если подающий в бейсболе выиграл двадцатый матч подряд, гольфист набрал 61 очко или бегун пробежал милю за 3 минуты 48 секунд, скажите об этом. Но не увлекайтесь:

Оберн, Алабама, 1 ноября (ЮПИ) — Пат Салливан, квотербек со второго курса Алабамского университета, сделал два тачдауна и отдал два голевых паса, благодаря чему его команда торжествовала победу над Флоридой со счетом 38:12 — это первое в сезоне поражение «Аллигаторов», идущих в рейтинге девятыми.

Джон Ривз из флоридской команды побил два рекорда Юго-Восточной конференции (ЮВК) и повторил третий. Этот высокий второкурсник из Тампы набрал пасами 369 ярдов, доведя свой общий результат за шесть матчей сезона до 2115. Таким образом, он превзошел сезонный рекорд ЮВК в 2012 ярдов, установленный обладателем приза Хисмана 1966 г. в десяти матчах.

Ривз сделал 66 попыток отдать пас — это рекорд ЮВК — и повторил достижение Арчи Мэннинга из Миссисипи, который

этой осенью сделал 33 точных паса подряд.

К счастью для Оберна, девять пасов Ривза были перехвачены — это больше антирекорда ЮВК в восемь перехватов, который пришелся на долю Зика Братковски из Джорджии, выступавшего за Технологический институт в 1951-м.

Ривзу не хватило всего нескольких ярдов до сезонного рекорда ЮВК по сумме ярдов в нападении, равного 2187, — столько набрал Фрэнк Синквич из Джорджии за 11 игр в 1942 г. И два голевых паса в матче против Оберна вплотную подвели его к рекорду ЮВК в 23 голевых паса за сезон, поставленному в 1950 г. Бейбом Парилли из Кентукки...

Это пять из шести абзацев заметки, напечатанной на видном месте в нью-йоркской газете, довольно-таки далеко от Оберна. В ней сквозит безудержная удаль любителя цифр, пошедшего вразнос. Но станет ли кто-нибудь ее читать? И понравится ли она кому-нибудь? Разве что Зик Братковски, который наконец передал свое печальное лидерство новому неудачнику.

Спорт — одна из самых богатых областей, открытых сегодня автору нон-фикшн. Многие писатели, известные своими «серьезными» книгами, выступали в роли наблюдателей спортивной борьбы и создали в этом жанре подлинные шедевры. «Уровни игры» (Levels of the Game) Джона Макфи, «Бумажный лев» (Paper Lion) Джорджа Плимптона и «Мужская работа» (Men at Work) Джорджа Уилла — книги о теннисе, профессиональном футболе и бейсболе — глубоко погружают нас в мир игроков. Одних только деталей в них хватит, чтобы осчастливить любого болельщика. Но главное их достоинство — это внимание и любовь к человеку. Что это за странное существо — спортсмен-победитель и из каких источников он черпает свое вдохновение? К классике литературы о бейсболе принадлежит апдайковское «Прощание Малыша» (Hub Fans Bid Kid Adieu), отчет о финальном матче Теда Уильямса 28 сентября 1960 г., когда 42-летний Малыш, в последний раз выйдя на битую в «Фенуэй-парке», выбил мяч за пределы стадиона. Но прежде чем рассказать об этом, Апдайк рисует нам незабываемый портрет этого «хрупкого и темпераментного игрока»:

...из всех командных видов спорта бейсбол с его изящной взрывной динамикой и бесстрастной математикой, с людьми в белом, застывшими в ожидании на просторном и спокойном поле, лучше всего способен принять в себя и оттенить собой фигуру

блестящего одиночки. В сущности, это игра одиноких. И для моего поколения нет другого игрока, так явно воплотившего в себе всю острую прелесть этой игры, так упорно развивавшего свой природный талант и так стабильно демонстрировавшего нам ту мастерскую сосредоточенность, от которой захватывает дух и наворачиваются на глаза слезы восторга.

Эта статья хороша, потому что ее писал истинный писатель, а не спортивный журналист. Апдайк знает, что не в его силах сообщить нам что-либо новое об уникальной одаренности Уильямса — о его знаменитом ударе, о глазах, позволявших увидеть стежки на мяче, приближающемся со скоростью 90 миль в час. Но тайна этого уникала осталась нераскрытой вплоть до последнего дня его карьеры, и именно на это Апдайк направляет наше внимание, выдвигая догадку, что бейсбол лучше всего подходит такому гению-затворнику, поскольку это игра одиноких. Бейсбол, наша великая американская игра, — и одиночество? Задумайтесь об этом, говорит Апдайк.

Что-то в личности Апдайка роднит его с Уильямсом — перед нами два одиноких мастера, творящие чудеса на виду у изумленной толпы. Ищите эту душевную связь. Помните, что спортсмены — живые люди, которые на время спортивного сезона становятся частью нашей жизни, реализуют наши мечты или удовлетворяют какие-то другие наши потребности, и этой внутренней связи следует отдать должное.

Мы не хотим пробавляться красивыми сказками — нам нужны реальные герои.

Даже Бейб Рут был низведен из разреженной атмосферы Олимпа в долину обычного греховного бытия и обращен в простого смертного с аппетитами под стать его физическим габаритам на страницах прекрасной биографии «Бейб» (Babe), написанной Робертом Кримером. Не уступает ей по качеству и последняя книга Кримера, «Стенгел» (Stengel). До ее появления публика привычно смотрела на Кейси Стенгела как на стареющего клоуна, который коверкает язык и загадочным образом умудрился выиграть со своей командой десять чемпионатов. Кримеровский Стенгел гораздо интересней — это сложная натура, человек, который никому не позволял себя одурачить и чья история во многом повторяет историю самого бейсбола, уходящую корнями в эпоху провинциальной Америки XIX в.

Создание честных портретов — лишь одна из новых реальностей сегодняшнего мира, наконец-то освободившегося от засилья стыдливых

выдумок. Спорт находится в авангарде социальных перемен, и многие большие вопросы, которые не дают нам покоя, — злоупотребление наркотиками и стероидами, жестокость толпы, права женщин, роль меньшинства в принятии важных решений, телевизионные контракты, — находят свое отражение в драмах, разыгрывающихся на наших стадионах, на трибунах и в раздевалках. Если вы хотите писать об Америке, смело разбивайте палатку на этом поле. Присмотритесь получше, например, к историям о финансовых соблазнах, которым подвергаются школьные и университетские спортивные таланты. Речь в них идет вовсе не только о спорте; это истории о наших жизненных ценностях и о том, чего мы хотим для наших детей, когда стараемся дать им хорошее образование. Король Футбол и король Баскетбол прочно сидят на тронах. Сколько тренеров зарабатывают больше, чем директора школ и ректоры колледжей, не говоря уж о простых учителях?

Деньги похожи на гигантское уродливое чудовище, которое отбрасывает тень на весь американский спорт. Спортивные рубрики газет пестрят непристойно высокими жалованиями, да и вообще финансовых новостей в них теперь не меньше, чем в рубриках, напрямую посвященных финансам. Первым делом мы узнаем из заметки, какой куш достался победителю турнира по теннису или гольфу, а уж потом счет, с которым он победил. Но большие деньги — это и большие эмоциональные проблемы. Значительная часть сегодняшних спортивных репортажей не имеет со спортом ничего общего. Сначала нам рассказывают о переживаниях игрока, освистанного болельщиками, считающими, что он плохо отрабатывает на поле свои двенадцать миллионов долларов и надо бы ему бегать порезвее. В теннисе на кону стоят огромные суммы, и нервы у игроков натянуты, как струны на их сверхсовременных ракетках; к сетке выходят миллионеры, готовые в любую минуту захныкать или наорать на судью с лайнсменами. В футболе и баскетболе денег немерено — и скандалов тоже.

Те, кто пишет о спорте, заразились от спортсменов гипертрофированным самомнением. Поразительно, сколько спортивных журналистов ставят себя во главу угла, полагая, что их мысли интереснее самой игры, которую они взялись осветить. Я с тоской вспоминаю доброе старое время: тогда у репортеров хватало скромности на то, чтобы сразу назвать победителя. Сегодня этого сообщения приходится терпеливо ждать. Каждый второй репортер считает себя Ги де Мопассаном, специалистом по изысканному затянутому зачинам. Остальные занимают позицию Зигмунда Фрейда и смело берутся за анализ душевных нужд спортсменов и их уязвленного самолюбия. Некоторые освоили заодно и ортопедию с

артроскопией — эти отбивают хлеб у спортивных врачей, рассуждая о результатах МРТ, то ли свидетельствующих, то ли нет о повреждении плечевого сустава питчера. «Его состояние ненадежно», — заключают они. А кто из нас может похвастаться обратным?

Несостоявшиеся мопассаны обожают рассказывать об эпизодах, которые случились до описываемого спортивного события, — они собирают эти истории, рыща по клубам в поисках «колорита». Ни один такой обломок недавнего прошлого не кажется им чересчур серым или банальным, если его удастся вцементировать в барочное здание зачина. Следующий пример я придумал сам, но любой болельщик тут же признает в нем образчик набившего оскомину жанра:

Пару недель тому назад бабушке Алекса Родригеса из «Нью-Йорк янкиз» приснился сон. Она рассказала ему, что видела, как он и его товарищи по команде пошли ужинать в китайский ресторан. Когда настало время десерта, Родригес попросил официанта принести ему печенье с предсказанием. «Иногда эти печенюшки говорят чистую правду», — якобы сказал он Дереку Джитеру. Развернув бумажку, он прочел: «Скоро вы совершите могучее деяние, которое поможет вам повергнуть ваших врагов».

Может быть, Большому Роду вспомнился этот бабушкин сон вчера, когда он вышел на поле «Янки стадиум», чтобы сразиться с асом из «Ред сокс» Куртом Шиллингом. До этого он раз за разом проигрывал Шиллингу дуэли, да и вообще игра у него давно не клеилась. Ему не надо было объяснять, что фанаты недовольны: он слышал свист на трибунах. Момент для того, чтобы повергнуть врагов, был самый подходящий: конец восьмого иннинга, причем «Сокс» вели уже 3:1. Времени оставалось с гулькин нос.

Размахнувшись как следует, Родригес полностью вложил в удар по низко посланному Шиллингом мячу, и тот взмыл вверх по широкой дуге. На лице Большого Рода была написана надежда, что мяч долетит до левых трибун. Над стадионом дул порывистый ветер, но китайское предсказание взяло свое, и, когда Мариано Ривера похоронил «Сокс» в конце девятого иннинга, на табло стояли цифры «Янки» — 4, Бостон — 3. Спасибо, бабуля!

Несостоявшихся Фрейдов тоже хлебом не корми — дай показать себя

раньше, чем будет объявлен итог спортивной встречи. «Очевидно, никто не объяснил Андре Агасси, что вечная юность — это химера, иначе он не вышел бы вчера к сетке на битву с соперником моложе его на двадцать лет», — пишут эти эксперты по человеческой мотивации, добавляя еще что-то насчет «явной бессмысленности» (слова, которые давно пора исключить из репортерского лексикона), дабы продемонстрировать свое превосходство над спортсменом, оказавшимся не в лучшей форме. «Вчера «Мете» вышли на поле с явным намерением проиграть самым нелепым образом», — в течение всего последнего сезона регулярно сообщал мне репортер местной газеты, прибегая к сарказму взамен фактов. Ничего подобного «Метс» не делали — ни один игрок не выходит на матч с намерением проиграть. Если вы хотите писать о спорте, не забывайте, что люди, о которых вы пишете, заняты крайне трудным делом и у них есть своя гордость. У вас ведь тоже есть свой профессиональный кодекс — и там, кстати, значится, что главной темой репортажа являетесь не вы.

Ред Смит терпеть не мог журналистского самодовольства. Всегда полезно помнить, говорил он, что в бейсбол играют мальчишки. То же самое верно и для футбола, баскетбола, хоккея, тенниса и большинства других игр. Мальчишки (и девчонки), которые когда-то в них играли, вырастают и становятся читателями спортивной рубрики, но в своем воображении они все еще молоды, все еще на поле, на корте и на площадке, все еще играют в эти игры. И, разворачивая газету, они хотят знать, как сыграли игроки и с каким результатом закончилась встреча. Пожалуйста, расскажите им об этом.

Сегодня у спортивных журналистов появилась еще одна роль. Они помогают нам стать на место спортсмена и почувствовать, каково это — быть марафонцем и футбольным форвардом, лыжником, гольфистом и гимнастом. Момент для этого самый удобный, поскольку интерес к возможностям человеческого организма еще никогда не был так высок. Американцы помешаны на здоровье — они занимаются физкультурой на тренажерах, тщательно следят за своим весом, скрупулезно измеряют объем легких и нагрузку на сердце. Для тех, кто пишет о спорте, эти завсегдатаи гимнастических залов составляют целый новый круг читательской аудитории — болельщики, которые посвящают досуг спортивным упражнениям и очень хотят знать, как чувствуют себя их кумиры, когда находятся на пике формы.

Многих привлекает в спорте высокая скорость — это одно из переживаний, редко выпадающих на долю простых смертных. Моя машина обычно начинает трястись примерно на ста километрах в час, так что я

плохо представляю себе ощущения профессионального гонщика. Чтобы очутиться за рулем автомобиля «Формулы-1», я должен прибегнуть к помощи писателя — например, Лесли Хэзлтон. «Когда я лечу на большой скорости, — пишет она, — у меня возникает чувство, что я нарушаю законы природы, поскольку мое тело не предназначено для такого стремительного движения». Это чувство, говорит Хэзлтон, порождается перегрузкой, которую испытывает гонщик; она «давит на тебя как бы извне и с такой силой, что кажется, будто твои внутренности еле успевают за мчащимся вперед телом»:

Современные гонщики вынуждены справляться с перегрузками, превышающими обычную силу тяготения в три-четыре раза. На старте автомобиль «Формулы-1» разгоняется до ста пятидесяти километров в час меньше чем за три секунды. И в первую же секунду голову гонщика так резко толкает назад, что его лицо искажается и на нем появляется злобная ухмылка.

В течение следующей секунды он успевает дважды переключить скорость, и всякий раз ускорение снова вдавливают его в сиденье. Через три секунды, разгоняясь со ста пятидесяти километров в час до трехсот с лишним, гонщик практически теряет боковое зрение — он может смотреть только прямо вперед. Вой двигателя мощностью 800 лошадиных сил достигает 130 децибел, и каждый поршень успевает завершить четыре цикла 10 000 раз в минуту — а это означает, что гонщик испытывает вибрацию примерно той же частоты.

Его шея и плечевые мышцы неимоверно напрягаются, стараясь удержать взгляд на прямой линии, когда голова под действием перегрузок клонится на поворотах из стороны в сторону. Из-за большого ускорения кровь задерживается в ногах, так что к сердцу ее поступает меньше, поэтому снижается объем сердечного выброса, а стало быть, растет пульс. У гонщиков «Формулы-1» он часто достигает 180, даже 200 и остаётся на уровне 85 % от этого максимума на протяжении почти всей двухчасовой гонки.

Дыхание учащается, так как мышцы испытывают недостаток крови — от скорости буквально захватывает дух, — и все тело приходит в состояние стресса. Стресса, который длится два часа! Во рту пересыхает, зрачки расширяются, — а машина летит, ежесекундно покрывая расстояние, равное длине футбольного

поля. Мозг обрабатывает информацию с поразительной скоростью, потому что чем выше скорость езды, тем быстрее реакции. И они должны быть не только быстрыми, но и абсолютно точными, каким бы огромным ни было физическое напряжение. Доли секунды — это крошечные промежутки времени, но именно в эти мгновения решается, выиграешь ты соревнование или проиграешь, доберешься до финиша или угодишь в аварию.

Иначе говоря, гонщик «Формулы-1» должен быть почти сверхъестественно сосредоточен в условиях максимальной физической нагрузки. Конечно, адреналин бьет фонтаном... Но вдобавок к безупречной спортивной форме гонщику нужен цепкий ум шахматиста, который позволяет обрабатывать телеметрические данные, вычислять точки, где возможен обгон, и определять гоночную стратегию. Вот почему скорость так опасна для большинства из нас — у нас просто не хватит ни физических, ни интеллектуальных сил на то, чтобы с ней справиться.

С психологической точки зрения происходящее во время гонки еще сложнее. Мускульные усилия, химические процессы в мозгу, законы физики, вибрация, условия соревнования — все это, вместе взятое, приводит организм в состояние мощнейшего возбуждения и напряжения, которые порождают предельную ясность мысли и высочайшую концентрацию. А еще гонщик чувствует себя немного хмельным...

Хотя Хэзлтон упорно пишет «его» — *его* лицо, *его* шея, *его* мышцы, — в этой статье логичней выглядело бы местоимение «*ее*». Она демонстрирует нам, что, несмотря на все язвы современной спортивной журналистики, мы можем порадоваться как минимум одному ее огромному достижению: теперь в эту область пришли прекрасные спортсменки, причем они часто выступают в тех видах, которые до недавних пор были монополизированы мужчинами, а как репортеры имеют равный с ними доступ в мужские раздевалки и наделены прочими журналистскими правами. Прочтите заметку одной из таких писательниц, Дженис Каплан, и поразмыслите о том, как далеко шагнул прогресс и на спортивной арене, и в человеческих умах:

Чтобы понять, сколь многого добились женщины в спорте, вы должны осознать, как мало они могли всего лишь лет десять

тому назад. В начале 70-х споры шли не о том, на что способны спортсменки, а о том, следует ли вообще нормальной женщине заниматься спортом.

Марафон, к примеру, считался вредным для детей, пожилых людей — и женщин. Участие последних в знаменитом Бостонском марафоне было официально запрещено до 1972 года. В том году Нина Кущик победила сексизм и напавший на нее посреди забега приступ диареи, став первой чемпионкой в женском разряде. Те из нас, кто узнал об этом, почувствовали прилив гордости, к которой примешивалась капелька стыда. Гордости — потому что победа Кущик доказала, что женщины все-таки могут пробежать двадцать шесть миль. Стыда — потому что ее результат, три часа десять минут, больше чем на пятьдесят минут превышал лучший показатель у мужчин. Пятьдесят минут! На языке бегунов это вечность. Напрашивалось объяснение, что до этого женщины редко бегали на такие дистанции и им не хватает опыта и тренировок. Напрашивалось-то оно напрашивалось, да только кто в него верил?

Перепрыгнем обратно в наше время. Только что женский марафон впервые включили в программу Олимпийских игр. Одной из главных претенденток на победу можно считать Джоан Бенуа, которой принадлежит действующий мировой рекорд среди женщин — два часа двадцать две минуты. За двенадцать лет, отделяющих нас от участия в Бостонском соревновании первой женщины, лучший женский показатель в этом виде спорта изменился почти на пятьдесят минут. Вот вам еще одна вечность!

За тот же период мужские показатели в марафоне улучшились всего на несколько минут, так что впечатляющий прогресс женщин служит вполне убедительным аргументом в споре о сравнительной роли тренировок и гормонов или о том, почему женщины слабей и медленнее мужчин — из-за природных биологических различий или вследствие культурных предрассудков и того факта, что нам не давали шанса реализовать наши способности. Вопрос о том, исчезнет ли когда-нибудь вовсе разрыв между мужчинами и женщинами, кажется теперь почти неуместным. Важно другое: теперь женщины делают то, о чем прежде не могли и мечтать, а именно серьезно относятся к себе и своему телу.

Поворотной точкой в этой революционной перестройке сознания стал организованный в середине 70-х теннисный матч между Билли Джин Кинг и Бобби Риггсом. «О нем говорили как о битве полов, — вспоминает Каплан в другой своей статье, — и это была правда».

Наверное, еще ни одно событие в мире спорта не имело такого перевеса социальной значимости над спортивной. Главной темой этого матча были женщины — наше место в обществе и то, на что мы способны. Постановления Верховного суда и голосование за Поправку о равных правах ушли в тень; мы смотрели на двух спортсменов, взявшихся решить вопрос о равноправии женщин тем методом, который действительно позволял это сделать. В спорте все ясно и конкретно, все будто вырублено в камне. В нем есть победитель и проигравший — о чем тут еще спорить?

Многие женщины восприняли победу Билли Джин как свой личный триумф. Казалось, она высвободила энергию, дремлющую в обитательницах всех уголков страны. Молодые женщины требовали большего участия в университетской спортивной жизни — и добивались своего. Размеры призовых для женщин в профессиональных видах спорта начали стремительно расти. Девочки пошли играть в Малую лигу^[12], и тренеры стали брать их в мальчишечьи команды, доказывая этим, что физиологические различия между представителями обоих полов не так уж велики, как утверждала традиция.

Американский спорт всегда тесно переплетался с историей общества, и лучшие писатели неизменно подчеркивали эту связь. «Я никак не думал, что баскетбол превратится в гибрид шоу-бизнеса с налоговым убежищем», — пишет Билл Брэдли в «Жизни на бегу» (Life on the Run), хронике своей спортивной карьеры в «Нью-Йорк никс». Книга бывшего сенатора Брэдли — хороший пример современной литературы о спорте, потому что автор размышляет о деструктивных силах, влияющих на американский спорт, — об алчности владельцев, преклонении перед звездами, неспособности смириться с поражением:

После ухода Вана я понял, что даже для самых вежливых, искренних и дружелюбных владельцев игроки представляют собой всего лишь своего рода имущество, которое имеет свойство

изнашиваться и приходить в негодность.

Самоопределение приходит из внешних источников, а не изнутри. Покуда физическая ловкость спортсменов остается при них, они знамениты — их балуют и превозносят, им верят и прощают ошибки. Только к концу карьеры звезды начинают осознавать, что их личность неполноценна.

Команда-лидер, как армия-победитель, покоряет все на своем пути и словно провозглашает, что нет ничего важнее победы. Однако у победы довольно тесные рамки, и она может обратиться в разрушительную силу. Вкус поражения обладает своим, более тонким и богатым букетом.

Книга Брэдли — это еще и великолепный путевой дневник. Читая его, мы понимаем, как одинока и утомительна кочевая жизнь профессионального спортсмена — все эти бесчисленные ночные перелеты и автобусные переезды, унылые дни и бесконечное ожидание в гостиничных номерах и перед воздушными рейсами: «В аэропортах, превратившихся для нас в пересадочные станции, мы видим столько драматических сцен, что наши души давно загубели. Кому-то кажется, что наше существование полно романтики. Но для меня каждый день — это борьба за то, чтобы не оторваться от глубоких жизненных корней».

Вот ценности, которые вы должны искать, когда пишете о спорте: места и люди, время и мимолетность. Я приведу вам любопытный список персонажей, которыми обрастает любой вид спорта. Он взят из некролога, посвященного Джорджу Райаллу — тому самому, что под псевдонимом Одакс Майнор на протяжении более чем полувека вел в *The New Yorker* колонку о бегах чистопородных лошадей и оставил это занятие лишь за несколько месяцев до своей смерти в возрасте 92 лет. В некрологе говорится, что Райалл «знал всех, кто связан со скачками: владельцев, заводчиков, распорядителей, судей, хронометристов, букмекеров, сыщиков, тренеров, поваров, конюхов, стартеров, гандикаперов, музыкантов, жокеев и их агентов, «жучков», крупных игроков и хвастунов мелкого пошиба».

Держитесь поближе к рингу и стадиону, к бассейну и беговой дорожке. Смотрите во все глаза. Задавайте вопросы. Слушайте ветеранов. Размышляйте о переменах. И пишите хорошо.

17. Как писать об искусстве

Критики и обозреватели

Искусство окружает нас со всех сторон, ежедневно обогащает нашу жизнь и тогда, когда мы занимаемся им сами — участвуем в любительских спектаклях, танцуем, рисуем, пишем стихи, играем на музыкальных инструментах, — и тогда, когда встречаемся с ним в музеях и галереях, театрах и концертных залах. А еще мы хотим читать об искусстве — следить за современными культурными течениями и событиями в культурной жизни, где бы они ни происходили.

Отчасти эту потребность удовлетворяет журналистика — интервью с новым дирижером симфонического оркестра, рассказ о прогулке по новому музею в обществе архитектора или куратора, — и здесь действуют те же законы, что и в других жанрах, которые мы обсуждаем в этой книге. Писать о том, как проектировали, финансировали и строили новый музей, или объяснять, как в Ираке почти сконструировали атомную бомбу, — с технической точки зрения это примерно одно и то же.

Но чтобы писать об искусстве изнутри — чтобы уметь профессионально оценить книгу или новую постановку, отделив хорошее от плохого, — вы должны обладать специфическими навыками и особыми знаниями. Другими словами, вам необходимо быть критиком — а желание стать таковым испытывает на том или ином этапе своей карьеры почти каждый пишущий человек. Репортеры из маленьких городков мечтают отправиться на выступление заезжего пианиста, театрального коллектива или балетной труппы с заданием написать о нем в газету. Они будут счастливы продемонстрировать свое добытое потом и кровью высшее образование, уснадив репортаж такими словами, как «художественное чутье», «потаенный» и «кафкианский», и доказать, что они знают, чем *глиссандо* отличается от *антраша*. Они отыщут в Ибсене столько символизма, сколько не снилось ему самому.

И тут нет ничего удивительного. Критика — это сцена, по которой едва ли не всякий журналист норовит пройти павлином. Здесь же рождаются и репутации острословов. У американцев в ходу множество эпиграмм («Ее эмоциональный диапазон простирался от А до Б»), пущенных в оборот знаменитостями вроде Дороти Паркер и Джорджа Кауфмана, которые им-то

отчасти и обязаны своей известностью, и соблазн сделать себе имя за счет какого-нибудь бездарного актеришки слишком велик для всех, кроме самых благородных. Особенно нравится мне кауфмановская характеристика Реймонда Мэсси, исполнителя главной роли в фильме «Эйб Линкольн в Иллинойсе», явно переборщившего там с выразительностью: «Мэсси не унимался, пока его не убили».

Впрочем, истинное остроумие встречается редко, и на каждую полетевшую в цель зазубренную стрелу приходится тысяча таких, которые падают к ногам лучника. Кроме того, для серьезного критика этот способ чересчур прост, ибо долгая жизнь суждена только злым эпиграммам. Цезаря (как и Клеопатру) гораздо легче похоронить, чем восхвалить^[13]. Но объяснить, почему пьеса удалась, да еще так, чтобы это не звучало банально, — одна из самых трудных задач в нашем деле.

Так что не заблуждайтесь, считая критику легкой дорогой к славе. Да и влияние критиков тоже обычно переоценивают. Загубить или поддержать пьесу способен разве что ведущий ежедневной театральной колонки в *New York Times*. Музыкальные критики, пишущие о россыпях звуков, которые уже растаяли в воздухе и больше никогда не будут воспроизведены точно таким же образом, практически бессильны, а литературные критики даже не могут изгнать из списка бестселлеров прочно окопавшиеся в нем романы Даниэлы Стил и подобных ей авторов, чье художественное чутье так и осталось для них потаенным.

Заметим, что не надо путать критиков с обозревателями. Последние пишут для газет и популярных журналов и заняты в основном продукцией широкого потребления в таких сферах, как кино, телевидение, литература — если разуместь под ней могучий поток книг, посвященных кулинарии, здоровью, рукоделиям, а также подарочных изданий и сборников полезных советов, — и другим аналогичным товаром. Обозреватель должен информировать, а не выносить эстетические суждения. Он всего лишь посредник, отвечающий обыкновенному человеку на вопросы: «О чем этот новый телевизионный сериал?», «Можно ли детям смотреть этот фильм?», «Действительно ли эта книга поможет мне улучшить половую жизнь, а эта научит меня готовить шоколадный мусс?». Подумайте, что вы сами хотели бы узнать, прежде чем потратиться на билеты в кино, няньку для детей или давно обещанный поход в ресторан. Очевидно, вам потребуется нечто простое и не столь избыточное тонкими наблюдениями, как рецензия на новую постановку Чехова.

Однако я могу назвать несколько условий, которые стоит соблюдать и критику, и обозревателю.

Во-первых, критики должны уважать — а еще лучше, любить — ту область, которую избрали своей. Если кино кажется вам глупым, не пишите о нем. Читатель имеет право услышать киномана с обширным багажом знаний, пристрастий и предрассудков. Критик вовсе не обязан любить каждый фильм, ведь критика — это не более чем личное мнение одного человека. Но он обязан идти на каждый фильм с желанием его полюбить. Если он выходит из зала разочарованным, а не удовлетворенным, это потому, что фильму не удалось оправдать его ожидания. Совсем иначе устроен критик, который гордится тем, что ненавидит все подряд. Он устает быстрее, чем вы можете произнести «кафкианский».

Второе правило: не раскрывайте сюжет во всех подробностях. Сообщайте читателям ровно столько, сколько им нужно, чтобы решить, хотят ли они узнать всю историю до конца, но не так много, чтобы они потеряли к ней всякий интерес. Часто для этого оказывается довольно одной фразы. «Это картина об эксцентричном ирландском священнике, который подбивает троих сирот переодеться лепреконами и отправляет их в деревню, где скупая вдова спрятала горшок с золотом».

Меня не уговоришь посмотреть такой фильм — я уже сыт по горло «маленьким народцем» на сцене и на экране. Но на свете легионы тех, кто не разделяет моей идиосинкразии, и они валом повалят в кинотеатр. Не отравляйте им удовольствие, рассказывая обо всех поворотах сюжета, особенно о том забавном эпизоде, где под мостом прячется тролль.

Третий принцип состоит в том, чтобы использовать конкретные детали. Это помогает избегать общих слов, которые, как известно, ничего не значат. «Спектакль остается захватывающим до самого конца» — типичное сообщение критика. Но чем он захватывает? Кого-то захватывает одно, кого-то другое. Дайте читателям несколько примеров, и пусть они судят, можно ли считать их захватывающими, исходя из своих собственных вкусов. Вот фрагменты из двух рецензий на фильм режиссера Джозефа Лоузи. 1) «В своем стремлении к сдержанности и утонченности он отвергает всякие намеки на вульгарность и выдает малокровие за аристократизм». Эта фраза расплывчата, она позволяет нам слегка почувствовать настроение фильма, но не рисует никаких зримых образов. 2) «Лоузи — поборник стиля, заставляющего нас видеть подспудную угрозу в абажурах и тайный смысл в расположении столовых приборов». Эта фраза точна — мы сразу понимаем, какого рода эстетизм нам предлагается. Мы прямо-таки видим, с какой тяжеловесной нарочитостью задерживается камера на хрустальном бокале.

Для книжного обозрения этот принцип сводится к тому, чтобы

позволить автору отвечать за себя. Не говорите, что Том Вулф пишет цветисто и вычурно. Прочитайте несколько его цветистых и вычурных фраз, и пусть читатель сам увидит, насколько они необычны. Отзываясь о пьесе, не ограничивайтесь сообщением, что декорации были «замечательными». Поясните, что сцену разделили на три уровня, или что освещение задника показалось вам нестандартным, или что благодаря особому устройству кулис актерам было проще из-за них появляться. Посадите читателей в свое кресло в зрительном зале и помогите им увидеть спектакль вашими глазами.

И наконец, последнее предостережение: не употребляйте восторженных эпитетов вроде «потрясающий» и «изумительный», которые занимают в арсенале многих критиков чересчур важное место. Хороший критик должен описывать свои впечатления и выражать свои мысли ясно и точно. Пышные восклицания отдают той жеманной экзальтацией, которая сквозит в сообщениях журнала *Vogue* об открытии новых модных курортов: «Мы только что обнаружили в Косумеле просто очаровательный пляжик!»

Теперь давайте закончим с рецептами для обозревателей и поговорим о критике. Что о ней нужно сказать?

Во-первых, критика требует немалых интеллектуальных усилий. Ведь ваша задача — оценить серьезное произведение в контексте того, что было сделано раньше в этой сфере или этим художником. Я вовсе не утверждаю, что критик должен ограничиваться лишь «высоким» искусством. Вы можете взять коммерческий продукт — например, сериал «Закон и порядок» — и использовать его как повод для рассуждений об американском обществе и его ценностях. Но в целом не стоит тратить время на ерунду. Настоящие критики считают себя своего рода учеными и интересуются в первую очередь борьбой идей.

Поэтому, если вы хотите стать критиком, окунитесь в литературу той области, по отношению к которой собираетесь выносить критические суждения. Если вас привлекает театр, смотрите все доступные вам пьесы — хорошие и плохие, старые и новые. Освойте прошлое путем чтения классики или просмотра старых постановок в записи. Вы должны досконально знать Шекспира и Шоу, Чехова и Мольера, Артура Миллера и Теннесси Уильямса и понимать, в чем состояло их новаторство. Познакомьтесь со всеми великими актерами и постановщиками и выясните, чем разнились их методы. Изучите историю американского мюзикла — особый вклад Джерома Керна и братьев Гершвин, Роджерса, Харта и Хаммерстайна, Фрэнка Лессера и Стивена Сондхайма, Агнес де Милль и Джерома Роббинса. Только тогда вы сможете понять, укладывается ли

новый спектакль или мюзикл в русло старой традиции, и отличить первооткрывателя от имитатора.

Я мог бы составить подобный список для любого вида искусства. Кинокритик, который берется писать о новой картине Роберта Альтмана, не посмотрев его предыдущих картин, едва ли сообщит серьезному киноману что-нибудь полезное. Музыкальный критик должен знать на пятерку не только Баха и Палестрину, Моцарта и Бетховена, но и Шенберга, и Айвза, и Филипа Гласса — всех теоретиков, экспериментаторов и белых ворон.

Конечно, сейчас я имею в виду достаточно искушенного читателя. Выступая в роли критика, вы можете считать, что люди, для которых вы пишете, уже отчасти знакомы с темой обсуждения. Им не надо объяснять, что Уильям Фолкнер был романистом и жил на Юге. Но если вы рецензируете первый роман другого автора из южных штатов и ищете в нем влияние Фолкнера, не бойтесь поделиться с читателем своими оригинальными мыслями по этому поводу. Пускай они с вами не согласятся — это тоже часть удовольствия, связанного с дискуссией. Зато они оценят нетривиальность вашего мышления и те интеллектуальные усилия, которые привели вас к таким необычным выводам.

Наверное, самый демократичный вид искусства — это кино, и прогуляться по его аллеям в компании хорошего критика особенно приятно. В этом парке столько любимых уголков! Знаменитые фильмы вплетаются в нашу будничную жизнь и разговоры, в наши воспоминания и мифы — в словарь крылатых выражений Бартлетта вошли целых четыре фразы из «Касабланки», — и мы ждем от критика, что он раскроет нам суть этой тесной близости. Обычная услуга, которую может оказать критик, — это сделать для нас моментальные снимки звезд, проносящихся на экране из фильма в фильм и прибывающих порой из ранее неведомых галактик. Анализируя ленту «Крик в темноте», где Мерил Стрип исполняет роль австралийки, обвиненной в убийстве собственного ребенка во время туристического похода, Молли Хаскелл рассуждает о том, как любит эта актриса «менять личины — носить экзотические парики, облачаться в странные наряды, говорить с иностранным акцентом — и играть героинь, находящихся вне круга привычных зрительских симпатий». Помещая это в исторический контекст, как и положено хорошему критику, она пишет:

Аура старых звезд порождалась неповторимостью их личности, единством образа, сквозившего за каждой ролью. Кого бы ни изображали перед нами Бетт Дэвис, Кэтрин Хепберн и Маргарет Салливан, мы всегда чувствовали себя в обществе кого-

то понятного, знакомого, неизменного. Мы узнавали их голос, манеру говорить, даже любимые выражения, кочующие из одного фильма в другой. Комики легко пародировали их, и они либо вызывали у вас душевный отклик, либо нет — третьего было не дано. Мерил Стрип, как хамелеон, подрывает эту стабильность, меняя маски так стремительно, что вы не успеваете внимательно рассмотреть ее ни в одной из них.

Раздвигая границы своего типа, Бетт Дэвис пробовала силы и в костюмированной мелодраме («Королева-девственница»), и в исторической драме («Старая дева»), но это всегда была именно Бетт Дэвис, и никому не пришло бы в голову желать чего-то иного. Подобно Стрип, она даже отваживалась играть малосимпатичных героинь с неоднозначным моральным обликом — самой яркой в этом смысле была роль жены плантатора в фильме «Письмо», которая хладнокровно убивает своего неверного любовника и не желает каяться. Разница в том, что Дэвис сливается с ролью, заряжает ее своей страстью и энергией. Ее героиня горда и неумолима, от нее веет ледяной жестокостью, как от Медеи, — наверное, поэтому члены Академии лишили ее заслуженного «Оскара», предпочтя наградить им более мягкую и смирную Джинджер Роджерс за роль в «Китти Фойл», — но мы откликаемся на скрыто пылающий в ней огонь. Трудно представить себе, чтобы актриса вроде Мерил Стрип, всегда выдерживающая между собой и своими ролями безопасную дистанцию, сумела подняться до таких высот... или пасть до таких глубин.

В этом фрагменте умело связаны прежний и нынешний Голливуд; нам самим предоставлено оценить постмодернистскую прохладность Мерил Стрип, однако мы узнаем все, что нам нужно, и о Бетт Дэвис. Попутно в нем упоминается целое поколение великих актрис, правивших кинематографом в его золотую эпоху, — красавиц вроде Джоан Кроуфорд и Барбары Стэнвик, — которые не боялись вызывать ненависть на экране, откуда народ доказывал им свою любовь в кассе.

Обращаясь к другой сфере, приведу отрывок из «Домашней войны» (Living-Room War) Майкла Дж. Арлена — сборника критических заметок о телевидении, написанных Арленом в середине 60-х:

Вьетнам часто называют «телевизионной войной» в том

смысле, что это первая война, с которой люди познакомились в основном благодаря телевидению. Люди действительно смотрят телевизор. По-настоящему смотрят. Они смотрят на Дика Ван Дайка и становятся его друзьями. Смотрят на задумчивого Чета Хантли и находят его задумчивым, смотрят на веселого Дэвида Бринкли и находят его веселым. И на Вьетнам они смотрят тоже. Они смотрят на него примерно как ребенок, ставший в коридоре на колени и припавший к замочной скважине, смотрит на двоих взрослых, которые ссорятся друг с другом в запертой комнате: дырочка для ключа маленькая, фигуры в полумраке, большей частью вне поля зрения, голоса неразборчивые, разве что иногда выхватываются отдельные, лишенные смысла ругательства; мелькают то локоть, то мужской пиджак (кто этот мужчина?), то кусочек лица — женского. Ах, она плачет! У нее на щеках слезы. (А голоса все бубнят.) Зритель начинает считать слезинки. Две. Три. Две бомбежки. Четыре вылета с заданием «найти и уничтожить». Шесть правительственных заявлений. Какая красивая женщина! Напрасно зритель ищет взглядом второго взрослого: дырочка уж очень мала, и он умудряется все время оставаться невидимым. Смотрите! Вот генерал Ки. Смотрите! Вот несколько самолетов благополучно возвращаются на «Тикондерогу»^[14]. Я невольно спрашиваю себя (иногда), что думают о войне люди, отвечающие за телевидение, поскольку именно они открывают перед нами эту малюсенькую дырочку, — а еще я спрашиваю себя, вправду ли они считают, что эти обрывочные картины — локоть, лицо, краешек взметнувшегося платья (кто же все-таки тот, невидимый?) — и есть все, что можно показать детям: большего-де они не вынесут.

Это критика во всей красе: стильная, образная, волнующая. Она волнует нас — как и полагается критике, — потому что ставит под сомнение целый ряд наших убеждений, вынуждая нас пересмотреть их: Наше внимание сразу приковывает метафора с замочной скважиной, очень точная и все же подразумевающая тайну. И в голове у нас волей-неволей застревает фундаментальный вопрос о том, как самое мощное средство информации рассказывает людям о войне, которую они ведут — и которой даже гордятся. Эта заметка была опубликована в 1966 г., когда большинство американцев еще поддерживало войну во Вьетнаме. Изменили бы они свою позицию раньше, если бы телевизионщики расширили дырочку, показали

нам не только «краешек взметнувшегося платья», но и отрубленную голову, и охваченного пламенем ребенка? Сейчас этого уже не узнать. Но по крайней мере один критик был на посту. Критики должны одними из первых извещать нас о том, что истины, прежде казавшиеся нам самоочевидными, утратили свою непоколебимость.

Суть некоторых видов искусства особенно трудно передать на бумаге. Один из них — танец, состоящий из движения. Разве под силу журналисту запечатлеть для нас все эти изящные прыжки и пируэты? Еще один — музыка. Мы воспринимаем ее ушами, но писатели вынуждены обходиться словами, которые мы только видим. В лучшем случае они могут преуспеть лишь отчасти, и многие музыкальные критики сумели построить успешную карьеру, прячась за частоколом итальянских терминов. Они самоуверенно заявляют нам, что игра пианиста N страдает чересчур выраженным *рубато*, а сопрано певицы M звучит чуть пронзительно из-за неоправданно высокой *тесситуры*.

Но даже в мире недолговечных звуков толковый критик может связать концы с концами при помощи хорошего литературного языка. Верджил Томсон, музыкальный критик *New York Herald Tribune* с 1940 по 1954 г., был мастером своего дела. Композитор, эрудит и человек высокой культуры, он никогда не забывал, что его читатели — реальные люди, заражал их своим энтузиазмом и постоянно радовал удачными находками. Вдобавок он был бесстрашен и не давал разгуляться на подначальном ему поле ни одной священной корове. Что музыканты — реальные люди, он тоже не забывал, и даже гиганты выглядели в его изображении простыми смертными:

Удивительно, до чего редко музыканты обсуждают между собой, насколько прав или неправ бывал Тосканини в выборе скорости, ритма и тональности. Подобно другим музыкантам, он часто действует удачно и столь же часто ошибается. Гораздо более важна его неизменная способность покорять публику. Он ничтоже сумняшеся ускоряет темп, жертвует ясностью и игнорирует базовый ритм, просто гоня музыку по кругу вслед за своей палочкой, стоит ему только заметить, что слушатели начинают отвлекаться. Ни одна пьеса не означает ничего особенного; все они служат лишь тому, чтобы вызывать у аудитории единодушное восхищение. Этот метод называется «бить на эффект».

Здесь нет никаких рубато и тесситур; нет и слепого преклонения перед знаменитостью. Однако Томсон в двух словах объясняет нам, чему Тосканини обязан своим величием: в его манере явно было кое-что от шоу-бизнеса. Если поклонникам маститого дирижера оскорбительно это слышать, они могут по-прежнему восхищаться им за его «лирическую жилку» и оркестровые тутти. Я соглашусь с диагнозом Томсона — подозреваю, что так же поступил бы и сам маэстро.

Хорошим подспорьем критику служит юмор. Он помогает ему справиться со своей задачей не напрямую и при этом написать заметку, которая доставляет удовольствие сама по себе. Но текст должен быть органичным — бесцельно упражняться в остроумии не стоит. Критики долго не осмеливались сказать ничего дурного о книгах Джеймса Миченера из-за их неумолимой серьезности, но в рецензии на «Соглашение» (Covenant) Джон Леонард атаковал писателя из засады, воспользовавшись обходным путем метафоры:

Джеймсу Миченеру надо отдать должное: он умеет изматывать. Он силой вынуждает вас сдаться. Его проза бредет по зрительному тракту с молчаливым упорством потерпевшей поражение армии, страница за страницей — и так без конца. Это Великий трек^[15] от банальности к набожности. Мозг читателя уподобляется южноафриканскому вельду после опустошительного набега Мзиликази^[16] или применения тактики выжженной земли, избранной британцами в Англо-бурской войне. Ни одна птица не подает голоса, и антилопы умирают от жажды.

И все же господин Миченер честен, как добротные башмаки. В «Соглашении» — так же, как и в «Гавайях» (Hawaii), и в «Столетии» (Centennial), и в «Чесапике» (Chesapeake), — он охватывает широкую перспективу: стартует с пятнадцатитысячелетней древности и финиширует в конце 1979 г. Он твердо намерен заставить нас понять Южную Африку, хотим мы того или нет. Как голландцы, на чью точку зрения он часто становится с мрачной решимостью беспристрастного наблюдателя, он упрям; ему тоже не страшна непогода; он будет гнать стадо фактов вперед, пока они не падут.

После трехсот страниц читатель — по крайней мере, один из них — уступает с покорным вздохом. Конечно, если мы собираемся провести неделю с книгой, пусть лучше она будет

написана Прустом или Достоевским, а не сшита из справочных карточек Джеймсом Миченером. Но пути назад нет. Это не столько развлечение, сколько каторжный труд: наставник взгромоздился к нам на плечи и безжалостно погоняет нас кнутом. Может быть, знания пойдут нам на пользу.

И мы их получаем. Господин Миченер — не обманщик. Он заключил соглашение не с Господом Богом, а с энциклопедией. Если пятнадцать тысяч лет назад африканские бушмены пользовались отравленными стрелами, он опишет эти стрелы во всех подробностях и объяснит, откуда брался яд.

С чего следует начинать критическую статью? Вы должны сразу же сориентировать ваших читателей в том особом мире, куда они собираются вступить. Даже если они прекрасно образованы, надо сообщить или напомнить им некоторые факты. Нельзя просто бросить их в воду и рассчитывать, что они с легкостью поплывут. Воду нужно подогреть.

В случае литературной критики это необходимо вдвойне. Ведь столько уже позади; все писатели суть часть огромного потока независимо от того, плывут ли они по течению или изо всех сил с ним борются. В XX в. не было поэта более оригинального и влиятельного, нежели Томас Элиот. Однако его столетний юбилей в 1988 г. прошел удивительно тихо — об этом говорит в начале своего критического эссе в *The New Yorker* Синтия Озик, замечая, что сегодняшние студенты даже не представляют себе, каким «могучим пророком» казался этот автор представителям ее поколения: «В течение целой литературной эпохи Томас Элиот оставался в зените литературного небосвода — он был для нас настоящим колоссом, немеркнущим светилом, таким же постоянным, как солнце и луна».

Озик весьма ловко согревает воду, приглашая нас вернуться к литературному ландшафту той поры, когда она сама училась в университете, и после этого взгляда в прошлое разделить ее изумление, вызванное едва ли не полным забвением некогда знаменитейшего поэта:

Двери в поэзию Элиота не распахивались с первого толчка. Понять его строки и его темы было непросто. Но молодежь кидалась в это неведомое царство, соблазненная его непривычным очарованием и замороженная сладостной интонацией вселенской тоски: «Апрель, беспощадный месяц, — лился из студенческих фонографов голос Элиота с его похоронными модуляциями, — выводит / Сирень из мертвой

земли, мешает / Воспоминанья и страсть...»^[17] Этот аристократический британский голос — чистый, ровный, на удивление высокий, внешне-спокойный, но полный скрытой силы — звучал на всех литературных факультетах и в общежитиях, среди стен, украшенных журнальными репродукциями Пикассо, и ему в благоговейном молчании внимали восторженные юноши и девушки, в чьей груди беспорядочно теснились Паунд и Элиот, Пруст и «Улисс». Как и его обладатель, этот голос был почти священен — бесстрастный и безличный, он вился по кампусам всей страны темным ручьем механического уныния. «Шанти шанти шанти», «Не взрыв, но всхлип», «Вот я, старик, в засушливый месяц», «Засучу-ка брюки поскорее» — в сороковых и пятидесятых все это было заклинаниями поклонников литературы, которые в своих собственных первых стихах прилежно копировали тон Элиота — его серьезность, сдержанность, таинственность, его агрессивную отстраненность и пассивное, расплывчатое отчаяние.

Это фрагмент, блестящий по исполнению. Точно воспроизведенные детали и академическая изощренность помогают Озик воссоздать облик Элиота как литературного гиганта, чье незримое присутствие ощущалось в университетских городках по всей Америке. Мы, читатели, переносимся в то время, когда его популярность была на пике, — автором найдена идеальная стартовая черта для ожидающего впереди спуска. Многим литературоведам эссе не понравилось: они сочли, что Озик преувеличила стремительность низвержения поэта с вершин славы в бездну забвения. Но я вижу в этом лишь дополнительный плюс. Литературная критика, которая не вызывает у читателя ровно никакого желания спорить, просто никому не нужна, и вдобавок на свете трудно найти более увлекательное зрелище, чем полемическая битва истинных ученых.

Сегодня у критики есть множество родственных журналистских жанров — это газетная или журнальная колонка, эссе на личную тему, редакционная передовица и обзорный очерк, в котором автор переходит от разговора о книге или другом культурном феномене к относительно широким обобщениям (Гор Видал привнес в этот последний жанр немало дерзости и юмора). Многие из описанных принципов годятся и для работы в этих областях. Например, политический обозреватель должен любить политику и ее древние, запутанные корни.

Но все эти жанры роднит одно: в них высказывается личное мнение

автора. Даже передовицу с ее формальным «мы», очевидно, пишет какое-то «я». И если уж вы взялись за перо, не тушуйтесь. Не надо в последний момент ослаблять свои высказывания увертками и оговорками. Самое скучное, что можно прочесть в ежедневной газете, — это завершающая передовицу фраза типа «Пока еще слишком рано судить, принесет ли плоды эта новая тактика» или «Правильно ли это решение, покажет будущее». Если судить еще рано, нечего и беседовать на эту тему, а насчет будущего — оно все покажет. Не бойтесь иметь взгляды и выражать их.

Много лет назад, когда я писал передовицы для *New York Herald Tribune*, моим редактором был огромный желчный техасец по фамилии Энджелкинг. Я уважал его за то, что он терпеть не мог претенциозности и бессмысленного топтания вокруг да около. Каждое утро мы обсуждали, какие статьи напишем для следующего номера и какую позицию нам следует занять. Иногда у нас возникали сомнения по этому поводу — особенно часто грешил ими наш эксперт по Латинской Америке.

«Что там насчет переворота в Уругвае?» — спрашивал редактор.

«Он может стать толчком для развития экономики, — отвечал журналист, — а может и дестабилизировать политическую ситуацию. Думаю, я перечислю возможные выгоды, а потом...»

«Ну вот что, — перебивал его техасец, — когда справляешь нужду, старайся хотя бы не обмочить обе ноги сразу».

Это была его любимая присказка, и более неэlegantного совета мне слышать не доводилось. Но я вспоминаю его всякий раз, когда пишу обзор или заметку на тему, которая живо меня волнует, и могу заявить с полной ответственностью: за всю мою долгую карьеру ни один другой совет не оказывался для меня таким полезным.

18. Юмор

Юмор — это тайное оружие сочинителя нон-фикшн. Тайное, ибо очень немногие писатели сознают, что юмор зачастую является для них лучшим — а порой и единственным — средством сообщить читающей публике нечто важное.

Если это кажется вам парадоксом, вы не одиноки. Писатели-юмористы давно привыкли к тому, что их аудитория по большей части не понимает, какие цели они преследуют. Как-то раз мне позвонил незнакомый репортер — у него были вопросы по поводу одной пародии, которую я написал для журнала *Life*. Под конец разговора он поинтересовался: «Так мне назвать вас юмористом? Или вы и серьезное тоже пишете?»

Ответ здесь таков: если вы пытаетесь писать юмористические произведения, то почти все, что вы делаете, серьезно. Мало кто из американцев способен это понять. Мы считаем наших юмористов чуть ли не бездельниками, потому что они никогда не садятся за «настоящую» работу. Пулитцеровские премии вручают авторам вроде Эрнеста Хемингуэя и Уильяма Фолкнера, которые (видит Бог) серьезны донельзя и потому заслуживают высокого звания литераторов. Эти премии редко достаются таким людям, как Джордж Эйд, Генри Менкен, Ринг Ларднер, Сидни Перельман, Арт Бухвальд, Джулс Фейфер, Вуди Аллен и Гаррисон Кейлор, которые как будто бы просто валяют дурака.

Но они не просто валяют дурака. Они ставят перед собой не менее серьезные цели, чем Хемингуэй с Фолкнером, и их смело можно считать национальными героями, потому что именно они помогают нашей стране увидеть, какова она на самом деле. Для них юмор — это работа, не терпящая отлагательства. Это попытка особым способом сказать важные вещи, о которых обычные писатели не говорят — а если и говорят, то настолько обычным способом, что их никто не слышит.

Одна хорошая политическая карикатура стоит сотни высокоумных политических статей. Один комикс из серии «Дунсбери» Гарри Трюдо стоит тысячи моралистических сентенций. Одна «Поправка-22» или «Доктор Стрейнджлав» сильнее всех книг и фильмов, сочиненных с намерением показать войну «как она есть». Два этих комических шедевра и теперь остаются базовыми ориентирами для любого, кто стремится предупредить нас об опасности менталитета военных, из-за которых мы все рискуем завтра взлететь на воздух. Джозеф Хеллер и Стенли Кубрик

утрировали правду войны ровно настолько, насколько было нужно, чтобы подчеркнуть ее безумие, и мы поняли, что война безумна. Шутка оказалась больше чем шуткой.

Именно это, в сущности, и стараются делать все серьезные юмористы: они выпячивают безумную правду, чтобы мы увидели ее безумность. Вот один пример того, как производится эта таинственная работа.

Однажды, в 1960-х гг., я заметил, что половина женщин и девушек в США вдруг стала носить бигуди. Это была какая-то странная повальная болезнь, тем более удивительная, что я не мог понять, когда они их снимают. Казалось, что этого не происходит никогда: они отправлялись с ними и в супермаркет, и в церковь, и на свидания. Так к какому же знаменательному событию они готовили свою парадную прическу?

Целый год я размышлял, как написать об этом загадочном явлении. Я мог бы сказать: «Это кошмар!» или «Неужели этим женщинам не стыдно?». Но тогда получилась бы проповедь, а проповеди убивают юмор. Писатель должен выбрать какое-нибудь средство из арсенала юмористов — сатиру, пародию, иронию, памфлет, абсурд — и замаскировать им серьезную мысль. Очень часто ему так и не удается найти подходящую маску, и мысль остается невысказанной.

Но мне наконец улыбнулось счастье. Проходя мимо газетного киоска, я увидел в нем сразу четыре лежащих рядышком журнала: «Прически», «Прически знаменитостей», «Укладка» и «Помпадур». Я купил их все (немало озадачив продавца) и обнаружил целый печатный мир, посвященный исключительно волосам — тому, что у людей выше шеи, за вычетом мозгов. В журналах были проиллюстрированные схемами инструкции о том, как правильно располагать бигуди, и разделы, в которых редакторы отвечали на письма озабоченных девушек. Больше мне ничего и не требовалось. Я придумал журнал под названием «Кудряшка» и сочинил ряд пародийных писем и ответов на них. Затем все это отправилось в *Life*. Вот как начиналась эта серия:

Дорогая «Кудряшка»!

Мне 15 лет, и ровесники считают меня хорошенькой. Я ношу розовые бигуди самого большого размера. Последние два с половиной года я постоянно встречаюсь с одним и тем же парнем, и до позавчерашнего дня он ни разу не видел меня без бигуди. А позавчера я сняла их, и у нас вышла ужасная ссора. «У тебя слишком маленькая головка», — сказал мне он. Потом обозвал меня карлицей и заявил, что я его обманывала. Как мне

его вернуть?

Девушка с разбитым сердцем, Спиронк, штат Нью-Йорк

Дорогая девушка с разбитым сердцем!

Ты поступила очень глупо, и тебе некого винить, кроме себя. Последний опрос «Кудряшки» показал, что 94 % американок в настоящее время носят бигуди по 21,6 часа в сутки, 359 дней в году. Ты решила соригинальничать и потеряла своего парня. Послушайся нашего совета и купи себе бигуди самого-пресамого большого размера — теперь в продаже есть и такие, причем тоже розовые. С ними твоя голова будет выглядеть еще больше, чем раньше, и вдвое красивее. И не вздумай снимать их даже на минутку!

Дорогая «Кудряшка»!

Мой парень любит ерошить мне волосы. Беда в том, что его пальцы все время застревают в моих бигуди. Вчера произошла очень неприятная история. Мы сидели в кино, он гладил мне волосы, и два его пальца застряли так, что он не мог их вытащить. Мне было очень не по себе, когда я выходила из кинотеатра с его рукой на голове, да и потом, когда мы ехали в автобусе, несколько человек смотрели на нас подозрительно. Слава богу, что мне удалось дозвониться до моего парикмахера — он сразу же приехал с набором инструментов и освободил бедного Джерри. Только вот Джерри очень разозлился и сказал, что не будет со мной встречаться, пока я не найду себе более безопасные бигуди. По-моему, это несправедливо с его стороны, но он явно не шутит. Вы можете как-нибудь меня выручить?

Безутешная, Буффало

Дорогая безутешная из Буффало!

Мы вынуждены с огромным сожалением признаться тебе, что такие бигуди, в которых никогда не застревали бы пальцы парней, любящих гладить по голове своих девушек, до сих пор не изобретены. Однако производители бигуди упорно работают в этом направлении, поскольку жалобы, подобные твоей, нередки.

А пока почему бы тебе не предложить Джерри носить варежки? Тогда и ты будешь довольна, и он избавится от лишнего риска.

Писем было еще много — возможно, я даже внес свою скромную лепту в программу «Леди Берд» Джонсон^[18] по приведению американских городов в более приличный вид. Но суть здесь вот в чем: после прочтения такой статьи вы уже никогда не будете смотреть на бигуди так же, как прежде. Юмор помогает взглянуть свежим взглядом на странную деталь из вашего повседневного окружения, которая раньше воспринималась как нечто само собой разумеющееся. В данном случае тема не особенно важна: бигуди вряд ли станут причиной гибели нашей цивилизации. Но тот же метод прекрасно действует и в применении к очень важным темам — в общем-то, почти ко всем, лишь бы удалось найти для них правильную комическую подачу.

За последние пять лет своей работы в старом *Life*, с 1968 по 1972 г., я воспользовался юмором для освещения многих несмешных проблем, в том числе злоупотребления военной силой и испытаний ядерного оружия. Одна из колонок была посвящена мелочным дразгам из-за формы стола на Парижской мирной конференции по Вьетнаму. После двух с лишним месяцев ситуация сложилась до того дикая, что оставалось только смеяться, и я описал разнообразные попытки добиться мира за моим собственным обеденным столом путем ежедневного изменения его формы, уменьшения высоты стульев для отдельных гостей с целью понизить их «статус» и разворота этих стульев таким образом, чтобы сидящих на них людей можно было «не признавать». Именно это и происходило в Париже.

Эти статьи выполняли свою задачу потому, что по форме были близки к пародируемым прототипам. Кто-то может сказать, что всякий юмор сводится к грубому преувеличению. Но письма о бигуди никого бы не насмешили, если бы мы не узнавали в них образчики реально существующего журналистского жанра — и по тону, и по манере мышления. Контроль обладает для юмориста первостепенной важностью. Не выдумывайте «забавных» имен вроде «мистера Дросселя». Не повторяйте дважды и трижды одну и ту же шутку: читатели получат больше удовольствия, если она встретится им лишь единожды. Верьте умным читателям, понимающим вас с полуслова, а о прочих не волнуйтесь.

Мои заметки в *Life* вызывали у публики смех. Однако у них была серьезная цель, а именно сказать: «На наших глазах творится нечто безумное: ткань жизни разъедает зловредная эрозия или даже самой жизни угрожает опасность, — но все почему-то думают, что это нормально». То,

что сегодня выглядит бредом, завтра становится рутиной. Юморист пытается сказать, что оно так и осталось бредом.

Я помню карикатуру Билла Молдина конца 60-х, поры бурных студенческих волнений, когда в один колледж в Северной Каролине были отправлены для наведения порядка пехота и танки, а старшекурсников в Беркли разгоняли слезоточивым газом, распыляя его с вертолета. На карикатуре мать умоляла членов призывной комиссии, куда явился по повестке ее сын: «Он у меня единственный ребенок — пожалуйста, держите его подальше от кампуса». Молдин показал нам, насколько безумны последние события, и попал в десятку: очень скоро после того, как его рисунок был опубликован, в Кентском университете погибли четверо студентов.

Сегодня юмористы избирают одну мишень, завтра другую, но они никогда не испытывают недостатка в новых безумствах и угрозах, с которыми необходимо бороться. Линдон Джонсон в годы провальной войны во Вьетнаме отчасти обязан своим падением Джулсу Фейферу и Арту Бухвальду. Сенатор Джозеф Маккарти и вице-президент Спиро Агню потеряли свои посты во многом благодаря комиксам из серии «Пого» (Родо) Уолта Келли. Генри Менкен низверг с политического небосвода целую галактику лицемеров, а влияние «Босса» Твида из Таммани-холла серьезно подточили карикатуры Томаса Насти. Комик Морт Сал был единственным, кто не дремал в эпоху правления Эйзенхауэра, когда вся Америка точно объелась транквилизаторов и не желала, чтобы ее беспокоили. Многие считали Сала циником, однако он называл себя идеалистом. «Если я кого-то критикую, — пояснял он, — это потому, что мир кажется мне заслуживающим лучшей участи и я верю, что плохое можно заменить на хорошее. Я не заявляю, как поколение битников: «Отстаньте, потому что мне все равно». Я здесь живу, и мне не все равно».

«Я здесь живу, и мне не все равно» — сделайте это вашим кредо, если хотите стать серьезным юмористом. Эти люди работают на более глубоком уровне, чем думает большинство. Они не боятся гладить опасного зверя против шерсти, говоря вещи, которые обществу и президенту неприятно слышать. Арт Бухвальд и Гарри Трюдо доказывают свое мужество каждую неделю. Они говорят то, что нужно сказать и о чем обычные колумнисты говорить не рискуют, потому что это не сойдет им с рук. Их спасает лишь одно: политики редко обладают хорошим чувством юмора и тонкие шутки озадачивают их еще больше, чем широкую публику.

Помимо своей основной задачи, юмор решает еще множество других,

пусть и не столь насущных. Юмористы помогают нам по-новому взглянуть на гораздо более древние проблемы, связанные с нашей душевной жизнью, домом, семьей, работой и всеми остальными препонами, на которые мы натываемся по дороге от утра до вечера. Как-то я брал интервью у создателя «Блонди» (Blondie) Чика Янга — к тому времени он писал и рисовал эти комиксы уже 40 лет и сделал 14 500 выпусков. Это была самая популярная серия комиксов, собирающая 60 миллионов читателей во всех уголках света, и я спросил Янга, почему она так живуча.

«Она живуча, потому что проста, — ответил он. — Она держится на четырех самых обыкновенных занятиях: мои герои спят, едят, растят детей и зарабатывают деньги». Комические вариации на эти четыре темы в его рисунках так же разнообразны, как и в жизни. Усилия Дагвуда по выколачиванию денег из его начальника, мистера Дидерса, постоянно компенсируются усилиями Блонди, направленными на то, чтобы их потратить. «Мой Дагвуд никогда не покидает привычного всем мира, — сказал мне Янг. — Он не занимается никакой экзотикой вроде игры в гольф, и домой к нему приходят только те люди, с которыми сталкивается обычная среднестатистическая семья».

Я упоминаю об этих четырех темах Янга, чтобы напомнить вам, что юмор, даже самый причудливый, чаще всего стоит на фундаментальных истинах. Это не отдельный организм, способный выжить лишь благодаря своему хрупкому метаболизму. Это просто особый угол зрения, доступный части писателей, уже хорошо владеющих литературным языком. Они пишут не о жизни, которая по сути своей нелепа; они пишут о жизни, которая по сути серьезна, но при этом замечают в ней области, где серьезные надежды по иронии судьбы оказались обманутыми — Стивен Ликок называет это «странной нестыковкой между нашими стремлениями и нашими достижениями». То же самое подчеркивал и Элвин Уайт. «Я не люблю слово «юморист», — говорил он. — По-моему, оно вводит людей в заблуждение. Юмор — это побочный продукт, возникающий в процессе серьезной работы некоторых (но далеко не всех) писателей. Дон Маркие повлиял на меня больше, чем Эрнест Хемингуэй, а Перельман больше, чем Драйзер».

Поэтому я хочу дать сочинителям юмора несколько советов. Овладейте искусством писать на хорошем «простом» языке, потому что все юмористы от Марка Твена до Рассела Бейкера — это в первую очередь великолепные писатели. Не ищите чего-то свехоригинального и не презирайте то, что выглядит обыденным: вы затронете в читательских душах больше струнок, если найдете забавное в нашей повседневной жизни. И наконец, не

старайтесь сыпать шутками как из ведра: юмор опирается на неожиданность, а удивлять читателей на каждом шагу практически невозможно.

К большой досаде писателей, юмор — вещь субъективная и с трудом поддающаяся определению. На свете не найти пары людей, которым всегда казались бы смешными одни и те же шутки, и фельетон, который в одном журнале отвергли как неудачный, с удовольствием принимают в другом, видя в нем бриллиант чистой воды. Причины отказа тоже формулируются с трудом. «Не смешно, и все», — говорят редакторы и мало что могут к этому добавить. Иногда в таком материале обнаруживается явный дефект, и его удастся «вылечить». Но смертность все же остается высокой. «Шутку можно препарировать, как лягушку, — написал однажды Элвин Уайт, — но под ножом она умирает, и ее внутренности разочаровывают всех, кроме исследователей с чисто научным складом ума».

Я не любитель дохлых лягушек, но мне было интересно, можно ли найти хоть что-нибудь полезное, если покопаться в этих внутренностях, и как-то раз я решил провести в Йеле годичный курс по сочинению юмористических произведений. Я предупредил студентов, что из этого может не выйти ничего путного и в результате мы просто убьем то, что любим. К счастью, на скудной почве курсовых работ юмор не только не умер, но и расцвел пышным цветом, и в следующем году я повторил свой курс. Позвольте мне коротко отчитаться об этом опыте.

«Я надеюсь продемонстрировать, что у американской юмористической литературы богатые традиции, — написал я в резюме для потенциальных студентов, — и рассмотреть влияние некоторых первопроходцев на их последователей... Хотя в этом жанре трудно провести черту между художественной и нехудожественной литературой, я считаю темой своего курса последнюю: ваши сочинения будут опираться на конкретные факты. Меня не интересуют «творческие эксперименты», свободный полет фантазии и нагромождение абсурдных выдумок».

Я начал с чтения отрывков из нашей классики, желая показать, что юмористы способны осваивать самые разные литературные жанры и даже изобретать новые. Первыми в ряду моих примеров стали «Басни на сленге» (*Fables in Slang*) Джорджа Эйда, которые стали выходить в 1897 г. в *Chicago Record*, где Эйд работал репортером. «Он просто сидел, ни о чем не думая, перед стопкой чистой бумаги, — пишет Джин Шеперд в прекрасном предисловии к своей антологии «Америка Джорджа Эйда» (*The America of George Ade*), — и вдруг ему в голову пришла невинная мысль написать что-нибудь в форме басни с использованием языка и штампов нашего времени

— иначе говоря, сленга. А чтобы никто не обвинил его в элементарном бескультурье, он решил писать все подозрительные слова и выражения с большой буквы. Он смертельно боялся, что люди сочтут его безграмотным».

Оказалось, что боялся он зря: к 1900 г. «Басни» завоевали такую популярность, что он зарабатывал уже по тысяче долларов в неделю. Вот «Басня о Служащем, который Узрел Великий Свет»:

Жил да был один Служащий, которому всегда доставался Шиш с Маслом. Он вкалывал по многу часов за крошечную Зарплату и помогал создавать Организацию по защите Интересов Трудящихся. Он был за Маленького Человека и против Ненасытных Кровопийц.

Чтобы малость его успокоить, Хозяева выделили ему Процент с Прибыли. После этого он стал потеть, заглядывая в Платежную Ведомость: ему казалось, что множество Лодырей вокруг него только тем и занимаются, что Давят Сачка. Он научился Цыкать на Мальчишку-Курьера всякий раз, когда тому случалось хихикнуть. Что же до старого Бухгалтера, который хотел Прибавки в девять долларов и недели Отпуска в Летний Сезон, ему доставалась разве что короткая Проповедь о Пользе Смирения.

Самым тяжелым Моментом стали для него шесть часов Вечера, когда весь Трудовой Коллектив разбежался по домам. Считать десятичасовой Рабочий День полным казалось ему нелепостью, а уж в Борьбе за то, чтобы по Субботам работать лишь до Обеда, он и вовсе видел Чистый Грабеж. Те, кто раньше потел с ним на Галерах бок о бок, теперь должны были называть его Мистером, а сами в его глазах превратились в отбросы не лучше Каторжников.

Однажды некий Салажонок осмелился напомнить Надсмотрщику, что когда-то он считал себя Союзником Обделенных.

«Ты прав, — ответил ему Босс. — Но в ту пору, когда я защищал Мелких Служащих, мне еще не доводилось бывать в Директорском Кабинете и я не видел чудесной картины под названием «Добродетель, снижающая Годовой Дивиденд». Мне трудно объяснить тебе все толком, поэтому я просто замечу, что те, кто оказывается по Нашу Сторону Баррикад, приобретают

способность смотреть на Проблему Жалованья под Новым Углом».

Мораль: в Образовательных Целях каждого Служащего следует допустить к Руководству Фирмой.

Универсальная правда, заключенная в этом шедевре столетней давности, осталась таковой и сейчас, что справедливо почти для любой из «Басен». «Эйд был первым из юмористов, которые на меня повлияли, — признался мне Сидни Перельман. — У него было социальное чувство юмора. Его картинки из жизни Деревенского Увальня на рубеже веков красноречивее любых исследований о том, сколько тогда приходилось платить за уголь. Его юмор коренился в понимании человеческой натуры и местных особенностей. До него в Америке не было юмористов, способных на такой едкий, пронзительный сарказм».

От Эйда я перешел к Рингу Ларднеру, автору классической реплики «Заткнись, объяснил он»: мне хотелось показать, что юмористам может сослужить хорошую службу и такой жанр, как драматический диалог. Я питаю слабость к абсурдным пьесам Ларднера, писавшимся якобы просто ради развлечения. Но он вдобавок высмеивал священные законы драматургии, где происходящее на сцене описывается целыми ярдами курсива. Первый акт ларднеровских *I Gaspiri* (что означает «Обойщики») состоит из десяти строчек диалога, который ведут персонажи, не включенные в список действующих лиц, и девяти строчек не относящегося к делу курсива, которые завершаются фразой «Занавес опускается на семь дней, давая зрителям понять, что прошла неделя». За свою жизнь Ларднер с большим успехом использовал юмор во многих литературных жанрах — например, в посвященном бейсболу романе «Ты меня знаешь, Эл». Он необычайно чутко реагировал на присущие американцам показное благочестие и склонность к самообману.

Затем я воскресил «Арчи и Мехитабель» (Archy and Mehitabel) Дона Маркиса, где этот влиятельный юморист тоже воспользовался для своих целей необычным жанром — нарочито корявыми стишками. Маркие, колумнист из *New York Sun*, наткнулся на новое решение древней проблемы газетчиков — как успеть к нужному сроку облечь свой материал в аккуратную форму — так же нечаянно, как Эйд наткнулся на басню. В 1916 г. он придумал таракана Арчи, который по ночам печатал на пишущей машинке Маркиса незамысловатые стихи, лишенные прописных букв, потому что у него не хватало сил нажать на клавишу переключения регистров. Творения Арчи, описывающие его дружбу с кошкой

Мехитабель, отличаются заметной философичностью, о чем никак не догадаешься по непрезентабельному виду этих рваных строчек. Ни в одно серьезное эссе нельзя вложить такого презрения к старикам-лицедеям, сетующим на упадок современного театра, каким дышит «Старый актер» (The Old Trouper) Маркиса — длинная поэма, в которой Арчи рассказывает о встрече Мехитабель со старым театральным котом по имени Томас:

я сам из старинного рода
театральных котов
мой дедушка
работал с форрестом
вот уж был актер каких поискать...

Маркис использовал кота как закваску для своего недовольства занудами хорошо знакомого типа. Это недовольство брюзгливыми ветеранами разных профессий универсально, как универсальна привычка любого старого брюзги жаловаться на то, что вся его область летит в тартарары. Маркис реализует одно из классических свойств юмора — переводить гнев в иное русло, где мы можем смеяться над какой-либо слабостью вместо того, чтобы возмущаться ею.

Следующими героями моего обзора были Дональд Огден Стюарт, Роберт Бенчли и Фрэнк Салливан, радикально расширившие возможности юмора, основанного на «свободных ассоциациях». У Бенчли зазвучала нотка человеческой теплоты и уязвимости, которой не было у юмористов вроде Эйда и Маркиса, прятавшихся за такими безличными формами, как басня и графоманские стишки. Никто лучше Бенчли не умел стремительно нырять в самую глубь своей темы:

Св. Франциск Ассизский (если только я не путаю его со Св. Симеоном Столпником, что легко может случиться, поскольку оба имени начинаются на «Св.») очень любил птиц, и на его портретах они часто сидят у него на плечах и клюют ему запястья. Что ж, если Св. Франциску это нравилось, то пожалуйста. У всех нас есть свои симпатии и антипатии — я, например, равнодушен к собакам.

Но, может быть, все они лишь готовили почву для появления Сидни Перельмана. Если это так, Перельман с охотой отдает им должное. «Люди

учатся, подражая другим, — сказал он. — В конце 20-х меня можно было арестовать за упорную имитацию Ларднера — не по содержанию, а по духу. Эти влияния постепенно отмирают».

Но от его собственного влияния оказалось не так-то легко избавиться. К моменту своей кончины в 1979 г. он непрерывно писал уже более половины века, совершая захватывающие языковые пируэты, и в нашей стране до сих пор полно комиков и писателей, поддавшихся гравитационному притяжению его стиля и не сумевших затем вырваться на свободу. Не надо прибегать к услугам сыщиков, чтобы распознать почерк Перельмана не только в сочинениях таких писателей, как Вуди Аллен, но в сериалах BBC «Раздолбай-шоу» (Goon Show) и «Монти Пайтон» (Monty Python), в радиоскетчах Боба Эллиота и Рэя Гулдинга и в искрометных шутках Граучо Маркса — в последнем случае проследить корни этого влияния еще проще, поскольку Перельман написал сценарии к нескольким ранним фильмам братьев Маркс.

Главным открытием Перельмана стало то, что метод свободных ассоциаций позволяет мыслям писателя рикошетировать от нормального к абсурдному и благодаря непредсказуемости угла этого отскока банальная стартовая идея полностью разрушается. К этой основе из непрерывного удивления он добавил ошеломительную игру слов, которая была его фирменным знаком, богатую и отчасти заумную лексику и эрудицию, приобретенную в путешествиях и за чтением книг.

Но даже эта эффектная смесь не спасла бы его, не имей он конкретной мишени. «Все шутки должны быть *о чем-то* — юмор должен иметь прямое отношение к жизни», — сказал он, и, хотя читатели, наслаждающиеся его стилем, могут упустить из виду его цель, любая миниатюра Перельмана в конечном счете не оставляет от какой-нибудь очередной помпезной чепухи камня на камне, так же как оперное искусство до сих пор не оправилось от «Ночи в опере» (A Night at the Opera) братьев Маркс, а банковское дело — от «Банковского сыщика» (The Bank Dick) Уильяма Филдса. От его цепкого взгляда редко удавалось укрываться шарлатанам и мошенникам, особенно из миров Бродвея, Голливуда, рекламы и торговли.

Я и поныне помню, как читал Перельмана подростком и как поразила меня тогда одна из его фраз. Его фразы не были похожи ни на что, виденное мною прежде, и голова у меня шла кругом.

Пронзительно свистнул гудок, и я запыхтел прочь от дремлющих шпилей вокзала Гранд-Сентрал. Пропыхтев всего несколько футов, я заметил, что отбыл без поезда, — пришлось

бежать обратно и ждать его отправления... За два часа, которые мне предстояло провести в Чикаго, нельзя было осмотреть город, и эта мысль повергла меня в состояние глубокого спокойствия. Я с удовольствием отметил, что на вокзал Дирборн наложен новый слой копоты, хотя у меня не хватило тщеславия счесть, что это как-то связано с моим визитом.

Женщины обожали этого порывистого ирландца, который всегда готов был спать вместо того, чтобы есть, и наоборот. Как-то вечером, отираясь в портсмутской таверне «Исподняя», он поймал оброненную вскользь кружку одного дюжего назююкавшегося канонира... На следующее утро «Морская кусалка», линейный фрегат с тридцатью шестью орудиями на борту, отвалил из мутного портсмутского порта в сторону Бомбея с матримониальными целями. На нем в качестве пассажира плыл мой прадед... Через пятьдесят три дня, проведенные почти исключительно на брошах с камнями и падавших под его курком куропадках, он наконец завидел башни Исфаханга, священного города Радикалов и Интегралов, двух фанатических исламских сект.

Мой выборочный список завершился самым высоколобым из юмористов — Вуди Алленом. Журнальные публикации Аллена, собранные теперь в трехтомник, блистают одновременно юмором и интеллектом (а это уникальное сочетание) и посвящены не только самым знаменитым его темам — смерти и хроническому беспокойству, но и таким солидным научным дисциплинам и литературным формам, как философия, психология, драма, ирландская поэзия и толкование текстов («Хасидские притчи» — Hasidic Tales). «Взгляд на организованную преступность» (A Look at Organized Crime), пародия на все статьи, когда-либо написанные о сущности мафии, — один из самых смешных рассказов, которые мне известны, а «Мемуары Шмида» (The Schmeed Memoirs), воспоминания гитлеровского парикмахера, — убийственная сатира на «честного немца», просто делающего свою работу:

Меня спрашивали, отдавал ли я себе отчет в этической сомнительности своих действий. Как я объяснил судьям в Нюрнберге, мне не было известно, что Гитлер фашист. В течение долгих лет я считал его служащим телефонной компании. Когда

же я наконец узнал, какое это чудовище, предпринимать что-либо по этому поводу было уже поздно, так как я успел внести первый взнос за купленную в рассрочку мебель. Однажды, ближе к концу войны, я собирался ослабить узел салфетки, повязанной фюреру на шею, чтобы несколько крошечных волосков упали ему за шиворот, но в последнюю секунду мужество мне изменило.

Короткие отрывки, приведенные в этой главе, дают лишь слабое представление о необъятном наследии и невероятной одаренности этих гигантов. Но я хотел показать студентам, что они наследники богатой традиции, заложенной очень смелыми людьми с очень серьезными намерениями, — традиции, которая жива и теперь благодаря трудам таких писателей, как Иэн Фрейзер, Гаррисон Кейлор, Фран Либовитц, Нора Эфрон, Келвин Триллин и Марк Сингер. Кстати говоря, Сингер — очередная звезда из длинной плеяды авторов *The New Yorker* (его предшественниками были Сент-Клер Маккелуэй, Роберт Луис Тейлор, Лилиан Росс, Уолкотт Гиббс), умевших прикончить какого-нибудь известного зануду вроде Уолтера Уинчелла одной бесстрастной и меткой шуткой, причем их отточенный стилет, вонзающийся в тело жертвы, практически не оставлял следа на ее коже.

Сингеровское ядовитое зелье смешано из сотен причудливых фактов и цитат — он цепкий репортер — и стиля, в котором сквозит его собственное веселое изумление. Особенно хорошо это зелье действует на грабителей, упорно продолжающих испытывать терпение публики, — примером этого может служить его маленький очерк о застройщике Дональде Трампе, также опубликованный в *The New Yorker*. Отметив, что Трамп «стремился к безграничной роскоши, достиг ее и ведет существование, не омраченное бурчанием души», Сингер описывает свой визит в «Мар-а-лаго», оздоровительный клуб в Палм-Бич, перестроенный Трампом из 118-комнатного особняка в мавританском стиле, который соорудили в 1920-х Марджори Мерриуэзер Пост и Эдвард Хаттон:

Очевидно, трамповское представление о благополучии коренится в убеждении, что длительные контакты посещающих его клуб клиентов мужского пола с исключительно симпатичными юными служительницами вдохнут в этих джентльменов дополнительную волю к жизни. В соответствии с этим он ограничивает свою роль «карманным вето» на ключевые кадровые решения. Во время нашей экскурсии по главному

спортзалу, где разминался на беговой дорожке Тони Беннетт, каждый сезон дающий в «Мар-а-лаго» парочку концертов и потому проживающий здесь на правах постоянного обитателя, Трамп познакомил меня с «нашим штатным врачом, доктором Джинджер Ли Саутолл», недавней выпускницей колледжа по специальности «хиропрактика». Покуда доктор Саутолл, находясь за пределами слышимости, колдовала над спиной какого-то благодарного члена клуба, я спросил Трампа, где она проходила практику. «Точно не знаю, — ответил он. — Может, в мединституте Малибу? Неплохо звучит, как по-вашему? Я вам скажу правду. Когда я увидел фотографию доктора Саутолл, то понял, что мне ни к чему изучать ни ее резюме, ни резюме других претенденток. Вы хотите спросить, почему мы ее наняли — не потому ли, что она пятнадцать лет практиковалась в своем искусстве на горе Синай? Ответ будет отрицательный. И я объясню почему: потому что после того, как она пятнадцать лет проторчит на горе Синай, нам не захочется на нее смотреть».

Из всех юмористов — наших современников Гаррисон Кейлор лучше всех умеет подмечать перемены в обществе и изобретательнее всех высказывает свое мнение с помощью тонких намеков. Снова и снова он дарит нам удовольствие от встречи со старым жанром в новом наряде. Нынешняя нетерпимость американцев к курильщикам — явление, на которое способен с должной рассудительностью отреагировать любой достаточно чуткий писатель. Но вот чисто кейлоровский подход к проблеме:

Последние курильщики сигарет в Америке были обнаружены в глубоком каньоне к югу от перевала Доннер-Пасс двумя федеральными агентами по борьбе с табаком, которые, пролетая над горами Сьерра-Невады на вертолете незадолго до полудня, заметили внизу крошечные облачка дыма. Один из них, начальник управления пожарной охраны, вызвал по рации группу захвата. Шесть человек в камуфляже, члены отборной команды борцов с курением и бегунов трусцой, быстро рассыпались по пересеченной местности, окружили преступников в их логове, утомили слезоточивым газом и уложили ничком на гальку под жарким августовским солнцем. Это оказались три женщины и двое мужчин, все в возрасте сорока с лишним лет. Они

находились в бегах с момента принятия Двадцать восьмой поправки.

Здесь Кейлор пародирует бесчисленные статьи, которые не сходят со страниц американских газет уже много лет, начиная с эпохи Диллинджера в 1930-х. Видно, как нравится ему этот жанр с его характерной лексикой — гангстеры и агенты ФБР, засады и перестрелки.

Еще одна ситуация, для отражения которой в печати Кейлор нашел великолепное средство, возникла, когда администрация Джорджа Буша-старшего взялась за ликвидацию кризиса в области сбережений и займов. Вот начало его фельетона «Как были спасены сберегательные учреждения»:

В тот день, когда орды диких гуннов наводнили Чикаго, президент играл у себя в Аспене в бадминтон. Один репортер, чья тетка живет в Эванстоне, увидел его по дороге в спортклуб и крикнул: «Гунны устроили в Чикаго бойню, мистер президент! Ваши комментарии?»

Хотя новость об этом нашествии выбила мистера Буша из колеи, он ответил: «Мы пристально следим за развитием ситуации с гуннами, и сейчас она выглядит обнадеживающей. Надеюсь, что спустя несколько часов мы сможем сообщить вам нечто более определенное». Президент казался озабоченным, но спокойным; он явно признавал меру своей ответственности за происходящее и не собирался сидеть сложа руки.

Далее Кейлор описывает, как жестокие кочевники творили в городе разные бесчинства: «жгли церкви, музеи изящных искусств и исторические памятники, ловили на улицах монахов, девственниц и профессоров... дабы продать их в рабство», а также захватили и банки, что, однако, не вызвало никаких действий со стороны президента Буша, поскольку «опросы, проведенные на выходе из торговых центров, показали, что народ в целом одобряет избранную президентом тактику».

Президент не стал пытаться отбить захваченные сберегательные учреждения и принял решение заплатить вместо этого сто шестьдесят шесть миллиардов долларов — конечно, не в качестве выкупа, а в форме самой рядовой, самой что ни на есть обыкновенной государственной поддержки, каковую

правительство оказывает сплошь да рядом, и гунны с вандалами ускакали, забрав с собой деньжата, а потом и готы отплыли на север по озеру Мичиган.

Я восхищаюсь этим образцом кейлоровской сатиры не только за его оригинальность, но и за выраженное в нем гражданское возмущение, которое кипело и во мне, однако не нашло выхода. Все, на что я оказался способен, — это бессильно злиться, думая, что мои внуки до самой старости будут расплачиваться за предпринятое Бушем спасение банков, ограбленных хищными ордами.

Впрочем, нет на свете закона, гласящего, что у каждой шутки должен быть глубокий смысл. Чистый абсурд тоже порой прекрасен — и потому, как сказал Китс, пленяет навсегда^[19]. Я люблю следить за полетом бессмыслицы хорошего писателя. Два нижеследующих отрывка из недавних произведений Иэна Фрейзера и Джона Ацдайка — стопроцентная чушь, но даже в минувшую золотую эпоху американской литературы не было написано ничего более забавного. Фрейзеровский опус называется «Свидание с мамочкой» и начинается так:

В нашем текучем, неустойчивом, быстро меняющемся мире, где люди встречаются, любят друг друга и расстаются, так и не достигнув настоящей душевной близости, у каждого парня тем не менее уже есть сложившиеся отношения с собственной матерью, и они слишком ценны, чтобы их игнорировать. Вот вам взрослая, опытная, любящая женщина — и чтобы встретить ее, не надо идти на вечеринку или в бар для одиноких, а чтобы узнать поближе, не надо предпринимать никаких особых усилий. Сотни раз вы оказываетесь со своей матерью наедине естественным порядком и без всякого напряжения, которое обычно сопутствует ухаживанию. Все, что вам нужно, — это небольшое присутствие духа, чтобы воспользоваться удобной ситуацией. Например, мама везет вас в город на своей машине, чтобы купить вам новые штаны. Сначала найдите на приемнике хорошую станцию — ту, какая ей нравится. Дождитесь выезда на свободную магистраль, по которой так приятно катить — шины шуршат, кондиционер на максимуме. Затем повернитесь к ней и скажите что-нибудь вроде: «Знаешь, мам, а фигура у тебя по-прежнему супер, и не думай, что я этого не замечаю». Или, допустим, она заходит к вам в комнату, чтобы пополнить ваш запас чистых носков. Возьмите ее

за руку, привлечите к себе и скажите: «Мамуля, ты самая обворожительная женщина из всех, кого я встречал». Не исключено, что она попросит вас перестать валять дурака, но могу гарантировать одно: она никогда не пожалуется на вас отцу. Возможно, потому, что ей трудно сказать: «Милый, наш дурачок только что ко мне подкатывался», а возможно, потому, что она втайне польщена, однако, какой бы ни была причина, ваша мама будет помалкивать до тех пор, пока не придет день, когда она уже не постесняется заявить миру о вашей любви.

Апдайк в своих «Любимых нарядах» тоже совершает рискованные трюки — он словно раскачивается на канате в опасной близости от острых камней, — однако здесь мы чувствуем тревожный отзвук реальности. Автор не только напоминает нам о самых темных подозрениях, связанных с Джоном Эдгаром Гувером, но и не боится подшучивать над властями преследующими из недавнего прошлого — над самим президентом и его присными. Этот текст выглядел бы чересчур фривольным, если бы не скрупулезная точность Апдайка в отношении деталей — можно не сомневаться в том, что все имена, даты и термины из мира моды приведены безошибочно:

На днях те из нас, кто уже вел активную жизнь и знал толк в портняжьем искусстве в годы второго президентства Эйзенхауэра, с грустью прочли в бостонском *Globe* беспардонное сообщение «светской львицы из Нью-Йорка» Сюзан Розенстил о том, что в 1958 г. Дж. Эдгар Гувер разгуливал по номеру люкс отеля Plaza в женском наряде: «На нем было пышное черное платье — очень пышное, с оборками, — кружевные чулки, туфли на шпильках и черный кудрявый парик». Я с горечью подумал, что современная молодежь, изучающая эпоху, когда наши лидеры с особым шиком и вызовом облачались в женскую одежду, может вообразить, что это аляповатое черное платье в нелепых оборках и парик того же цвета были тогда *tres la mode*, хотя на самом деле все мы полагали, что Эдгар Гувер одевается как старая мымра.

Айк^[20], например — ах, наш милый Айк с его безупречным чутьем! — никогда не позволил бы себе появиться на людях в кружевных чулках, хотя в стройности ног ему не отказывали даже недоброжелатели. Помню, в 1958-м, буквально через месяц после создания Сен-Лораном коллекции для Dior Айк вышел на

публику в потрясающем трапецевидном платье цвета кобальт, белых туфлях без задников и накладном шиньоне. В тот же самый день, если мне не изменяет память, он отправил в Ливан пять тысяч морских пехотинцев — и ни один волосок не выбился из его прически. Именно с этим костюмом — или с плиссированной юбкой предыдущего года? — он надел шелковый шейный платок в горошек, хотя шарфы еще считались исключительно привилегией бабушек. Впрочем, по части длины платья он был весьма консервативен: когда Сен-Лоран в 1959 г. поднял ее до колена, президент три месяца дожидался решения конгресса по этому поводу, а затем, потеряв всякое терпение, одним росчерком пера переключился на Баленсиагу. С тех пор и вплоть до самого конца своего правления он оставался верен обычным платьям с удлиненной талией и неизменно выбирал нейтральные цвета в бежево-коричневой гамме.

В отличие от него Джон Фостер Даллес предпочитал облегающие курточки пижамного типа и пастельные брюки из тканей с легким отливом. Его стиль — множество наручных браслетов, взбитые светлые парики и мягкие туфли с помпонами. Несмотря на свой яркий антикоммунизм, он был до странности привержен к красному, хотя из надежного источника мне известно, что Шерман Адаме по крайней мере однажды отвел его в сторонку и заметил, что тем, кто широк в кости, не идут яркие цвета. Хотя в дальнейшем Шермана погубило нездоровое пристрастие к шерсти викуньи, перед моим мысленным взором он всегда будет красоваться в причудливом боа из страусовых перьев и очаровательной, слегка накрахмаленной накидке лимонного цвета...

В конечном счете, юмористы должны нас развлекать — и я хотел, чтобы мои йельские студенты научились создавать в своих текстах впечатление полной раскрепощенности и бесшабашного веселья. Сначала я просил их выбирать какой-нибудь из существующих юмористических жанров — например, сатиру, пародию или фельетон, — а также не писать от первого лица и о своих собственных приключениях. Перелистывая газеты накануне занятия, я находил в них что-нибудь нелепое и предлагал это всей группе в качестве общей темы. Студенты смело ныряли с головой в абсурд, сюрреализм и игру свободных ассоциаций. Они обнаружили, что могут сбросить с себя оковы разума и получать удовольствие, выражая

серьезную точку зрения в форме юмористической миниатюры. Чуть ли не все подпали под влияние алленовской псевдологии («За это наставник проломил ему голову, что, согласно Талмуду, является одним из самых тонких способов продемонстрировать свою озабоченность словами собеседника»).

Месяца через четыре все немного устали. Мои ученики поняли, что им под силу сочинять смешное. Но поняли они и то, насколько трудно заниматься этим из недели в неделю, все время что-то изобретать и менять маски. Пришла пора затормозить их метаболизм — и я предложил им отныне говорить своим голосом и о своей жизни. Я наложил мораторий на Вуди Аллена и пообещал сказать, когда можно будет снова взяться за его книжки. Однако этот день так и не наступил.

Я принял на вооружение принцип Чика Янга — держаться того, что знаешь, — и стал читать студентам отрывки, в которых юмор лишь просверкивал там и сям тонкой жилкой. Один отрывок был взят из «Глаза Эдны» Элвина Уайта, где Уайт рассказывает, как он несколько дней сидел на своей ферме в Мэне и ждал прихода урагана «Эдна», слушая по радио дурацкие репортажи о его продвижении. Это чудесное эссе, полное мудрости и мягкого юмора.

Вторым из представленных мной авторов был канадец Стивен Ликок. В детстве он смешил меня до колик, но я опасался, что теперь (как это часто бывает со старыми друзьями, которых находишь вновь после долгого перерыва) он покажется мне всего лишь забавным. Однако его юморески выдержали испытание временем, и та, что запомнилась мне лучше всего, — «Моя финансовая карьера», где он пытается открыть в банке счет на сумму 56 долларов, — по-моему, великолепно изображает в шутовском ключе ту робость, которую мы и сейчас испытываем в банках, библиотеках и прочих «солидных» учреждениях. Перечитывая Ликок, я вспомнил, что у юмористов есть ходовой прием — представлять себя в роли беспомощной жертвы или «лопуха», угодившего в очередной переплет. Как успешно доказывала на протяжении многих лет Эрма Бомбек, повседневная жизнь всегда остается для юмориста неиссякаемым источником материала.

В этом направлении и продолжала двигаться наша йельская группа. Многие студенты начали писать о своей семье. Мы встречались с трудностями — в основном пересаливали и перебарщивали, — но понемногу преодолевали их, развивая в себе чувство меры, убирая лишние фразы, в которых растолковывались скрытые шутки. Решить, до какой степени можно что-то преувеличить, а где уже пора бы остановиться, было непросто. Один студент написал смешной рассказик о том, какой ужасной

стряпухой была его бабушка. В ответ на мою похвалу он признался, что на самом деле она отлично готовила. Я сказал, что мне жаль это слышать: теперь его опус почему-то стал выглядеть менее забавным. Он спросил, какая мне разница, и я ответил, что в данном случае разницы, конечно, нет — я читал его рассказ, не зная, что там написана неправда, и все равно получил удовольствие, — однако мне кажется, что в целом надежнее отталкиваться от правды, а не от выдумки; возможно, именно в этом и состоит секрет Джеймса Тербера, признанного долгожителя среди американских юмористов. Мы понимаем, что в миниатюре «Ночь, когда упала кровать» Тербер слегка приукрасил факты, но при этом не сомневаемся, что в ту ночь с его кроватью на чердаке действительно что-то произошло.

Короче говоря, мы начали наш курс с главным прицелом на юмор и надеждой подстрелить попутно несколько мелких истин, а завершили с расчетом отыскать истину и заодно добавить к ней капельку юмора. В конце концов мы поняли, что одно прочно связано с другим.

Часть IV

ОТНОШЕНИЕ

19. Звук вашего голоса

Я написал одну книгу о бейсболе и одну о джазе. Но мне ни на секунду не приходило в голову, что я должен писать одну из них на «спортивном» языке, а другую — на «джазовом». Я старался написать обе на самом лучшем языке, какой только мне доступен, в своей обычной манере. Несмотря на то что по теме эти книги не имели между собой ничего общего, я хотел, чтобы читатели знали: они слушают одного и того же человека. Это были *моя* книга о бейсболе и *моя* книга о джазе. А другие авторы пусть пишут *свои*. Что бы я ни писал, товар, который я продаю, — это я сам. А ваш товар — вы. Не меняйте свой голос, стараясь приспособить его к новой теме. Сделайте этот голос хорошо поставленным, чтобы читатели узнавали его всякий раз на страницах ваших книг, и пусть он будет приятен не только своей мелодичностью, но и благодаря отсутствию ноток, которые оскорбляют слух: небрежности, снисходительности, банальности.

Начнем с небрежности.

Иной текст звучит так свободно, что вы будто слышите, как его автор говорит с вами. Непревзойденным мастером такого письма был Элвин Брукс Уайт, но мне приходят на память и многие другие умельцы: Джеймс Тербер, Виктор Притчетт, Льюис Томас. Я равнодушен к ним потому, что сам всегда пытался писать именно в этом стиле. Согласно расхожему мнению, так писать легко. Фактически же верно обратное: внешняя непринужденность достигается лишь благодаря упорному труду и постоянному совершенствованию текста. Гвозди грамматики и синтаксиса вбиты точно по месту, и язык настолько хорош, насколько это возможно в исполнении автора. Вот как начинается типичное эссе Элвина Уайта:

В середине сентября я провел несколько дней рядом с заболевшей свинкой и чувствую себя обязанным отчитаться об этих днях, особенно потому, что свинка все-таки умерла, а я остался жив, хотя все легко могло выйти наоборот и тогда отчитываться было бы некому.

Фраза звучит так естественно, что мы словно переносимся на веранду уайтовского дома в штате Мэн. Уайт сидит в кресле-качалке, попыхивая трубкой, и неспешно рассказывает нам свою историю. Но посмотрите на

эту фразу внимательнее. В ней нет ничего случайного. Это плод весьма дисциплинированных усилий. Грамматически в ней все очень аккуратно, слова просты и точны, а звучит она музыкально, как стихи. Перед нами прекрасный образец непринужденного стиля, возникший в результате методичной композиционной работы и обезоруживающий своим человеческим теплом. Мы слышим уверенный голос писателя, который не пытается втереться к читателю в доверие с помощью каких-то сомнительных уловок.

Неопытный писатель обычно ведет себя иначе. Он знает, что ему надо всего лишь добиться впечатления безыскусности, показаться читателям «простым парнем» — таким Бобом или Сэмом, который болтает с ними, облокотившись на забор. Он хочет быть с читателем на короткой ноге. Он так боится официоза, что даже не старается писать на хорошем английском. И выходит — небрежно.

Как небрежный автор описал бы бдение Уайта у ложа больной свиньи? Наверное, примерно так:

Скажите как на духу, сидели когда-нибудь с больной хрюшкой? То-то и оно. Поверьте мне, тут и глаз сомкнуть некогда. В нынешнем сентябре я убил на это аж три ночи кряду, и моя лучшая половина решила, что я сбрендил (шучу, дусик!). Ну а если всерьез, это здорово вышибло меня из колеи. Видите ли, какая штука: хрюня-то возьми да помри. Скажу вам откровенно, я и сам был не в лучшей форме, так что вполне мог откинуть копытца вместо нее, родимой. А уж от мадам Хрюндель вы небось книжки про меня не дождались бы, это как пить дать!

Не стоит анализировать все причины, делающие этот текст невыносимым. Он груб. Он безвкусен. Он многословен. В нем сквозит презрение к нормальному языку и вдобавок к читателю (я бросаю читать, когда ко мне обращаются со словами «видите ли»). Но самое печальное то, что вещи, написанные в небрежном стиле, читать труднее, чем хорошую прозу. Стремясь облегчить читателю путешествие, автор засоряет его дорогу препятствиями: дешевым жаргончиком, кое-как состряпанными фразами, пустой болтовней с претензией на философию. То, что написал Уайт, прочесть гораздо легче. Он понимает, что законы грамматики придуманы не вчера и действуют до сих пор отнюдь не случайно: это подпорки, в которых читатель испытывает подсознательную нужду. Никто никогда не бросал эссе Уайта или Притчетта, не дочитав его до конца, —

слишком уж хорошо это написано. Но если вы будете говорить с читателем снисходительно, вашу статью он бросит. Кому же нравится, когда на него смотрят свысока?

Пишите с уважением к родному языку в его лучших проявлениях — и с полным уважением к читателям. А если на вас нападет охота писать в небрежном стиле, прочтите вслух то, что получится, и подумайте, нравится ли вам *такое* звучание вашего голоса.

Чтобы найти голос, который понравится вашим читателям, нужно в первую очередь обладать хорошим вкусом. Конечно, пользы от этого заявления немного: вкус — такое неуловимое качество, что его и определить-то трудно. Но мы узнаём его при встрече. Женщина, имеющая хороший вкус, радуется нас умением одеваться не только стильно и оригинально, но и абсолютно «правильно». Она понимает, что ей идет, а что нет.

Если мы ведем речь о вкусе, главное для писателей и других представителей творческих профессий — это понимать, чего *не надо* делать. Два джазовых пианиста могут быть одинаково техничными, но у того, кто наделен вкусом, каждая нотка будет выполнять полезную работу, а тот, кто им обделен, утопит нас в замысловатых вариациях, изобилующих ненужными мелизмами. Художник со вкусом доверяет своему глазу, подсказывающему, что следует поместить на холст, а что нет; художник без вкуса подарит нам пейзаж, который будет или слащавым, или аляповатым, или перегруженным лишними деталями — словом, в каком-нибудь смысле несоразмерным. Специалист по графическому дизайну, у которого есть вкус, знает, что чем меньше, тем лучше, что дизайн — это только слуга печатного слова. Его коллега, у которого нет вкуса, задушит текст фоновой раскраской, завитушками и декоративными каемочками.

Я понимаю, что человеческие оценки субъективны: то, что для одного великолепно, другому кажется китчем. Вдобавок вкусы меняются с течением лет — сегодня вчерашний шедевр списывают в утиль, а завтра он снова покоряет всех своей красотой. Так зачем я вообще поднимаю этот вопрос? Просто ради того, чтобы напомнить вам о его существовании. Вкус похож на подводное течение, которое прячется в глубинах написанного, и вы должны осознавать его присутствие.

Впрочем, иногда это течение выныривает на поверхность. В каждом виде искусства есть свой набор базовых истин, неподвластных прихотям времени. Должно быть, пропорциям Парфенона присуща некая внутренняя гармония — не зря ведь представители западной цивилизации уже две тысячи лет доверяют древним грекам планировку своих общественных

зданий, в чем легко может убедиться каждый желающий, прогулявшись по нашему стольному граду Вашингтону. Фуги Баха обладают непреходящим изяществом, которое коренится в вечных основах математики.

Имеются ли подобные вехи и в литературе? Их мало: всякий писатель занят выражением своей неповторимой индивидуальности, и мы понимаем, что нам нравится, лишь когда это выливается на бумагу. Но и здесь вы многого достигнете, если будете знать, чего следует избегать — например, штампов. Если писатель живет в блаженном неведении того факта, что штамп — это поцелуй смерти, если он употребляет избитые выражения сплошь и рядом, мы можем заключить, что у него отсутствует чутье на то, что придает языку необходимую свежесть. Оказавшись на распутье между новым и банальным, он неизменно выбирает банальное. Его голос — это голос литературного поденщика.

Нельзя сказать, что штампы так уж легко распознать. Они окружают нас повсюду, витают над нами в воздухе — старые друзья, только и ждущие возможности нам услужить, всегда готовые выразить сложную идею в компактной метафорической форме. В конце концов, штампами ведь становятся как раз самые удачные выражения, и немалое их количество просачивается в первый черновик даже у самых внимательных писателей. Но после этого мы получаем шанс изгнать их оттуда. Штампы — это то, к чему вы должны прислушиваться, когда редактируете написанное и читаете его вслух. Заметьте, как обвиняюще они звучат — будто ставят вам на вид, что вы довольствуетесь старыми унылыми клише, ленясь заменять их на свежие обороты своего собственного производства. Штампы — враги хорошего вкуса.

Посмотрите с этой точки зрения не только на отдельные слова и их кластеры, но и на использование языка в целом. Свежесть и здесь оказывается во главе угла. Хороший вкус останавливает свой выбор на словах точных и незатертых. Плохой — скатывается к дешевому жаргону желтой прессы, погружая нас в мир, где руководители всех рангов зовутся «крупными шишками» или «власть имущими». Вы спросите, почему мне не по душе «крупные шишки»? А кому они по душе? Хороший вкус знает, что руководителей лучше называть конкретными словами: директора, управляющие, президенты, топ-менеджеры. Плохой — ищет избитый синоним, еще к тому же и неточный: каких *именно* начальников мы должны считать крупными шишками? Плохой вкус любит говорить «энное количество». Любит «легионы». Любит повторять «и точка»: «Она сказала, что больше ничего не желает об этом слышать. И точка».

Но в конечном счете вкус есть сочетание качеств, не под дающихся

анализу. Это ухо, способное услышать разницу между фразой, которая гундосит, и фразой, которая поет. Это чутье, знающее, когда разговорный оборот или просторечие, вкрапленные в обычный текст, не только прозвучат абсолютно уместно, но и покажутся единственно правильным выбором (Элвин Уайт был большим докой по части таких вкраплений). Значит ли это, что хорошему вкусу можно научиться? И да и нет. Подобно совершенному слуху для музыканта, совершенный вкус — это дар Божий. Однако в какой-то степени его можно развить. Для этого надо просто изучать писателей, которые им обладают.

Ни в коем случае не стесняйтесь подражать другим писателям. Подражание — неперенная составляющая творческого процесса для любого, кто стремится овладеть каким-либо ремеслом или видом искусства. Бах и Пикассо не сразу взлетели на пик своего мастерства — им тоже надо было с кого-то брать пример. В литературе этот метод играет особенно важную роль. Найдите лучших писателей в той сфере, которая вас интересует, и читайте их сочинения вслух. Проникнитесь их голосом и вкусом, их отношением к языку. Не бойтесь, что, подражая им, вы потеряете свой собственный голос и свою индивидуальность. Очень скоро вы сбросите эту заемную кожу и станете тем, кем должны стать.

Кроме того, читая других авторов, вы подключаетесь к давней традиции, и она вас обогащает. Иногда вам будут попадаться целые пласты красочной риторики и наследственной памяти — освоите их, и они придадут вашим сочинениям особую глубину. Позвольте мне проиллюстрировать сказанное окольным путем.

Обычно я не читаю официальных деклараций, где объясняется, почему мы отмечаем те или иные важные даты. Но в 1976 г., когда я преподавал в Йеле, губернатору Коннектикута Элле Грассо пришла в голову замечательная идея переиздать заявление, с которым один из ее предшественников, Уилбер Кросс, обратился к народу сорок лет назад. Оно было посвящено Дню благодарения, и Грассо назвала его «шедевром красноречия». Я часто гадаю, что произошло: то ли сама жизнь в Америке больше не располагает к красноречию, то ли мы просто не считаем его овчинкой, которая стоит выделки. В тот раз я внимательно изучил слова губернатора Кросса, чтобы понять, как они перенесли испытание временем, этим суровым судьей риторики прошлых поколений. К моему удовольствию, оказалось, что я вполне согласен с губернатором Грассо. Это обращение писал настоящий мастер.

Испокон веку на этом рубеже сезонов, когда жесткие листья

дуба шелестят на ветру и утра становятся зябкими, а сумерки наступают рано и уютные вечера удлиняются под пятой Ориона, наши предки собирались вместе и возносили хвалу Творцу и Хранителю, по чьему мудрому произволению им удалось пережить очередной год. Желая соблюсти этот обычай, я объявляю четверг, 26 ноября, Днем общего Благодарения за все удивительные дары, выпавшие на нашу долю, за то, что дорогая нашему сердцу отчизна лежит в столь чудесном краю, за все, что составляет житейское счастье: за плодородную почву, кормящую нас, и за еще более богатые плоды всякого полезного труда, и за все вещи, дорогие нам, как дыхание телу, которые поддерживают веру человека в его человечность, питают и укрепляют его слово и дело; за честь, что превыше злата; за стойкое мужество и рвение в долгих и упорных поисках правды; за свободу и справедливость, коими мы щедро наделяем своих собратьев, а они нас; и за огромное счастье и благодать мира на нашей земле — дабы мы могли сбросить с себя усталость и воспрянуть духом, объединившись в очередной раз по завершении сбора урожая и путем праздничных и торжественных обрядов смиренно вознеся благодарность за те бесценные богатства, коими нас одарили.

К этому губернатор Грассо добавила свой постскрипtum, призывая граждан Коннектикута «вспомнить о том, какое мужество и готовность к самопожертвованию проявили пилигримы в первую из суровых зим, проведенных ими в Новом Свете», и я мысленно пообещал себе взглянуть в праздничную ночь на созвездие Ориона. Мне было приятно напоминание о том, что я живу в чудесном краю. Не менее приятно было и осознать еще раз, что мир на нашей земле — это огромное счастье и благодать. Впрочем, то же самое можно сказать и о хорошем английском языке, когда он умело используется ради общественного блага. Обращение Кросса живо напомнило мне знаменитые пассажи и тирады Джефферсона, Линкольна, Черчилля, Рузвельта и Эдлая Стивенсона (и не напомнило Эйзенхауэра, Никсона и обоих Бушей).

Чтобы ознакомить с этим историческим документом своих учеников, я вывесил его в университете на доске объявлений. По их разговорам мне стало ясно, что некоторые отнеслись к этому как к шутке. Зная мою одержимость простотой, они решили, что я вижу в письме губернатора Кросса образчик ненужной цветистости.

Этот случай поставил передо мной несколько вопросов. Не стараюсь

ли я навязать свое восхищение манерой Уилбера Кросса представителям поколения, совершенно незнакомого с обычаем обращаться к народу в высоком стиле? Мне казалось, что после инаугурационной речи Джона Кеннеди в 1961 г. не было предпринято ни одной подобной попытки (хотя позже я слегка приободрился, вспомнив о Марио Куомо и Джесси Джексоне). Мои ученики принадлежали к поколению, выросшему на телевидении, и ценили картинку больше, чем слово, — последнее для них фактически девальвировалось, стало средством пустой болтовни, зачастую произносимым неправильно и употребляемым не к месту. Еще это поколение росло на музыке — песнях и ритмах, рассчитанных на бездумное восприятие. Когда вокруг столько шума, может ли хоть один ребенок научиться слушать по-настоящему? Способен ли кто-нибудь из современных молодых людей насладиться безупречно построенной фразой?

Другой вопрос затрагивал более тонкую проблему: где грань, отделяющая красноречие от высокопарности? Почему голос Уилбера Кросса улаживает наш слух, а речи большинства политиков и государственных деятелей со всеми их словесными вензелями и курбетами лишь нагоняют нестерпимую тоску?

Отчасти ответ на это следует искать в нашей предыдущей беседе о вкусе. Писатель с хорошим языковым чутьем ищет свежие образы и избегает банальностей. Болтун же хватается за избитые выражения, рассчитывая обогатить свои мысли тем, что он считает твердой и испытанной валютой. Вторая часть ответа заключается в простоте. Долговечный текст складывается в основном из сильных и довольно коротких слов, тогда как свойством усыплять обладают в первую очередь многосложные слова с латинскими корнями, многие из которых оканчиваются на «ция» и «ние» и придуманы для обозначения расплывчатых понятий. Посмотрите, как мало таких вялых гусениц в обращении губернатора Кросса и как много в нем слов, имеющих абсолютно конкретный характер: листья, ветер, сумерки, почва, труд, тело, честь, мужество, мир, земля, урожай. Эти слова непритязательны в самом хорошем смысле — они отражают смену сезонов и будничное течение жизни. Заметьте, кстати, что все это существительные. После глаголов простые существительные — ваше главное орудие. Они заряжены непосредственным чувством.

Но в конечном счете красноречие таится где-то в недрах написанного. Оно волнует нас тем, о чем не говорит напрямую, пробуждая в душе отзвуки того, что мы уже знаем благодаря своему воспитанию, культурному

наследию и литературному багажу. Красноречие будит наши глубинные эмоции, заставляя нас сопереживать автору. Не случайно в речах Линкольна постоянно слышится эхо Библии короля Якова — он с детских лет знал ее почти наизусть и так проникся ее торжественным звучанием, что его официальный английский был скорее елизаветинским, чем американским. Его вторая инаугурационная речь до предела насыщена библейскими цитатами и парафразами: «Удивительно, что люди вообще могут просить справедливого Бога помочь им вырвать тяжко заработанный кусок хлеба изо рта другого человека, но не будем судить, дабы не оказаться судимыми». Первая часть этого предложения заимствует метафору из Книги Бытия, во второй переиначена знаменитая заповедь из Евангелия от Матфея, а «справедливый Бог» попал в него из Книги пророка Исаии.

Эта речь трогает меня сильнее любого другого документа из американской истории не только потому, что я знаю, что пять недель спустя Линкольн был убит, и не только потому, что во мне находят отклик его душевные страдания, так ярко выразившиеся в мольбе о примирении, к которому он призывал, «не питая ни к кому злобы, преисполненный милосердия». Причина этого еще и в том, что Линкольн коснулся древнейших представлений западной цивилизации о рабстве, совести и справедливом суде. Для его слушателей в 1865 г., как и он, возвращенных на Библии, эта речь звучала довольно сурово, но даже в XXI в. трудно не ощущать привкус едва ли не первозданного гнева в линкольновском замечании, что, даже если Бог пожелает продолжения гражданской войны до тех пор, «пока богатство, накопленное невольниками за двести пятьдесят лет неоплаченного труда, не исчезнет и пока каждая капля крови, выбитая кнутом, не будет оплачена другой каплей, вырубленной мечом, — как было сказано три тысячи лет назад, — это все равно должно свидетельствовать, что «суды Господни истина, все праведны»^[21]».

Кроме того, обращение Уилбера Кросса, посвященное Дню благодарения, перекликается с истинами, которые мы чувствуем сердцем. К таким сокровенным тайнам, как смена сезонов и плодородие почвы, мы все глубоко равнодушны. А кто не смотрел с благоговейным трепетом на Орион? Слова же о «долгих и упорных поисках правды» и о «свободе и справедливости, коими мы щедро наделяем своих собратьев, а они нас» напоминают нам о наших собственных поисках правды, о той доле свободы и справедливости, которую мы отдаем и получаем в демократической стране, где было завоевано столько человеческих прав и где столько их еще от нас ускользает. Губернатор Кросс не отнимает у нас времени лишними

пояснениями, и за это я говорю ему спасибо. Не хочется даже думать о том, каким градом ненужных штампов осыпал бы нас бездарный сочинитель, желая сказать гораздо больше — и сказав в результате гораздо меньше.

Итак, собираясь поведать свою историю, не забывайте о помощи, которую может оказать вам прошлое. Когда мы читаем сочинения с этнической или региональной окраской — тексты, написанные южанами, афроамериканцами, латиноамериканцами, — нас задевает за живое звучание голосов намного более древних, нежели у самих авторов, покоряют интонации удивительно необычные и богатые. Одна из самых красноречивых негритянских писательниц, Тони Моррисон, так высказалась на эту тему: «Я помню язык людей, среди которых я выросла. Язык был для них очень важен. Изящный, образный — в нем крылась огромная мощь. Была и большая примесь библейской торжественности, потому что таков обычай: если человеку родом из Африки надо сказать что-то важное, он обращается к притче или переходит на другой уровень языка. Я хотела использовать язык таким же образом, поскольку считала, что «черный роман» черен не потому, что пишу его я, не потому, что в нем действуют черные герои, и не потому, что он посвящен «черной теме». Вся штука в стиле. У черного романа должен быть определенный стиль. Это необходимо. Я не могла описать это, но написать — могла».

Воспользуйтесь той частью вашего наследия, которая кажется вам необходимой. Сроднитесь с ней, и она наверняка поможет вам обрести красноречие.

20. Удовольствие, страх и уверенность

В молодости у меня никогда не возникало желания стать писателем или — боже сохрани — «автором». Я хотел стать газетчиком, а газета, в которой я хотел работать, называлась *New York Herald Tribune*. Я регулярно читал ее по утрам, потому что мне нравился дух, которым она была проникнута. Казалось, все, кто создает эту газету, — редакторы, журналисты, фотографы, верстальщики, — делают свое дело с огромным удовольствием. Каждая статья сдабривалась дополнительной порцией изящества, человечности или юмора — чего-то особенного, чем авторы и редакторы рады были поделиться со своими читателями. Я чувствовал, что газету выпускают специально для меня. Стать одним из этих редакторов и журналистов — такова была моя версия американской мечты.

И эта мечта сбылась, когда я вернулся со Второй мировой и был принят в штат *Herald Tribune*. Я принес с собой убеждение, что чувство удовольствия — бесценный атрибут для любой публикации, и наконец очутился в одной комнате с теми, кто привил мне эту идею. Наши замечательные репортеры писали со вкусом и увлечением, а заметки блестящих критиков и колумнистов вроде Верджила Томсона и Реда Смита отличались элегантностью и веселой уверенностью в своей правоте. На первой странице второй тетради (тогда многие газеты состояли из двух тетрадей) была колонка Уолтера Липпмана, самого влиятельного политического обозревателя, а под ней — карикатура Гарольда Уэбстера, создателя серии «Робкая душа» (*The Timid Soul*) и тоже общенародного любимца. Два этих материала разительно отличались друг от друга по степени серьезности, и мне нравилось, что их так беззаботно объединяют на одной странице. Никому не приходило в голову выселить Уэбстера в юмористический раздел. Оба автора были гигантами и работали бок о бок.

Рядом с этими небожителями трудился репортер из отдела городских новостей Джон О'Райли — его уважали за внешне бесстрастные, но полные внутренней теплоты очерки о людях и животных и умение превратить пустяк в животрепещущую тему. Я помню его ежегодные статьи о волосатой гусенице бабочки-медведицы — по ширине ее черно-бурых полосок якобы можно было судить о том, суровой или мягкой будет очередная зима. Каждую осень О'Райли ехал в Бэр-Маунтин-парк вместе с фотографом Натом Фейном — его знают в первую очередь по прощальному снимку Бейба Рута на «Янки стадиум», за который Нат получил

Пулитцеровскую премию, — и наблюдал, как пара волосатых гусениц переползает дорогу, а потом описывал это в псевдонаучном стиле, с комической солидностью. Его статьи всегда печатались в подвале первой страницы, с заголовком на три столбца и фотографией волосатой гусеницы — правда, какой ширины у нее полоски, было не разобрать. Весной О'Райли писал новую заметку, сообщая читателям, угадали гусеницы или нет, и никто на него не обижался, если они ошибались. Все понимали, что он просто хочет их развлечь.

С тех пор я сделал удовольствие своим кредо и как журналист, и как редактор. Писать — это такое одинокое занятие, что я стараюсь по возможности себя подбадривать. Если в процессе работы что-то вызывает у меня улыбку, я вставляю это в текст — а почему бы и нет? Раз какая-то мелочь позабавила меня, то найдутся и другие, кого она позабавит, а стало быть, мой рабочий день пройдет не зря. Меня не волнует, что часть публики не увидит в моей шутке ничего смешного: я знаю, что едва ли не 50 процентов населения напрочь лишены чувства юмора и ни сном ни духом не ведают, что на свете есть люди, изо всех сил старающиеся их рассмешить.

Когда я преподавал в Йеле, я пригласил на семинар Сидни Перельмана, и один из студентов спросил его: «Что нужно, чтобы стать писателем-юмористом?» Он ответил: «Нужны храбрость, энтузиазм и жизнелюбие, причем главное — храбрость». Потом он сказал: «Читатель должен чувствовать, что писателю хорошо». Эта фраза полыхнула у меня в голове, как римская свеча: он подытожил ею всю мою теорию насчет удовольствия. Затем он добавил: «Даже если ему плохо». Это поразило меня не меньше предыдущего, поскольку я знал, что Перельману выпало на долю немало житейских тягот — больше, чем достается среднему человеку. Однако он каждый день садился за машинку и заставлял английский язык танцевать. Разве в эти минуты ему могло быть плохо? Оказывается, он умел настроить себя на нужный лад.

Это умение отключаться от всего постороннего, когда приступаешь к работе, необходимо писателям не меньше, чем актерам, певцам, художникам и музыкантам. Есть писатели, которые так захлестывают нас своей энергией, — Норман Мейлер, Том Вулф, Тони Моррисон, Уильям Бакли-младший, Хантер Томпсон, Дэвид Фостер Уоллес, Дейв Эггерс, — что нам кажется, будто слова льются из них потоком, стоит им только сесть за компьютер. Мы не думаем о том, с каким трудом они каждое утро открывают свои шлюзы.

Вам тоже надо научиться открывать свой шлюз. За вас этого никто не

сделает.

К несчастью, на писателей действует и другое, не менее сильное подводное течение — страх. Страх перед писательством формируется у большинства американцев в раннем возрасте, обычно еще в школе, да так и не отпускает их окончательно. При виде чистого листа бумаги или чистого экрана компьютера, которые нужно заполнить яркими, эффектными словами, мы порой впадаем в такой ступор, что не можем выдать из себя вовсе ничего или выдавливаем нечто далеко не столь яркое и эффектное, как хотелось бы. Меня часто вгоняет в депрессию та муть, которая появляется на моем экране, когда я сажусь за компьютер без удовольствия, с одним только намерением честно выработать дневную норму. Единственным утешением служит мысль, что я буду возиться с этими унылыми фразами и завтра, и послезавтра, и послепослезавтра, упорно стараясь вдохнуть в них что-то свое.

Возможно, больше всего авторы нон-фикшн боятся не выполнить взятых на себя обязательств. С художественной литературой ситуация совсем другая. Поскольку там авторы пишут о мире собственного изобретения, часто в иносказательном стиле, который тоже изобрели сами (Томас Пинчон, Дон Делилло), мы не можем сказать им: «Это плохо». Мы можем только сказать: «Нам это не нравится». У сочинителей нон-фикшн такой защиты нет. Они несут ответственность перед всем: перед фактами, перед людьми, у которых берут интервью, перед местом, о котором пишут, и событиями, которые там произошли. Еще они отвечают за свое ремесло и соблюдение его законов: они обязаны избежать неряшливости и излишеств, им нельзя запутывать читателя, утомлять читателя, надоедать читателю — не дай бог он потеряет интерес и бросит их статью на полдороге. И всякая неточность в деталях, всякая погрешность в изложении дают нам право сказать: «Это плохо».

Так как же побороть эту боязнь осрамиться, этот страх перед неудачей? Один из способов воспитать в себе уверенность — это писать на темы, которые вам близки и к которым вы питаете живой интерес. Аллена Гинзберга — он тоже приехал в Йель побеседовать с моими студентами — спросили, был ли такой момент, когда он сознательно решил стать поэтом. Гинзберг ответил: «Я не то чтобы выбирал, а скорее осознал уже сделанный мною выбор. Мне было двадцать восемь, и я работал маркетологом. Как-то раз я признался своему психотерапевту, что по-настоящему хочу только одного: бросить свою работу и просто писать стихи. И он ответил: «А почему бы и нет?» Тогда я говорю: «Что скажет на это Американская ассоциация психоаналитиков?» А он мне: «Вам-то что?

Вы сами себе хозяин»»).

Мы никогда не узнаем, сколько потеряла в лице Гинзберга экономическая наука, но поэзия определенно выиграла. Вы сами себе хозяин — пожалуйста, помните это. Произнося надгробную речь на похоронах своего коллеги, спортивного обозревателя, Ред Смит сказал: «Умереть — штука нехитрая. Гораздо труднее правильно прожить». Я уважаю Реда Смита, в частности, за то, что он пятьдесят пять лет писал о спорте с юмором и изяществом и ни разу не поддался на уговоры написать о чем-нибудь «серьезном», тогда как многие его собраты попались на эту удочку и плохо кончили. Он нашел в своей работе то, чем хотел и любил заниматься, и благодаря этому сказал о своих соотечественниках больше важных вещей, чем многие из тех, кто писал на серьезные темы — и делал это так серьезно, что никто не мог их читать.

Правильно прожить — вот что трудно. Те, кто интересно пишет, обычно поддерживают в себе интерес к тому, о чем они пишут. Пожалуй, это и есть самый главный писательский секрет. Моя работа всегда помогала мне разнообразить свою жизнь и постоянно узнавать что-то новое. Если вы пишете на темы, в которых вам самому хочется разобраться, читатели почувствуют вашу заинтересованность. Любопытство — отличный стимулятор.

Это не значит, что вы не будете испытывать тревоги, впервые вступая на незнакомую почву. Как всякому автору нон-фикшн, вам не раз придется погружаться в ранее неведомые области, и вы будете опасаться, что не сумеете рассказать о них как следует из-за недостатка специальных знаний. Я беспокоюсь об этом каждый раз, когда принимаюсь за новый проект. У меня были эти опасения, когда я ехал в Брейдентон, чтобы писать книгу о бейсболе «Весенние сборы». Заядлый болельщик чуть ли не с пеленок, я тем не менее никогда не писал спортивных репортажей, никогда не брал интервью у профессиональных спортсменов. Строго говоря, у меня не было никаких верительных грамот; любой из тех, к кому я подходил со своим блокнотом, будь то менеджер, тренер, игрок, судья или рекрутер, мог спросить: «А что еще вы написали о бейсболе?» Но никто не задал мне этого вопроса. Они не спросили меня об этом, потому что у меня была верительная грамота иного рода — искренность. Эти люди видели, что мне действительно интересно, как они делают свою работу. Помните это, когда вступаете на новую территорию и нуждаетесь в дополнительной порции уверенности. Ваш лучший мандат — это вы сами.

Помните и о том, что ваша задача может оказаться не столь узкой, как вам кажется. Нередко бывает, что она каким-то краешком затрагивает ваш

жизненный опыт или образование, тем самым позволяя вам расширить свой отчет на базе уже имеющегося багажа. Каждый из таких проблесков знакомого будет вас успокаивать.

Я отлично усвоил этот урок в 1992 г., когда мне позвонил редактор из журнала *Audubon* с предложением написать для них статью. Я сказал, что не смогу: я «житель Нью-Йорка в четвертом поколении и мои корни глубоко уходят в асфальт. «Это будет неправильно — и для меня, и для вас, и для журнала», — сказал я редактору. Я никогда не брался выполнять задание, к которому считал себя непригодным, и в таких случаях всегда прямо говорил заказчикам, чтобы они искали кого-нибудь другого. Мой собеседник ответил (как и положено хорошему редактору), что мы наверняка что-нибудь придумаем, и пару месяцев спустя позвонил с таким сообщением: у них в журнале решили, что настала пора опубликовать новую статью о Роджере Тори Петерсоне, человеке, превратившем американцев в нацию любителей птиц — его «Справочник по наблюдению за птицами» (*Field Guide to the Birds*) оставался бестселлером с 1934 г. Не возьмусь ли я ее сочинить? Я сказал, что плохо разбираюсь в птицах. Единственная из них, кого я могу опознать с уверенностью, — это голубь, поскольку он частенько прохаживается по подоконнику моей манхэттенской квартиры.

Мне необходимо ощущать контакт с человеком, о котором я пишу. Статью о Петерсоне придумал не я; это была чужая идея. Почти все написанные мной биографические очерки посвящены тем, кого я знал и чья работа мне нравилась, — это Чик Янг (создатель «Блонди»), композитор-песенник Гарольд Арлен, британский актер Питер Селлерс, пианист Дик Хайман и британский автор книг о путешествиях Норман Льюис. Моя благодарность за общение с ними на протяжении многих лет служила мне источником энергии, когда я садился писать. Если вы хотите, чтобы ваша статья была проводником удовольствия, пишите о тех, кого уважаете. Писать пасквилы — дурная практика, не менее губительная для самого автора, чем для его мишеней.

Однако произошло событие, заставившее меня взглянуть на предложение *Audubon* иначе. Случайно я посмотрел по телевизору документальный фильм «Эти удивительные птицы» (*A Celebration of Birds*), подытоживающий жизнь и творчество Роджера Тори Петерсона. Фильм был так прекрасен, что мне захотелось узнать о Петерсоне побольше. Особенно заинтриговало меня то, что в восемьдесят четыре года он еще трудился на полную катушку — писал картины по четыре часа в день и фотографировал птиц в естественной среде обитания по всему миру.

Это не могло оставить меня равнодушным. Пусть птицы не моя тема, но долгожители — другое дело: как они поддерживают в себе волю к жизни? Я знал, что Петерсон живет в коннектикутском городке неподалеку от места дачного отдыха моей семьи. Можно заехать туда и познакомиться с ним, подумал я; даже если из этого не выйдет ничего путного, я потеряю разве что пару литров бензина. И я сказал редактору из *Audubon*, что попробую написать не капитальный очерк, а статейку в свободной форме — «Встреча с Роджером Тори Петерсоном».

Конечно, она превратилась-таки в капитальный очерк на четыре тысячи слов, поскольку, едва увидев петерсоновскую студию, я понял, что считать его орнитологом, как я делал до сих пор, — значит совершать огромную ошибку. Он был прежде всего художником. Именно мастерство живописца помогло ему поделиться своими знаниями о птицах с миллионной аудиторией и стать необычайно авторитетным писателем, редактором и защитником окружающей среды. Я спросил Петерсона о его учителях и наставниках — о таких крупных американских художниках, как Джон Слоун и Эдвин Дикинсон, — и о влиянии на него великих рисовальщиков птиц Джеймса Одюбона и Луиса Агассиса Фуэртеса, после чего оказалось, что я пишу статью не столько о птицах, сколько об искусстве и преемственности — темах, давно входящих в круг моих интересов. Кроме того, это была статья о долголетию: в свои восемьдесят с хвостиком Петерсон соблюдал очень плотный график работы, который измотал бы и пятидесятилетнего.

Мораль для авторов нон-фикшн такова: смотрите на свою задачу широким взглядом. Не надо считать, что журналу *Audubon* нужны статьи только о природе, а журналу *Car Driver* — только об автомобилях. Раздвиньте рамки своей темы и найдите, где она касается интересных вам областей. Привнесите в нее часть собственной жизни, чтобы рассказанная вами история стала действительно вашей.

Что же касается *моей* истории о Петерсоне, то вскоре после ее опубликования в *Audubon* моя жена обнаружила на домашнем автоответчике следующий вопрос: «Простите, вы тот самый Уильям Зинсер, который пишет о природе?» Это показалось ей забавным, да так оно и было. Но сообщество любителей птиц и вправду увидело в моей статье исчерпывающий портрет Петерсона. Я упоминаю об этом, чтобы добавить уверенности всем авторам нон-фикшн. Вот он, секрет ремесла: если вы хорошо освоили инструментарий нашей профессии, умеете брать интервью и аккуратно выстраивать материал и если при этом вы работаете с полной интеллектуальной и душевной отдачей, то вам подвластна *любая*

тема. Это ваш билет в интересную жизнь.

И все же, когда беседуешь с истинным знатоком своего дела, трудно перед ним не робеть. Волей-неволей думаешь: «Этот человек столько знает в своей области, что я не смогу правильно взять у него интервью. Он решит, что я глуп». Однако ваш собеседник столько знает в своей области, потому что это *его* область, тогда как ваша задача — сделать его работу доступной широкой публике. Для этого необходимо заставить его прояснить высказывания, которые кажутся ему настолько очевидными, что он думает, будто они очевидны и для всех остальных. Когда вам что-то непонятно, задавайте вопросы, опираясь на свой здравый смысл, и не бойтесь, что они прозвучат глупо. Если специалист решит, что вы не очень умны, это его трудности.

Ради проверки спрашивайте себя, достаточен ли первый ответ специалиста? Как правило, нет. Я убедился в этом, когда согласился предпринять вторую вылазку на территорию Петерсона. Мне позвонили из издательства Rizzoli, выпускающего книги по искусству, и сказали, что готовят к выходу альбом «Живопись и фотографии Роджера Тори Петерсона» с сотнями цветных иллюстраций. Им нужен был вступительный текст на восемь тысяч слов, и меня как новоиспеченного эксперта по Петерсону попросили его сочинить. Вот вам и забавно.

Я сказал звонившему, что взял за правило никогда не писать одну и ту же историю дважды. Я написал статью для *Audubon* со всем возможным тщанием и уже не смогу ее переработать. Однако если он хочет купить и переиздать ее в своей книге — пожалуйста. Он согласился на это с условием, что я напишу дополнительные четыре тысячи слов, в основном о петерсоновской художественной манере, и добавлю их в свой журнальный очерк.

Замысел показался мне интересным, и я отправился к Петерсону с новым списком вопросов, на сей раз более технических, нежели те, что я задавал ему при первой встрече. Тогда публика хотела узнать о его жизни. Теперь же я писал для читателей, которые хотели разобраться в том, как этот художник создает свои шедевры, и разговор у нас сразу пошел о технике и методах. Мы начали с живописи.

«Я называю свою технику смешанной, — сказал мне Петерсон, — потому что главная моя цель — передать полезную информацию. Иногда я начинаю с прозрачной акварели, потом перехожу на гуашь, потом кладу защитный слой акриловых красок, потом добавляю сверху еще акрила, или мазок-другой пастели, или цветного карандаша, или обычного грифеля, или чернил — чего угодно, лишь бы получить то, что мне нужно».

Уже по прошлой нашей беседе я понял, что первого ответа Петерсона редко бывает достаточно. Сын шведских иммигрантов, он был сдержан и не слишком разговорчив. Я спросил, как его теперешние методы отличаются от прежних.

«Сейчас у меня, можно сказать, ноги разъезжаются, — ответил он. — Я стараюсь добавлять больше деталей, не теряя при этом впечатления простоты». И снова замолчал.

Но почему в таком почтенном возрасте он вдруг решил, что в его картинах не хватает деталей?

«За много лет люди привыкли к строгим контурам моих птиц и теперь хотят чего-то большего — тщательной проработки перьев или объемности изображения», — пояснил он.

Покончив с живописью, мы переключились на фотографию. Петерсон вспомнил все фотоаппараты для съемки птиц, какие у него только были, начиная с Rmto 9 (эту громоздкую штуковину с мехами и стеклянными фотопластинками ему подарили в тринадцать лет) и кончая самыми современными камерами с автофокусом и заполняющей вспышкой. Я не увлекаюсь фотографией и никогда не слышал об автофокусе и заполняющей вспышке, но стоило мне признаться в своем невежестве, как Петерсон тут же растолковал мне, зачем они нужны. Автофокус: «Вам надо только поймать птицу в видоискатель, а все остальное сделает камера». Заполняющая вспышка: «Пленка всегда видит меньше, чем вы. Человеческий глаз различает детали в тени, а заполняющая вспышка позволяет и камере поймать эти детали».

Однако, напомнил мне Петерсон, даже сверхвысокие технологии не могут заменить человека. «Многие думают, что хорошее оснащение облегчает дело, — сказал он. — Им кажется, будто фотоаппарат все может сделать сам». Он-то знал, что имеет в виду, но мне надо было еще разобраться, почему фотоаппарат не может все сделать сам. На мои «А почему?» и «А что еще нужно?» я получил не один, а целых три ответа: «Как фотограф вы привносите в процесс съемки ваш глаз и чувство композиции, а еще долю человеческого тепла: например, не делаете фотографии ровно в полдень или в начале и в конце дня. Надо следить и за качеством освещения — тонкая пелена облаков порой бывает очень полезна. Огромным подспорьем служит знание птицы, за которой вы охотитесь, умение предсказать, как она себя поведет. К примеру, нападая на небольшие стайки рыб, некоторые птицы начинают драться между собой. Такие потасовки во время охоты имеют для фотографа большое значение, потому что еда для птиц, пожалуй, важнее всего на свете, и, когда они едят,

им гораздо меньше мешает ваше присутствие. В эти минуты они зачастую вообще вас игнорируют».

Так мы и продолжали, мистер Эксперт и мистер Простак, покуда я не извлек из нашей беседы достаточного количества интересных мыслей. «Отчасти я ученик Одюбона, — сказал Петерсон (и это было интересно), — так что я равнодушен к переменам, которые произошли благодаря природоохранному движению». В пору его детства, вспоминал он, по птицам пулял из рогатки чуть ли не каждый мальчишка, и многие виды были истреблены полностью или поставлены на грань исчезновения охотниками, убивавшими птиц, чтобы сделать из них чучело или продать в ресторан, а то и просто ради забавы. Перемены к лучшему — слава богу, что он до них дожил, — состояли в том, что многим видам удалось вернуться с порога небытия при помощи энтузиастов, взявшихся активно защищать как самих птиц, так и среду их обитания. Потом он сказал: «Отношение людей к птицам повлияло на отношение птиц к людям».

Это тоже было интересно. Удивительно, до чего часто я говорю себе как писатель: «Это интересно». Если вы поймаете себя на этих словах, верьте своему чутью и копайте дальше. Там, где проснулось ваше любопытство, обязательно проснется и читательское.

Что Петерсон имел в виду, когда говорил о птицах, изменивших отношение к людям?

«Вороны стали более ручными, — объяснил он. — Расплодились чайки — санитары наших мусорных свалок. Малые крачки принялись вить гнезда на крышах торговых центров; несколько лет назад на крыше Сингинг-Ривер-молла в Готье, в штате Миссисипи, их была уже тысяча пар. Очень любят торговые пассажи и пересмешники: им нравятся цветочные посадки, особенно многоцветковый шиповник, потому что его крошечные ягодки удобно склевывать целиком. И магазинная суета им тоже по вкусу: они сидят там как регулировщики и управляют движением».

Мы с Петерсоном проговорили в его студии несколько часов. Эта студия представляла собой одновременно мастерскую художника и кабинет ученого: здесь были мольберты, краски, кисти, рисунки, гравюры, карты, фотокамеры и прочее снаряжение фотографа, туземные маски и полки, набитые журналами и справочниками, — и в конце моего визита, когда хозяин провожал меня к двери, я спросил: «Вы мне всё показали?» Лучший материал часто удастся добыть уже после того, как спрячешь карандаш и напоследок примешься болтать со своим визави просто так, ни о чем. Человек, у которого только что взяли интервью, отдыхает после трудной работы — описывать незнакомцу свою жизнь, — и как бы вдогонку к

серьезному разговору ему в голову приходят умные мысли.

Когда я спросил, всё ли я видел, Петерсон сказал: «Хотите взглянуть на мою коллекцию птиц?» Я ответил: «Конечно!» Тогда он повел меня по наружной лестнице вниз, к двери в подвал, отпер ее и пригласил меня в комнату, полную шкафчиков с выдвижными ящиками — привычной мебели для хранения экспонатов, напоминающей обо всех маленьких университетских музеях, куда еще не добралась модернизация. Такими шкафчиками, наверное, пользовался сам Дарвин.

«У меня тут две тысячи образцов, — сказал он. — Большинству около сотни лет, и они до сих пор остаются полезными. — Он выдвинул один из ящичков, достал оттуда птицу и показал мне ярлычок с надписью: «Муравьиный дятел, 10 апреля 1882 г.» — Вы только подумайте! Этой птице сто двенадцать лет!» Потом он бережно вынул из своих закровов еще несколько птах, бороздивших небеса, когда президентом был Гровер Кливленд, и дал мне на них подивиться.

Издательство Rizzoli выпустило задуманную книгу с шикарными рисунками и фотографиями в 1995 г., а годом позже Петерсон умер, завершив наконец свой поразительный труд: из существующих на земле девяти тысяч видов птиц он наблюдал в естественной среде четыре с половиной. Много ли удовольствия я получил, работая над посвященными ему статьями? Не скажу, что да: для этого Петерсон был слишком суров, с таким не очень-то повеселишься. Но мне было приятно завершить сложную работу, которая вывела меня за грани привычного мира. Вдобавок я тоже раздобыл для себя редкую птицу и, пряча Петерсона в ящичек рядом с другими экспонатами своей коллекции, подумал: это было интересно.

21. Тирания конечного продукта

На занятиях по писательскому мастерству, которые я много лет веду в манхэттенской Новой школе, слушатели часто сообщают мне, что у них родилась идея статьи, идеально подходящей для *New York*, или *Sports Illustrated*, или какого-нибудь другого журнала. Эти слова всегда меня огорчают. Те, кто так говорит, уже представляют свою статью напечатанной — заголовок, основной текст, фотографии и (самое восхитительное) подпись автора внизу. Остается сущий пустяк — написать ее.

Такая защищенность на готовом изделии доставляет писателям уйму неприятностей, мешая им принимать те многочисленные решения, от которых зависит форма будущей статьи, ее содержание и тон. Это очень американская болезнь. Для нас превыше всего конечный результат: первое место в чемпионате, высокий показатель по тесту. Тренерам платят за победу, учителей превозносят за способность помочь абитуриентам поступить в лучшие вузы. Все менее престижные ценности, которые можно приобрести по дороге: знания, мудрость, внутренний рост, уверенность, умение мириться с неудачей — не пользуются почти никаким уважением, поскольку за них не ставят отметок.

Для писателя такой отметкой служит гонорар. Когда профессиональный автор появляется на писательской конференции, кто-нибудь обязательно спрашивает его: «Как мне продать свое сочинение?» Это единственный вопрос, на который я даже не пытаюсь ответить. Во-первых, потому, что не обладаю соответствующей квалификацией: у меня нет ни малейшего понятия о том, что ищут на рынке нынешние редакторы (хотел бы я это знать!), — но в основном потому, что мне абсолютно не интересно учить авторов торговать своей продукцией. Мне интересно учить их писать. Если они будут делать это хорошо, продукция сама о себе позаботится и, возможно, принесет им некоторый доход.

Такова одна из предпосылок моего курса в Новой школе. Основанная в 1919 г. либерально настроенными учеными как Новая школа социальных исследований, с тех пор она неизменно входила в число самых динамичных учебных центров. Я люблю в ней преподавать, потому что мне импонирует ее историческая роль — обеспечивать целеустремленных взрослых людей информацией, которая помогает им развиваться. Мне нравится приезжать туда на вечерний семинар и ощущать себя частью делового коловращения, где одни спешат на занятия, а другие, уже отучившиеся, — домой.

Я назвал свой курс «Места и люди», потому что научиться писать о местах и людях практически значит научиться писать вообще. Сосредоточившись на этих темах, полагал я, мои слушатели узнают многое из того, что нужно знать автору нон-фикшн: как вставлять события, о которых они пишут, в рамку конкретного места и как побуждать его обитателей рассказывать о том, что превращает (или превращало) это место в особенное.

Но еще мне хотелось провести эксперимент. Как редактор и преподаватель я обнаружил, что среди навыков, необходимых сочинителю нон-фикшн, есть один явно недооцененный, хотя и чрезвычайно важный, — а именно умение грамотно выстроить длинную статью. Авторы без устали учат тому, как написать ясное повествовательное предложение. Но стоит им попытаться соорудить что-нибудь более внушительное — очерк или книгу, — как эти замечательные предложения рассыпаются по всему полу, точно сухой горох. Каждому редактору, которому приходилось возиться с пространными рукописями, знаком этот печальный феномен превращения текста в безнадежный хаос. Писатель смотрит только на финишную черту, и ему некогда всерьез задумываться о том, как правильно до нее добежать.

Я стал размышлять, нет ли какого-нибудь способа излечить писателей от этой болезненной сосредоточенности на результате. И вдруг на меня снизошло озарение: я проведу писательский курс, на котором не надо будет ничего писать.

На мой первый семинар пришли две дюжины человек в возрасте примерно от двадцати до шестидесяти, в основном женщины (в этом составе мы и продолжали заниматься). Среди них было несколько репортеров, сотрудниц маленьких пригородных газет, телестанций и отраслевых журналов. Но по большей части здесь собрались люди, имеющие постоянную работу и желающие немногo научиться писать для того, чтобы разобраться в своей жизни — понять, кто они сейчас, кем были раньше и какое им досталось наследие.

Мы посвятили стартовый урок знакомству и обсуждению основных принципов описания мест и людей. Под конец я сказал: «Давайте договоримся, что к следующей неделе каждый из вас подготовит устный рассказ о каком-нибудь важном для него месте, о котором ему хотелось бы написать. Вы расскажете нам, почему вам хочется о нем написать и как вы хотели бы это сделать». Я никогда не принадлежал к тем преподавателям, которые любят читать сочинения своих учеников вслух, если только это не что-нибудь совсем уж выдающееся: начинающие авторы очень ранимы, и

их легко обидеть. Но я подумал, что у них должно хватить смелости на то, чтобы просто поделиться с другими своими мыслями. Ведь пока эти мысли не доверены священной бумаге, их еще можно изменить, перетасовать, а то и вовсе предать забвению. И все же я не знал, чего ожидать.

Первым добровольцем на следующем семинаре оказалась молодая женщина, сообщившая нам, что хочет написать о своей церкви на Пятой авеню. Недавно в этой церкви случился сильный пожар; теперь здание снова ввели в строй, но стены его так и остались закопченными, дерево — обгорелым, а внутри пахло дымом. Моя ученица призналась, что это ее нервирует и она хочет разобраться, что этот пожар значил для церкви и для нее самой как прихожанки. Я спросил, что она предполагает написать. Она ответила, что думает взять интервью у священника, или у органиста, или у пожарных, а может быть, даже у сторожа или регента церковного хора.

«Вы перечислили нам пять хороших заметок Фрэнсиса Клайнса, — сказал я ей, имея в виду репортера из *New York Times*, который писал тонкие, проникнутые душевностью статьи о событиях местного значения. — Но они недостаточно хороши ни для вас, ни для меня, ни для нашего курса. Я хочу, чтобы вы копнули глубже. Отыщите какую-нибудь связь между собой и местом, о котором вы пишете».

Ученица спросила, какого рода сочинения я от нее жду. Я ответил, что не хотел бы навязывать ей конкретную форму, поскольку в соответствии с замыслом курса мы должны коллективно искать возможные решения. Но так как она наша первая подопытная мышка, я все-таки попробую кое-что посоветовать. «Когда пойдете к мессе в воскресенье, — сказал я, — просто посидите там и подумайте о пожаре. Недели через три-четыре церковь подскажет вам, что значил этот пожар». Потом я добавил: «Бог подскажет церкви, чтобы она подсказала вам, что значил этот пожар».

По классу прокатился легкий вздох удивления: американцы имеют свойство настораживаться при всяком упоминании о религии. Но мои студенты поняли, что я не шучу, и с этого момента тоже стали относиться к моей идее серьезно. Каждую неделю они приглашали нас в свою жизнь, рассказывая о каком-нибудь месте, вызвавшем у них интерес или тронувшем их за душу, и пытаясь придумать, как о нем написать. Первую половину каждого семинара я тратил на обучение ремеслу и чтение отрывков из тех произведений, чьим авторам удалось преодолеть трудности, с которыми боролись мои слушатели. В течение второй половины мы, словно в лаборатории, препарировали организационные проблемы писателей.

Упорнее всего мы бились над проблемой компрессии материала: как

выжать связную историю из огромной хаотической массы впечатлений, переживаний и воспоминаний. «Я хочу написать очерк о том, как исчезают маленькие городки в Айове», — сказала нам одна слушательница и пояснила, что с тех пор, как она гостила девочкой на ферме своих деда с бабушкой, весь уклад жизни на Среднем Западе подвергся серьезной и, скорее всего, необратимой коррозии. Это была хорошая американская тема, важная с точки зрения социальной истории. Но написать очерк о том, как исчезают маленькие городки в Айове, не под силу никому: получатся голые обобщения, лишённые всякой теплоты. Моей ученице нужно было выбрать *один* маленький городок и проиллюстрировать на его примере свои общие выводы, и даже внутри этого городка она должна была пойти на дальнейшее сужение фокуса и описать для нас судьбу одного магазинчика, одной семьи или одного фермера. Мы обсудили разные подходы, и она постепенно сумела перевести свою идею на «человеческий» уровень.

Меня поразило, как часто мои студенты, пытаясь найти нужное решение почти вслепую, внезапно нападали на правильный путь, причем это сразу замечала вся остальная группа. Например, один слушатель сказал, что попробует описать город, в котором когда-то жил, и предложил такой возможный подход: «Я мог бы написать о Х». Однако Х, личность весьма расплывчатая, оказался неинтересен даже ему самому, и то же самое произошло с Y и Z, а затем с P, Q и R. Автор продолжал выуживать из памяти какие-то невнятные образы, пока вдруг, почти случайно, не наткнулся на М — человека полузабытого, вроде бы малозначительного, но идеально подходящего для поставленной цели: единственный эпизод с его участием одним махом воплотил в себе все, ради чего мой ученик и хотел написать свою историю. Несколько других членов группы тут же сказали: «Вот он, ваш герой», и были абсолютно правы. Но для того чтобы отыскать его, потребовалось время.

Впрочем, именно от привычки торопиться я и хотел отучить своих студентов. Я сказал им, что, если они действительно напишут то, что задумали, пусть даже после окончания курса, я с удовольствием это прочту, но свою главную цель я вижу в другом. В первую очередь меня интересует не результат, а процесс. Поначалу они слегка забеспокоились. Ведь мы были в Америке, где люди не только ждут ощутимой отдачи от своих усилий, но и считают, что имеют на нее неотъемлемое право. Кое-кто — и таких нашлось немало — улучил минутку, чтобы подойти ко мне и тихонько, будто делясь каким-то сомнительным секретом, сказать: «Знаете, среди всех известных мне курсов писательского мастерства только ваш не ориентирован на рынок». Печальное наблюдение! Но спустя месяц-другой

они почувствовали себя гораздо свободнее, потому что избавились от гнета последнего срока — этого ненасытного монстра, которого им приходилось кормить на протяжении всех школьных и университетских лет («работу надо сдать не позже пятницы!»). Они вздохнули свободнее и стали с удовольствием изучать разные способы воплощения своих замыслов. Право на ошибку явно раскрепостило их.

Иногда, выступая на мастер-классах, я описывал наш курс школьным учителям. Я не ожидал, что они сочтут мою систему пригодной для своей возрастной категории — детей и подростков, еще не накопивших столько воспоминаний и привязанностей, сколько бывает у взрослых. Но они неизменно просили меня рассказать все до мелочей. Когда я спрашивал, чем вызван такой интерес, они отвечали: «Благодаря вам мы можем перейти на новый график», подразумевая под этим, что старую традицию собирать у школьников задания чуть ли не каждые несколько дней, возможно, давно пора ломать. Они стали подумывать о том, чтобы отводить своим подопечным больше времени и ставить перед ними иные требования.

Принятая мною тактика, предложение поразмыслить о конкретном месте — это всего лишь педагогический прием. На самом деле я хотел привить начинающим писателям новый стиль мышления, чтобы в дальнейшем, трудясь над любым из своих проектов, они двигались вперед спокойно и размеренно, без губительной спешки. У одного из моих учеников, юриста почти сорока лет, этот труд занял три года. Как-то, в 1996 г., он позвонил мне и сказал, что наконец сумел справиться с темой, подходы к которой мы вместе обсуждали на занятиях моего курса в 1993 г. Не соглашусь ли я взглянуть на результат?

Вскоре я получил рукопись объемом 350 страниц. Не скрою, это меня слегка испугало. Однако гораздо сильнее испуга была радость, вызванная тем, что запущенный мною процесс все же принес столь весомые плоды. Вдобавок мне было любопытно посмотреть, как юрист справился со своими проблемами, потому что я хорошо их помнил.

Тогда, на семинаре, он сказал нам, что хочет написать о маленьком коннектикутском городке, где прошло его детство, а своей темой он избрал европейский футбол. Играя мальчишкой в школьной команде, он тесно подружился еще с пятью мальчуганами, обожавшими эту игру не меньше его, и теперь ему хотелось написать об этой крепкой дружбе и выразить свою благодарность футболу, который ее породил. Я сказал, что это хорошая тема для мемуарного очерка.

Их дружба оказалась так сильна, поведал нам далее этот юрист, что

даже сейчас, в зрелом возрасте, работая на северо-востоке США каждый по своей специальности, все шестеро продолжают регулярно встречаться, — и он хочет написать еще и об этих встречах, а также о том, как он счастлив иметь столь верных товарищей. Я сказал, что и это хорошая идея — но уже для эссе, посвященного вечным ценностям.

Но и на этом юрист не остановился. Еще он хотел написать о современном состоянии европейского футбола в Америке. Та форма существования этой игры, которую он помнил, деградировала под влиянием социальных перемен. Например, сказал он, грустно, что игроки больше не переодеваются в общей раздевалке; они делают это дома и оттуда приезжают прямо на поле, а после матча или тренировки сразу возвращаются обратно домой. Юрист подумывал о том, чтобы на добровольных началах поработать в своей старой школе футбольным тренером, а потом описать контраст между прошлым и настоящим. Это была еще одна хорошая тема — для журналистского расследования.

Мне было интересно слушать этого человека. Он взял меня на экскурсию в мир, о котором я ничего не знал, и его любовь к этому миру подкупала. Но я понимал, что у него голова пойдет кругом. Я сказал, что он не сможет уместить все свои истории под одной крышей; ему придется выбрать какую-нибудь из них, обладающую внутренним единством. Оказалось, что он все-таки запихал их под одну крышу, но дом пришлось сильно увеличить, и его возведение заняло три года.

После того как я прочел рукопись — она называлась «Осень нашей жизни», — юрист спросил меня, достаточно ли она хороша, чтобы нести ее издателю. Пока нет, сказал я; требуется как минимум еще одна редактура. Остались ли у него силы? Он немного подумал и сказал, что, раз уж зашел так далеко, стоит сделать и последний шаг.

«Но даже если ее никогда не напечатают, — сказал он, — я все равно буду рад, что написал ее. Не могу и сказать вам, как это было для меня важно, сколько пользы принесла мне эта работа — писать о том, какую роль в моей жизни сыграл футбол».

В заключение мне на ум приходят два слова. Одно из них — поиски, другое — намерения.

Поиски — один из самых древних литературных сюжетов, подвиг веры (вспомните древние сказания о рыцарях, пытающихся найти Святой Грааль), о котором мы никогда не устаем слушать. Оглядываясь назад, я замечаю, что многие студенты моего курса, получившие задание подумать о важном для них месте, пускались на поиски чего-то более глубокого — смысла, идеи, осколка прошлого. Кстати, благодаря этому на наших

занятиях всегда царила удивительно теплая атмосфера, что вообще-то необычно для компании незнакомцев (некоторые группы устраивали совместные вечеринки и после окончания курса). Когда один из нас отправлялся искать свой Грааль, это всегда будило отклик в сердцах остальных, потому что заветные мечты и стремления есть у всех. Мораль: если хотите набрать дополнительные очки, придайте своей истории форму рассказа о поисках или паломничестве. Ассоциации, которые вы пробудите у читателей, сделают за вас часть нужной работы.

Намерения — это то, что нами движет, когда мы садимся писать. Назовите это душой автора. Мы можем писать, чтобы поддержать и прославить, а можем — чтобы развенчать и погубить; выбор за нами. Уничтожение издавна входит в число целей, преследуемых иными журналистами; на этом наживаются проныры, папарацци и наемные очернители. Но никто не заставит нас писать то, чего мы писать не хотим. Наши намерения остаются при нас. Авторы нон-фикшн часто забывают, что не обязаны штамповать ярко раскрашенные поделки, идя на поводу у журнальных редакторов, которым нужен лишь коммерчески выгодный продукт.

Каждый пишет согласно своей натуре. Если у вас доброкачественные житейские принципы, ваши сочинения тоже будут доброкачественными. Все начинается с намерений. Продумайте, что вы хотите сделать и как, а потом работайте собранно и с любовью, пока у вас не получится готовая статья, — и очень может быть, что найдутся охотники заплатить за нее деньги.

22. Писательские решения

Эта книга посвящена решениям — бесконечной череде писательских решений, принимаемых в процессе письма. Одни из этих решений крупны («О чем я буду писать?»), другие размером с самое маленькое слово. Но важны — все.

В предыдущей главе обсуждались крупные решения — вопросы композиции, формы, компрессии, вкуса и намерений. В этой речь пойдет о мелких — о сотнях крошечных выборов, которые приходится совершать при написании длинной статьи. Я постараюсь показать, как принимаются подобные решения, взяв в качестве примера одну из своих собственных статей и препарируя ее у вас на глазах.

Научиться правильно выстраивать большую статью не менее важно, чем научиться писать ясные и приятные на слух фразы. Все ваши ясные и приятные фразы рассыплются, если вы не будете помнить, что изложение обязано быть линейным и последовательным, что логика — это клей, который скрепляет их вместе, что напряжение надо поддерживать постоянно, от фразы к фразе, от абзаца к абзацу и от раздела к разделу, и что ваша история — вот где необходимо старое доброе мастерство рассказчика! — должна увлекать читателей исподволь, а не тащить за собой силком. Пусть они заметят только одно: что вы составили для путешествия разумный план. Каждый очередной шаг должен выглядеть неизбежным.

Моя статья под названием «Вести из Тимбукту» (The News from Timbuktu), напечатанная в *Conde Nast Traveler*, — это всего лишь воплощение одного конкретного замысла, найденное конкретным писателем, но она иллюстрирует принципы написания любой объемистой работы в жанре нон-фикшн. Я снабдил этот текст комментариями, поясняющими решения, которые я принимал по ходу дела.

Труднее всего решить, как начать статью. Зачин должен заинтриговать читателя провокационной идеей и не отпускать ни на секунду, добавляя немного информации с каждым новым абзацем. Эта информация сообщается затем, чтобы поддерживать в читателе интерес вплоть до самого конца. Зачин может занимать один абзац, а может быть и длиннее — любой длины, какая вам потребуется. Вы поймете, что его пора завершать, когда вся необходимая работа будет выполнена и вы сможете продолжать рассказ в более спокойном и непринужденном тоне. Здесь первый абзац

предлагает читателям поразмыслить над одной любопытной деталью — той, над которой они вряд ли задумывались прежде:

Когда я попал в Тимбукту, больше всего меня поразили его песчаные улицы. Я вдруг осознал, насколько сильно песок отличается от земли. В любом городе улицы сначала бывают грунтовыми и превращаются в мощеные лишь по мере того, как его жители богатеют и подчиняют себе окружающую среду. Но песок означает поражение. Город с песчаными улицами готов исчезнуть когда угодно.

Заметьте, до чего просты эти пять предложений — на каждое приходится не больше одной запятой. Каждое содержит одну, и только одну мысль. Читатели могут воспринимать чужие мысли только по очереди, в линейной последовательности. Стараясь втиснуть в одну фразу чересчур много информации, писатели часто создают себе уйму проблем. Никогда не бойтесь разбить длинную фразу на две, а то и три короткие.

Конечно, именно поэтому я сюда и приехал: в Тимбукту издавна стремились любители острых ощущений. Из полудюжины мест, всегда манивших путешественника одним только звуком своих имен — Бали и Таити, Фес и Самарканд, Момбаса и Макао, — Тимбукту кажется, пожалуй, самым загадочным. Удивительно, сколько людей из тех, кому я говорил о своей поездке, либо вообще не знали, что Тимбукту — реальное место, либо совершенно не представляли себе, в каком уголке мира оно находится. Само слово, разумеется, было им знакомо — наиболее выразительное из всех обозначений чего-то почти недостижимого, Божий дар поэтам-песенникам, мучительно подыскивающим рифму на «у», и символ предела, до которого способен дойти влюбленный юноша, чтобы покорить неприступную девушку. Но если вести речь о действительности, так могло зваться разве что какое-нибудь давно сгинувшее африканское королевство, что-то вроде копей царя Соломона, которые пытались, да так и не сумели найти викторианские исследователи.

Первая фраза этого абзаца как бы вырастает из последней фразы предыдущего — читателю не дают шанса улизнуть. В остальном у второго

абзаца лишь одна цель: напомнить читателю то, что он уже знает (или почти знает) о Тимбукту. Таким образом его приветствуют как собрата-путешественника, человека, чьи эмоции по поводу этой поездки сродни авторским. Вдобавок он получает капельку информации особого рода в форме приятного отзвука старинной легенды.

В следующем абзаце я приступаю к серьезной работе, ибо ее уже нельзя дальше откладывать. Посмотрите, как насыщены информацией три этих предложения:

Однако «давно сгинувший» Тимбукту все же нашли — хотя те, кому удалось это сделать после тяжелейших испытаний, шотландец Гордон Ленг в 1826 г. и француз Рене Калье в 1928-м, наверняка были страшно разочарованы. Легендарный город со сотысячным населением, описанный путешественником XVI в. Львом Африканским, интеллектуальный центр, где учились 20 000 студентов и работали 180 медресе, оказался унылой горсткой глиняных построек — ни былого великолепия, ни многолюдья, — уцелевшей лишь благодаря своему уникальному расположению на перекрестке важных маршрутов, по которым пересекали Сахару верблюжьи караваны. Здесь происходил обмен ценными африканскими товарами, в первую очередь солью с севера и золотом с юга.

На этом можно покончить с историей Тимбукту и причинами известности его названия. Это все, что читателям глянца нужно знать о прошлом города и его роли в минувшие века. Не перекармливайте их фактами — если хотите рассказать больше, пишите книгу или статью для научного журнала.

Итак, что ваши читатели захотят узнать дальше? Задавайте себе этот вопрос после каждой фразы. В данном случае они захотят узнать вот что: зачем все же я поехал в Тимбукту? Какова была цель моего путешествия? И следующий абзац это разъясняет — причем нить, которая связывает его с предыдущим, опять-таки туго натянута:

Как раз для того, чтобы увидеть прибытие одного из этих караванов, я и приехал в Тимбукту. Я входил в группу из шести человек, у которых хватило ума или глупости — мы пока не знали, чего именно, — записаться на двухнедельный тур, анонсированный в воскресной *New York Times* маленьким бюро

путешествий французского происхождения со специализацией на Западной Африке (Тимбукту находится в Мали, бывшем Французском Судане). У этого бюро есть офис в Нью-Йорке, и в понедельник я отправился туда спозаранку, чтобы опередить толпу; там я задал обычные вопросы и получил обычные ответы: сделайте прививки от холеры и тропической лихорадки, возьмите таблетки от малярии, не пейте местную воду, — с рекламным проспектом в придачу.

Объясняя причину поездки, этот абзац выполняет еще и другую работу: он задает образ и голос автора. Рассказывая о путешествиях, вы не должны забывать, что играете роль гида. Мало просто взять читателей прокатиться — вам надо взять их прокатиться с собой. Поделитесь с ними своими надеждами и опасениями. Дайте им некоторое представление о том, что вы за личность. Слова «хватило ума или глупости» вызывают в памяти привычный персонаж из литературы о путешествиях — туриста-простофилю или туриста-клоуна. Еще одна шутка, брошенная мимоходом, — «опередить толпу». Я вставил ее в текст исключительно ради собственной забавы. Сообщать, где находится Тимбукту, строго говоря, уже поздновато: четвертый абзац! Но мне не удалось упомянуть об этом раньше так, чтобы не повредить ткань зачина. Вот абзац номер пять:

Вам выпал единственный в жизни шанс полюбоваться редчайшим зрелищем — прибытием в Тимбукту «азалаа», соляного каравана, который появляется там лишь раз в году! — гласил мой проспект. — Вообразите себе такую картину: сотни верблюдов, груженных огромными плитами драгоценной соли (этого «белого золота» уроженцев западноафриканских стран, не имеющих выхода к морю), торжественно вступают в Тимбукту, древний и загадочный полугород-полупустыню с населением семь тысяч жителей. Погонщики в красочных одеждах преодолели тысячемильный путь через Сахару и отмечают его завершение празднествами под открытым небом и традиционными туземными плясками. Проведите ночь в туарегском шатре, в гостях у вождя племени.

Это типичный пример того, как писатель может воспользоваться плодами чужой работы — чужими словами, которые обычно бывают более выразительны, чем его собственные. В данном случае проспект не только

объясняет читателю, какое путешествие его ждет, но и доставляет ему дополнительное удовольствие своим велеречивым стилем. Вылавливайте забавные и претенциозные фразы из всех доступных источников и цитируйте их с благодарностью. И наконец, последний абзац зачина:

Что ж, решил я, такая картина мне по вкусу (чего не скажешь о языке рекламщиков); а еще она пришлась по вкусу моей жене и четверым незнакомым людям. Наш возраст колебался в пределах от раннего пожилого до среднего преклонного. Пятеро из нас обитали в Манхэттене, шестой была вдова из Мэриленда, и все оказались заядлыми любителями искать острые ощущения в самых экзотических краях. В наших разговорах о прошлых путешествиях никогда не проскакивали названия вроде Венеции или Версаля; мы не упоминали даже о таких местах, как Марракеш, Луксор и Чиангмай. Мы обсуждали Бутан и Борнео, Тибет, Йемен и Молуккские острова. И вот — хвала Аллаху! — мы добрались до Тимбукту. Наш караван должен был прибыть со дня на день.

* * *

Так кончается зачин. На эти шесть абзацев я потратил не меньше времени, чем на всю остальную статью. Но когда мне все же удалось с ними справиться, я почувствовал, что обрел под ногами твердую почву. Возможно, кто-нибудь другой и сумел бы написать зачин получше, но я сделал все, что мог, и был уверен: теперь читатели останутся со мной до самого финиша.

Решения, касающиеся отдельных слов, не уступают по важности решениям относительно структуры текста. Банальность — враг хорошего письма; вы обязаны писать не так, как другие. Помимо всего прочего, в зачине я должен был сообщить о возрасте членов нашей группы. Сначала я написал что-то более или менее сносное, вроде «нам было от пятидесяти до семидесяти». Но просто сносное — это скучно. Можно ли сказать то же самое пооригинальней? Я боялся, что нет. Однако вдруг сердобольная муза подарила мне «средний преклонный» — и отсюда родилась характеристика «от раннего пожилого до среднего преклонного». Если не жалеть времени на поиски, то, как правило, удастся найти свежее наименование или метафору, которые помогают оживить сухую, но необходимую

информацию.

Еще дольше я провозился с фразой о Венеции и Версале. Сначала я написал: «В наших беседах о прошлых путешествиях не упоминались названия вроде Лондона и Парижа». Это не очень-то интересно. Я стал перебирать другие известные столицы. Рима и Каира? Афин и Бангкока? Тоже не бог весть что. А не прибегнуть ли к аллитерации? Читатели непременно оценят стремление усладить их внутренний слух приятным созвучием. Мадрида и Москвы? Токио и Тель-Авива? Уж больно натянуто. Я бросил думать о столицах и принялся вспоминать города, популярные среди туристов. Из подсознания вынырнула Венеция, и я ей обрадовался: в Венецию ездят все. Какие еще города начинаются на «В»? Только Вена, которая чересчур близка к Венеции сразу в нескольких отношениях. Наконец я переключился с городов на места туристического паломничества меньшего масштаба, стал мысленно прочесывать крупные города и по ходу одной из таких операций наткнулся на Версаль. Это решило проблему.

Затем я приступил к поискам более свежего глагола, чем «упоминались». Мне нужен был активный глагол, передающий убедительный образ. Ни один из обычных синонимов меня не устраивал. Вскоре я вспомнил слово «проскакивали», и оно полностью меня удовлетворило. Теперь мне осталось решить единственную задачу: найти не самые ординарные географические пункты, которые показались бы шести туристам, собравшимся в Тимбукту, вполне рядовыми. Те три пункта, на которых я остановил свой выбор, — Луксор, Марракеш и Чиангмай — выглядели еще довольно экзотическими в 1950-х гг., когда я впервые их посетил. Сегодня это уже не так: эпоха авиапутешествий сделала их почти столь же популярными, как Париж и Лондон.

На всю фразу целиком у меня ушел битый час. Но я не пожалел ни об одной истраченной на нее минуте — наоборот, почувствовал большое удовольствие, когда все в ней встало на свои места. Среди писательских проблем нет таких, которые не заслуживали бы самого тщательного обдумывания. Когда в результате кропотливого труда у вас получается изящная фраза, и вы, и читатель понимаете, что игра стоила свеч.

Заметьте, что конец зачина отмечен звездочкой (хотя вместо нее сгодилась бы и просто пустая строка). Это своего рода веха. Она говорит читателю, что вы построили статью определенным образом и что сейчас начнется новая фаза — возможно, будет нарушена хронология (например, произойдет скачок в прошлое) или сменится тема, акценты, общий тон. Здесь, после плотно спрессованного зачина, звездочка позволяет читателю перевести дух перед тем, как двинуться дальше, теперь уже в неспешном

темпе обычного повествования:

Сначала мы полетели из Нью-Йорка в Абиджан, столицу государства Кот-д'Ивуар, а оттуда в Бамако, столицу его северного соседа Мали. В отличие от зеленого Кот-д'Ивуара Мали — сухая страна: ее южную половину кое-как орошает река Нигер, а верхняя представляет собой чистую пустыню. Тимбукту служит в буквальном смысле последним пристанищем для путешественников, которые направляются на север, в Сахару, и первым для тех, кто идет на юг, — заветным пятнышком на горизонте после долгих недель жары и жажды.

Никто из нашей группы толком не знал, что за страна Мали и чего от нее ожидать: наши мысли были сосредоточены на встрече с соляным караваном в Тимбукту, а не на землях, которые нам предстояло пересечь, чтобы туда попасть. Тем более неожиданно было то, что она мгновенно нас покорила. Мы словно очутились в многоцветном море: симпатичные люди в одеждах удивительного покроя, рынки, где рябит в глазах от ярких фруктов и овощей, дети, чья улыбка — будничное чудо. Отчаянно бедная, Мали была богата своим народом. Обсаженные деревьями улицы Бамако восхитили нас своей кипучей энергией и жизнерадостностью.

Наутро, встав спозаранку, мы десять часов ехали в автофургоне, который знавал лучшие дни (впрочем, вряд ли они были намного лучше), пока не добрались до священного города Дженне, средневекового центра торговли и исламской учености на Нигере, основанного еще раньше Тимбукту и соперничавшего с ним в славе. Сегодня в Дженне можно попасть только на маленьком пароме, и, пока мы тряслись по немыслимым дорогам, стремясь прибыть на место до темноты, шпили и башенки его большой глиняной мечети, похожей на замок из песка, маячили впереди и дразнили нас, как будто отступая все дальше и дальше. Когда мы наконец достигли цели, мечеть так и осталась похожей на песчаный замок — элегантная крепость, точно выстроенная детьми на пляже. С архитектурной точки зрения (как я узнал позже) это был суданский стиль; оказывается, дети на пляжах всегда строят в суданском стиле. Побродить по древней площади Дженне в сумерках — уже ради этого стоило пускаться в такой далекий путь.

Следующие два дня были не менее щедры на впечатления. Один мы посвятили поездке в край, населенный догонами. Догоны живут на труднодоступном плато; антропологи ценят их за анимистическую культуру и космологию, а коллекционеры произведений искусства — за маски и статуэтки. Мы гуляли по их поселкам и видели, как они танцуют в масках. Вся экскурсия заняла несколько часов — слишком короткий срок для того, чтобы проникнуть в тайны этого далеко не простого человеческого сообщества. Второй день мы провели в Мопти, шумном торговом городе на Нигере; он тоже страшно нам понравился, и его мы тоже покинули с большим сожалением. Но надо было спешить: назначенный день приближался, и нас уже ждал чартерный рейс в Тимбукту.

Конечно, о Мали можно рассказать гораздо больше, чем уместилось в этих четырех абзацах, — и про культуру догонов, и про обитателей берегов Нигера написано много толстых и умных книг. Но я рассказывал не о Мали, а о встрече с верблюжьим караваном. Поэтому мне пришлось принимать решение относительно общей структуры своей статьи, и я решил пересечь Мали как можно быстрее — использовать минимум предложений, чтобы объяснить, каким маршрутом мы двигались и что интересного видели в пути.

В таких случаях я задаю себе один очень полезный вопрос: «О чем эта статья *на самом деле?*» (а не просто «О чем эта статья?»). Понятно, что вам нравится материал, который вы собирали с таким трудом, но это еще не повод включать его в рассказ, посвященный чему-то другому. Здесь требуется самодисциплина, граничащая с мазохизмом. К тому же отсеянный материал все равно не пропадет бесследно: утешайте себя тем, что его незримое присутствие будет ощущаться в тексте. Если вы знаете о своем предмете больше, чем попало в статью, читатели всегда это чувствуют.

Итак, вернемся к нашим верблюдам:

Точность, с которой нам назначили день, удивила меня с самого начала. Я спросил у заведующей бюро путешествий, откуда у нее такая уверенность в том, что соляной караван прибудет в город именно второго декабря; мне казалось, что погонщики верблюдов вряд ли привыкли соблюдать жесткий график. Моя жена, не разделяющая моего слепого оптимизма по

отношению к таким природным явлениям, как верблюды и турагенты, предполагала услышать в Тимбукту, что соляной караван уже пришел и ушел или (более вероятно) что от него вовсе нет никаких вестей. Однако в ответ на мой вопрос заведующая снисходительно улыбнулась.

«Мы поддерживаем с караваном постоянную связь, — сказала она. — Отправляем в пустыню дозорных. Если они предупредят нас, что караван опаздывает на день-другой, мы немного изменим расписание ваших передвижений по Мали». Это показалось мне разумным — оптимистам кажутся разумными любые аргументы, — и вот я уже сидел в самолете размером не больше линдберговского, который летел на север, в Тимбукту, над просторами, лишенными всяких признаков человеческого присутствия. И в то же самое время сотни верблюдов, груженных огромными плитами соли, шагали на юг, дабы поспеть на встречу со мной. Наверное, вождь племени уже ломал голову над тем, как он будет развлекать меня в своем туарегском шатре.

В обоих этих абзацах есть примесь юмора — небольшие шуточки. И снова я шутил ради того, чтобы развлечь в первую очередь самого себя. Но это еще и попытка сохранить маску рассказчика. Образ доверчивого героя с давних пор в большом ходу у юмористов и авторов путевых заметок. Изображая себя чересчур легковверным, а то и слегка туповатым, вы внушаете читателю лестное чувство собственного превосходства.

Наш пилот покругил над Тимбукту, чтобы дать нам возможность полюбоваться городом, куда мы так стремились, с высоты птичьего полета. Это была россыпь глиняных построек, с виду давно покинутых, безжизненных, как форт Зиндернеф в последних кадрах «Красавчика Жеста», словно там, внизу, все уже давно умерли.

Как известно, Сахара упорно расширяется; в результате через всю Центральную Африку протянулся засушливый пояс под названием Сахель, и Тимбукту в наши дни находится севернее его нижней границы. Меня пробрало холодком страха: я не хотел, чтобы меня высадили в таком богооставленном месте.

Отсылка к «Красавчику Жесту» объясняется желанием пробудить у

читателей собственные ассоциации. Своим легендарным ореолом Тимбукту во многом обязан Голливуду. Напоминая им о судьбе форта Зиндернеф — его комендантом был Брайан Донливи в роли сержанта французского Иностранного легиона, изверга, который расставлял у бойниц трупы убитых солдат, — я признаюсь в любви к этому кинематографическому жанру, чтобы вызвать душевный резонанс у других киноманов. Благодаря такому приему автор может добиться от читателей гораздо большего эмоционального отклика на свою историю.

Слово «бogoоставленный» я отыскал не сразу. Когда оно попалоcь мне в тезауpусе, я был уверен, что никогда раньше его не употреблял. Я обрадовался, увидев его среди синонимов. Напоминающее о последних словах Иисуса (кстати, о резонансах!), оно как нельзя лучше передает впечатление покинутости и заброшенности.

В аэропорту нас ждал местный проводник, туарег по имени Мохаммед Али. Встреча с ним сразу подняла нам настроение: если кто и может претендовать на звание хозяев этой части Сахары, то именно туареги, гордый берберский народ, который не подчинился ни арабам, ни пришедшим в Северную Африку позднее французам, предпочтя взамен уйти в пустыню и поселиться там навсегда. На Али была традиционная туарегская накидка синего цвета, а угловатые черты его смуглого умного лица напоминали арабские. Двигался он с уверенностью, явно данной ему от природы. Оказалось, что еще подростком он вместе с отцом совершил *хадж* в Мекку (многие туареги обращаются в ислам), а затем семь лет прожил в Аравии и Египте, изучая там английский, французский и арабский. У туарегов есть свой собственный язык со сложным письменным алфавитом — он называется тамашек.

Мохаммед Али сказал, что первым делом должен отвести нас в полицейский участок — проверить паспорта. Я пересмотрел слишком много фильмов, чтобы чувствовать себя спокойно на интервью такого рода, и, когда мы сидели в похожей на темницу комнате, отвечая на вопросы двоих вооруженных полицейских — рядом была зарешеченная камера, в ней спали мужчина и мальчик, — мне вспомнились другие кадры, на сей раз из «Четырех перьев», где британские солдаты томятся в долгом заключении в Омдурмане. Подавленность не покинула меня и потом, когда мы вышли и под руководством Мохаммеда Али

осмотрели немногие местные «достопримечательности»: большую мечеть, рынок и три полуразрушенных домика с памятными табличками, удостоверяющими, что здесь жили Ленг, Калье и немецкий исследователь Генрих Барт.

Ни одного другого туриста мы не заметили.

* * *

И тут упоминание о «Четырех перьях», подобно упоминанию о «Красавчике Жесте», должно вызвать приятный трепет в душе у тех, кто видел этот фильм. То, что он основан на реальных событиях — экспедиции Китченера вверх по Нилу с целью отомстить махдистам за поражение, которое они нанесли генералу Гордону, — придает фразе оттенок тревоги. Очевидно, арабское правосудие в сахарской тьмутаракани далеко от милосердного.

И вновь звездочка обозначает смысловой или интонационный переход. По сути, она говорит: «Ну, хватит о самом Тимбукту. Теперь пора приступить к главной теме истории — ожиданию верблюжьего каравана и встрече с ним». Расставляя подобные ориентиры в длинной и сложной статье, вы не просто помогаете читателю следовать нужным маршрутом. Вы еще и облегчаете работу самому себе, деля материал на удобоваримые куски и расправляясь с каждым из них по очереди. Благодаря этому все предприятие становится не таким устрашающим, и вы меньше нервничаете.

В гостинице «Азалай», где мы, похоже, были единственными постояльцами, я спросил у Мохаммеда Али, сколько туристов собралось в Тимбукту на встречу с верблюжьим караваном.

«Шесть, — ответил он. — Вас же шестеро».

«Но... — Почему-то мне не хотелось договаривать фразу. Я решил испытать другой подход. — Скажите, что означает слово «азалай»? Почему так называется соляной караван?»

«Так называли этот караван французы, когда организовали его и все верблюды совершали путешествие вместе раз в году, примерно в начале декабря», — объяснил он.

«А сейчас?» — спросили сразу несколько человек.

«Сейчас? После того как Мали стала независимой страной, ее правители разрешили торговцам приводить караваны в

Тимбукту в любое удобное им время».

Мали получила независимость в 1960 г. Мы приехали в Тимбукту на мероприятие, которое не устраивалось вот уже двадцать семь лет.

Последнее предложение — маленькая бомбочка посреди рассказа. Но она должна говорить за себя — только факты, пожалуйста, — без лишних комментариев. Я не стал подчеркивать восклицательным знаком необычность известия, которое сообщаю читателям: эта подсказка отравила бы им удовольствие. Доверяйте своему материалу.

Моя жена, как и остальные, не слишком удивилась. Мы приняли эту новость с прохладцей — матерые путешественники, уверенные, что так или иначе найдем свой верблюжий караван. Поразило нас разве что бесстыдное пренебрежение канонами правдивой рекламы. Мохаммед Али ничего не знал о красочных обещаниях брошюры. Его наняли, чтобы отвести нашу группу на встречу с соляным караваном, и он предупредил нас, что утром мы отправимся его искать и проведем ночь в Сахаре. Начало декабря, добавил он, — это обычное время прибытия первых караванов. А про шатер вождя он даже не обмолвился.

Еще ряд тщательно подобранных слов: «матерые», «каноны», «бесстыдное», «красочные». Яркие и точные, они все же достаточно коротки и не слишком вычурны. Но лучше всего то, что читатели вряд ли ожидают их встретить, а потому будут им особенно рады. Упоминание о шатре вождя, отсылающее к рекламному проспекту, — очередная мини-шуточка. Броская фраза в конце абзаца как бы подталкивает читателя к следующему абзацу и не дает ему заскучать.

Утром моя жена — глас разума вдали от цивилизации — сказала, что не поедет в Сахару, если нам не выделят хотя бы два автомобиля. Поэтому у меня отлегло от сердца, когда я увидел перед гостиницей два ожидающих нас внедорожника. Переднюю шину одного из них накачивал велосипедным насосом мальчишка из obsługi. На заднее сиденье первого внедорожника втиснулись четверо из нас, а Мохаммед Али сел впереди, рядом с водителем. Во втором разместились двое оставшихся членов группы и еще два подростка, которых отрекомендовали как «учеников». Никто

не объяснил, чему они учатся.

Еще один выразительный факт, не требующий приукрашиваний, — накачка шины — и еще одна маленькая шутка в конце.

Мы отправились напрямиком в Сахару. Она походила на бурое одеяло без конца и края, а также без всяких признаков дороги; ближайшим крупным городом был Алжир. В этот момент я почувствовал, что и впрямь могу вот-вот исчезнуть; какой-то голос внутри меня тихонько сказал: «Это безумие. Ну зачем ты сюда забрался?» Но я знал, зачем: ради удовлетворения любопытства, проснувшегося во мне еще при первом чтении книг, написанных влюбленными в пустыню одиночками вроде англичан Чарльза Даути, сэра Ричарда Бертон, Томаса Лоуренса и Уилфреда Тезигера, который жил среди бедуинов. Я часто гадал, каково это — вести столь суровое существование. Чем привлекало оно этих британских чудаков?

Опять нащупывание «резонанса». Называя имена Даути и его соотечественников, я напоминаю, что пустыня не только многократно запечатлена в прекрасных фильмах, но и многократно описана в прекрасных книгах. Они тоже входят в тот эмоциональный багаж, который я взял с собой и о котором считаю своим долгом сообщить читателю.

Следующая фраза откликается на вопрос, заданный в конце предыдущего абзаца:

Теперь я начинал это понимать. Когда мы катили по песку, Мохаммед Али время от времени показывал водителю жестами: здесь чуть правее, тут чуть левее. Мы спросили, как он узнаёт, куда ехать. Он ответил, что ориентируется по барханам. Однако все барханы выглядели совершенно одинаково. Мы спросили, сколько нам придется ездить, чтобы найти соляной караван. Мохаммед Али сказал, что надеется уложиться часа в три-четыре. Мы ехали и ехали. На мой взгляд, привыкший к разнообразию видимых объектов, смотреть было практически не на что. Но спустя некоторое время эта почти абсолютная пустота сама по себе превратилась в объект — и в этом был сокровенный смысл пустыни. Я попытался переварить свое открытие. Это убаюкало меня, примирив с пугающей действительностью, и я совсем

забыл, почему мы здесь очутились.

Внезапно водитель резко свернул влево и остановился. «Верблюды», — сказал он. Я напряг свое городское зрение и не увидел ровным счетом ничего. Потом пятнышко далеко вдали обрело четкость — караван из сорока верблюдов двигался к Тимбукту медленным, размеренным шагом, как ходят верблюжьи караваны уже не одну тысячу лет. Этот вез соль из копей Тауденни, что в двадцати днях пути к северу. Мы подъехали к ним примерно на сотню ярдов; ближе нельзя, объяснил Мохаммед Али, потому что верблюды — нервные животные и легко пугаются, если увидят что-нибудь «странное» (а мы, безусловно, относились к этой категории). Он сказал, что для разгрузки соли верблюдов всегда загоняют в Тимбукту ночью, когда на улицах нет людей. Вот вам и «торжественное вступление»!

Это было поразительное зрелище, гораздо более эффектное, чем любое специально организованное шествие. Караван выглядел одиноким, как одинок всякий караван, пересекающий Сахару. Верблюды шли друг за другом, мерно покачиваясь, и их почти синхронные движения напомнили мне нью-йоркский кордебалет «Рокеттс». По бокам у каждого висели две соляные плиты. Соль смахивала на грязно-белый мрамор. Позже, на рынке в Тимбукту, я измерил эти плиты — длиной они три с половиной фута, высотой полтора, а толщиной три четверти дюйма. Видимо, эти размеры определяются максимальным весом, который способен выдержать верблюд. Мы сидели на песке и смотрели на караван, пока последний двугорбый носильщик не исчез за барханом.

Здесь идет уже чистый нарратив — одно повествовательное предложение за другим. Труднее всего мне было написать об «одиночестве» каравана — это для меня чересчур поэтично. И все же в конце концов я решил, что мне необходима эта фраза, и вставил ее скрепя сердце.

К этому времени уже наступил полдень, и солнце жарило вовсю. Мы снова забрались во внедорожники и ехали в глубь пустыни до тех пор, пока Мохаммед Али не нашел дерево, отбрасывающее тень, где могли бы разместиться пять

ньюйоркцев и мэрилендская вдова. Там мы просидели до четырех часов — жевали походный ланч, глазели на раскаленные пески вокруг, дремали и периодически перетаскивали свои одеяла вслед за тенью. Оба наших шофера провели сиесту несколько иначе: они возились с двигателем одного из автомобилей и, похоже, разобрали его чуть ли не полностью. Откуда ни возьмись появился кочевник и спросил, нет ли у нас хинина. Затем таким же образом появился еще один и присел поговорить. Позже мы увидели двоих мужчин, идущих к нам по пустыне, а за ними... неужели наш первый мираж? За ними был другой соляной караван, на сей раз в пятьдесят верблюдов — их очертания четко вырисовывались на фоне неба. Заметив нас бог весть из какой дали, эти двое оставили свой караван, чтобы перемолвиться с нами словечком. Один из них был старик, ужасно смешливый. Они сели рядом с Мохаммедом Али, чтобы услышать от него последние новости из Тимбукту.

Самой трудной здесь была фраза про шоферов, чинивших двигатель. Я хотел, чтобы она получилась такой же простой, как все остальные, однако с маленьким сюрпризом — с толикой юмора. Если не считать этого, моей целью на данном этапе было рассказать остаток истории без всяких ухищрений:

Четыре часа пролетели в один миг, словно мы вдруг перепрыгнули в другой часовой пояс — сахарское время, — и под вечер, когда зной начал спадать, все вновь расселись по автомобилям. К моему удивлению, оба они беспрепятственно завелись, и мы поехали в то место, где, по словам Мохаммеда Али, находился наш «лагерь». В воображении я рисовал себе если не шатер вождя, то, по крайней мере, хоть какую-то палатку — что-нибудь, заслуживающее название лагеря. Но когда мы наконец остановились, вокруг были точно такие же просторы, как те, по которым мы ехали весь день. Впрочем, здесь росло одно небольшое дерево. Под ним съежились несколько бедуинок в черных чадрах, скрывающих лица, и Мохаммед Али высадил нас на песок рядом с ними.

При виде белых незнакомцев, свалившихся как снег на голову, женщины съежились еще больше. Они сбились в такую тесную кучку, что походили на скульптурную группу. Очевидно,

Мохаммед Али сделал остановку у этого дерева, решив угостить своих туристов первой попавшейся порцией «местного колорита», и рассчитывал, что дальше мы сами о себе позаботимся. Нам оставалось только сидеть и стараться выглядеть приветливо. Но мы чувствовали себя непрошеными гостями, и со стороны это наверняка было заметно. Только по прошествии некоторого времени скульптурная группа распалась, превратившись в четырех женщин, троих детей и двух голых младенцев. Мохаммед Али куда-то сгинул: возможно, он не хотел якшаться с бедуинами, поскольку, будучи туарегом, считал их отбросами пустынного общества.

Тем не менее, ситуация разрешилась именно благодаря бедуинкам. Одна из женщин, открыв лицо и подарив нам улыбку кинозвезды — белые зубы и сверкающие черные глаза на прекрасном лице, — порылась в своих вещах, достала одеяло и соломенную подстилку и протянула их нам. По книгам я помнил, что в пустыне не бывает непрошенных гостей — любая встреча в каком-то смысле предвидится. Вскоре из-за барханов появились и два бедуина мужского пола; теперь мы поняли, что это семья, состоящая из двоих мужчин с парой жен на каждого и их разнокалиберных детей. Старший из бедуинов, кочевник с суровыми, но приятными чертами лица, поздоровался с обеими своими женами, легонько похлопав их по голове — это смахивало на благословение, — а затем присел недалеко от меня. Одна из бедуинок подала ему ужин — просяную кашу в горшочке. Он немедленно предложил ее мне. Я отказался, но это предложение глубоко меня тронуло. Пока он ел, мы хранили дружелюбное молчание. Подошли дети — познакомиться. Солнце скрылось за горизонтом, и над Сахарой всплыла полная луна.

Тем временем наши шоферы расстелили около автомобилей одеяла и разожгли костер из собранного в пустыне хвороста. Расположившись на одеялах поудобнее, мы наблюдали, как зажигаются над пустыней звезды; потом, поужинав курицей, стали готовиться ко сну. С вечерним туалетом обошлись попоходному — барханов хватило на всех. Нас заранее предупредили, что ночи в Сахаре холодные, и мы запаслись свитерами. Я натянул свой, закутался в одеяло и, хотя лежать на песке все равно было жестковато, благополучно уснул в поразительной тишине. Но часом позже проснулся от не менее

поразительного шума: это бедуины привели на ночлег стадо коз и верблюдов. Потом все снова стихло.

Утром я обнаружил рядом со своим одеялом отпечатки лап. Мохаммед Али сказал, что это следы шакала — он приходил подобрать куриные косточки, которых, как я помнил, осталось немало. Но я не слышал ни звука, поскольку был очень занят: мне снилось, что я Лоуренс Аравийский.

[Конец]

Очень важно решить, где закончить рассказ. Часто сама история подсказывает вам, где подвести черту. Поначалу я думал, что окончание этой статьи будет другим. Поскольку целью нашего путешествия было встретить соляной караван, я предполагал завершить весь древний торговый цикл, описав, как мы вернулись в Тимбукту, чтобы проследить за разгрузкой соли и ее продажей на рынке. Но чем ближе я подбирался к этой заключительной части, тем меньше мне хотелось ее сочинять. Она маячила впереди тяжелой обузой, не нужной ни мне, ни читателю.

И вдруг я сообразил, что вовсе не обязан отчитываться об этой поездке целиком. Я никому не обещал реконструировать каждый свой шаг. Подлинной кульминацией истории была отнюдь не встреча с соляным караваном, а встреча с извечным гостеприимством обитателей Сахары. Не много минут в моей жизни могли сравниться с той, когда семья кочевников, лишенная почти всякого имущества, предложила разделить с нею ужин. Трудно было бы найти другой эпизод, в котором так явно выразилось бы то, на поиски чего я приехал в такую даль, то, о чем писали все упомянутые мной знаменитые англичане, — благородство людей, ведущих упорную борьбу за выживание в суровых условиях пустыни.

Когда вы получаете от своего материала такую подсказку — когда ваша история говорит вам, что она закончена независимо от того, что случилось потом, — ищите ближайшую дверь. В этот раз я вышел быстро, проверив напоследок, не нарушено ли единство тона — остался ли автор и проводник в одном лице тем же самым человеком, который начинал рассказ. Шутливая отсылка к Лоуренсу сохраняет эту маску, замыкает ряд ассоциаций и приводит все путешествие к логическому концу. Осознать, что я могу просто поставить точку, было чудесно — не только потому, что я завершил свой труд и собрал картинку-головоломку, но и потому, что окончание выглядело правильным. Я принял верное решение.

Под занавес я хотел бы упомянуть еще об одном решении. Оно связано с тем, что автору нон-фикшн необходимо призывать на помощь свою

личную удачу. Сам я часто использую заклинание, которое звучит так: «Садись в самолет». Два из наиболее ярких моментов в своей жизни я пережил благодаря тому, что сел в самолет в период работы над книгой «Митчелл и Рафф». Сначала я присоединился к музыкантам Уилли Раффу и Дуайку Митчеллу, когда они отправились знакомить Китай с джазом в Шанхайской консерватории. Годом позже я полетел с Раффом в Венецию послушать, как он исполняет мелодии григорианских песнопений на своей валторне в церкви Св. Марка ночью, когда там никого нет, ради изучения акустики, стимулировавшей развитие венецианской музыкальной школы. В обоих случаях у Раффа не было уверенности, что ему позволят играть; решив составить ему компанию, я мог зря потратить время и деньги. Но я все-таки сел в самолет, и в результате на свет появились две длинные и, возможно, мои лучшие статьи — изначально они были напечатаны в *The New Yorker*. Я полетел в Тимбукту искать верблюжий караван, который запросто мог и не материализоваться, а в другой раз полетел в Брейдентон на весенние сборы, не зная, что меня ждет — радушный прием или просьба не мешать. Моя книга «Писать, чтобы учиться» (*Writing to Learn*) родилась благодаря одному телефонному звонку от незнакомца. Он подсказал мне интересную педагогическую идею, и ради ее развития я полетел в Миннесоту.

Самолеты помогали мне добраться до необычных историй, разбросанных по всему свету и по всей Америке, — и помогают до сих пор. Это не значит, что я отправляюсь в аэропорт без всякого волнения. Я волнуюсь всегда — без этого нельзя (легкое беспокойство придает работе остроту). Но риск неизменно окупается сторицей.

Если вы пишете нон-фикшн, не бойтесь садиться в самолет. Присмотрев для себя интересную тему, начинайте охоту за материалом, даже если он прячется в соседнем округе, соседнем штате или соседней стране. Сам он к вам не придет.

Решите, что вы хотите сделать. Потом решитесь это сделать. И сделайте.

23. Как писать семейную историю и мемуары

Одна из самых грустных фраз, которые мне приходилось слышать, звучит так: «Как жалко, что я не успел спросить об этом у матери!» Или у отца. Или у бабушки. Каждый, у кого есть дети, не раз замечал, что его жизнь почему-то не кажется им такой уж интересной. Только с возрастом и появлением собственных детей у них вдруг возникает желание побольше узнать о своем наследии, покопаться в залежах семейных легенд и преданий. «Что именно рассказывал отец о приезде в Америку?» «Где именно на Среднем Западе была ферма, на которой выросла моя мать?»

Писатели — хранители памяти, и многим хочется оставить после себя какие-нибудь письменные свидетельства о своей жизни и о семье, в которой они родились. Для подобных свидетельств существуют разные формы. Это могут быть мемуары классического типа — тщательно продуманное литературное сочинение — или вольно изложенная семейная история, знакомящая ваших детей и внуков с их генеалогическим древом. Это может быть и устный рассказ, записанный вами на магнитофон в беседе со старшим родственником, уже неспособным взяться за перо в связи с болезнью или преклонным возрастом. Возможна и любая другая форма, которая придется вам по вкусу, — например, гибрид истории и воспоминаний. Но как бы то ни было, это важная разновидность письменного документа. Очень уж часто память о прошлом умирает вместе с ее носителем, и очень уж быстро время утекает у нас сквозь пальцы.

Мой отец, предприниматель, начисто лишенный литературных амбиций, написал в старости целых две семейные истории. Это было прекрасное занятие для человека, плохо умеющего себя развлекать. Сидя в любимом кресле зеленой кожи, в квартире высоко над Парк-авеню, он записал историю своих предков — Зинсеров и Шарманнов — начиная с их жизни в Германии XIX в. Потом он записал историю семейной фирмы по производству шеллака, находящейся на Западной Пятьдесят девятой улице и основанной его дедом в 1849 г. Отец писал карандашом в блокноте линованной бумаги, сразу набело — даже по окончании этой работы он не внес в свои записи ни единой поправки. Что бы он ни делал, у него никогда не хватало терпения на то, чтобы перепроверить сделанное или просто слегка притормозить. На поле для гольфа он подходил к мячу, уже успев издали оценить ситуацию, выбирал из сумки нужную клюшку и наносил удар, практически не замедляя шага.

Когда отец закончил свой труд, он велел перепечатать обе истории, размножить их на копировальном аппарате и переплести. Потом роздал по экземпляру в пластиковой обложке трем своим дочерям, их мужьям, мне, моей жене и пятнадцати внукам, хотя еще не все из них умели читать. Мне нравится, что каждый получил свой собственный экземпляр — этим подчеркивалось, что как участники семейной саги мы полностью равноправны. Я понятия не имею, сколько его внуков заглядывали в эти истории. Но я уверен, что такие нашлись, и с удовольствием думаю о том, что сейчас все эти пятнадцать книжек припрятаны где-нибудь в их домах, разбросанных по всей стране от Мэна до Калифорнии, и ждут там *следующего* поколения.

Труд моего отца кажется мне идеальным образчиком семейной истории как таковой, без всяких претензий на большее; мысль опубликовать его просто не приходила отцу в голову. Писать можно по многим причинам и вовсе не только ради того, чтобы напечататься. Это занятие — мощное орудие поиска, и один из его плюсов состоит в том, что оно помогает вам примириться с повестью вашей жизни.

Могу назвать и другой резон: порой пишут, чтобы одолеть черную полосу, справиться с какой-нибудь житейской напастью — хандрой, болезнью, губительной привязанностью, неудачей, разочарованием, потерей близкого человека — и обрести покой и утешение.

Ценность отцовских сочинений в моих глазах росла постепенно. Поначалу, боюсь, я не проявлял в их отношении должного великодушия; видимо, мне претила легкость, с которой он отнесся к процессу, столь мучительному для меня самого. Но с годами я все чаще обращаюсь к ним, чтобы напомнить себе о давно утерянных родичах или проверить давно забытый факт, касающийся географии Нью-Йорка, и с каждым разом испытываю все большее восхищение.

Пожалуй, вся штука тут в голосе. Не будучи писателем, мой отец никогда не старался «отыскать свой стиль». Он просто писал так, как говорил, и теперь, читая его тетради, я слышу его живую речь и его шутки, его идиомы и любимые словечки, среди которых многие звучат эхом его университетских лет, то есть самого начала XX в. А еще я слышу его прямооту. Он не видел в кровных узах повода для сантиментов, и я улыбаюсь, когда он сурово называет дядю X «весьма заурядной личностью» или говорит, что из кузена Y «так и не вышло ничего путного».

Помните это, когда пишете свою собственную семейную историю. Не старайтесь быть «писателем». Теперь я понимаю, что отец писал гораздо естественнее, чем я сам со своей бесконечной мелочной возней и

переживаниями из-за пустяков. Будьте собой, и ваши читатели пойдут за вами куда угодно. Попробуйте ваять литературный шедевр, и они разбегутся в мгновение ока. Ваш продукт — это вы. Центральное взаимодействие в мемуарах и персональной истории — это взаимодействие между вами с одной стороны и вашими чувствами и переживаниями с другой.

В своей семейной истории отец не увиливал от разговора о главной травме его детства — внезапном расторжении брака между родителями, когда он и его брат Рудольф были еще маленькими. Их дед по материнской линии, немецкий иммигрант Г. Б. Шарманн, добился жизненного успеха исключительно своими силами: в 1849 г., в пору калифорнийской золотой лихорадки, он приехал на Запад в крытой телеге, потеряв по дороге мать и сестру. Моя бабушка Фрида Шарманн унаследовала от него отчаянную гордость и честолюбие; выходя за Уильяма Зинсера, многообещающего юношу из круга своих немецко-американских друзей, она видела в нем ответ на свои культурные устремления. Ей казалось, что они будут регулярно ходить в оперу и на концерты, а по свободным дням устраивать музыкальные вечеринки. Однако ее многообещающий муж, как выяснилось, вовсе не мечтал ни о чем подобном. Дом для него был местом, где приятно подремать в кресле после сытного ужина.

Каким страшным ударом стала его апатичность для Фриды Зинсер, я легко могу судить по ее более поздним годам, когда она не вылезала из Карнеги-холла, играла на фортепиано Бетховена и Брамса, путешествовала по Европе и учила иностранные языки, постоянно упрекая моего отца и его сестер в том, что они уделяют слишком мало времени культурному самосовершенствованию. Решимость воплотить в жизнь надежды, которых не оправдал ее брак, осталась с ней до конца. Но у нее была немецкая манера пилить окружающих, и она умерла в одиночестве на восемьдесят втором году, оттолкнув от себя всех, кто был ей близок.

Однажды, много лет назад, я написал о ней в мемуарах, вошедших в книгу под названием «Пять историй детства» (Five Boyhoods). Описывая бабушку такой, какой я ее знал, я восхищался силой ее характера, но вместе с тем признавал, что человеком она была тяжелым. После выхода книги моя мать встала на защиту свекрови, хотя и сама в прошлом уживалась с ней не без труда. «На самом деле бабушка была очень робкая, — заявила она, — и ей хотелось, чтобы ее любили». Может, и так; наверное, правда лежит где-то посередине между моей версией и версией матери. Но для меня бабушка была такой. Это та правда, которую я помню, — ее я и записал.

Сочинители мемуаров часто задают мне вопрос: должен ли я писать с точки зрения ребенка, каким был когда-то, или со своей нынешней, «взрослой» позиции? По-моему, самые сильные мемуары — те, что сохраняют единство вспоминаемого времени и места, книги вроде «Взросления» Рассела Бейкера, или «Кеба у дверей» Виктора Притчетта, или «Дороги из Курейна» (The Road from Coorain) Джилл Кер Конуэй, в которых авторы рассказывают, что значит быть ребенком или подростком в мире взрослых, занятых трудной борьбой с житейскими невзгодами.

Но если вы предпочитаете другой путь — писать о своих молодых годах с точки зрения человека постарше, уже многое пережившего и повидавшего, — ваши мемуары тоже получатся по-своему цельными. Хороший пример — «Поэты в юности» (Poets in Their Youth), где Эйлин Симпсон вспоминает о годах, прожитых ею с первым мужем, Джоном Беррименом, и о его знаменитых друзьях-поэтах, обуянных жадой к саморазрушению, в том числе о Роберте Лоуэлле и Делморе Шварце, чьей одержимости она, тогда еще совсем молодая, не способна была понять. Повзрослев, она стала писательницей и практикующим психотерапевтом, вернулась в мемуарах к той давней поре и использовала свои медицинские знания, чтобы создать бесценный портрет крупнейшей школы американской поэзии. Но это два разных вида мемуаров. Выбирайте тот, что вам по душе.

Из семейной истории, написанной отцом, я извлек кое-какие подробности о браке его матери, еще неизвестные мне в то время, когда я писал свои собственные мемуары. Теперь, в свете этих фактов, я могу понять разочарование, превратившее ее в ту женщину, которую я знал, и, если бы сегодня мне позволили совершить вторую попытку запечатления нашей семейной саги, я не пожалел бы сил, чтобы проникнуть в суть этих немецких переживаний и эмоциональных бурь (семья моей матери, состоящая из новоанглийских янки Джойсов и Ноултонов, сумела пройти по жизни без душераздирающих мелодрам). А еще я не пожалел бы сил на то, чтобы выразить свою печаль по поводу огромной лакуны, зияющей в самом центре отцовской истории. В обоих ее вариантах он почти не упоминает о своем собственном отце и не проявляет к нему ровно никакого снисхождения; все сочувствие достается брошенной этим негодяем женщине с ее непоколебимым упорством.

Тем не менее, некоторые из самых привлекательных отцовских качеств — обаяние, чувство юмора, покладистость, глаза чистейшей синевы — явно передались ему по зинсеровской линии, а не от склонных к раздумьям кареглазых Шарманнов. Я всегда жалел, что так мало знаю о покинувшем

нас деду. Стоило мне спросить о нем отца, как он менял тему разговора, словно ему нечего было сказать. Когда пишете свою семейную историю, будьте милосердны и записывайте все, что может быть интересно вашим детям и внукам.

Это приводит меня к памяти второй вопрос, который часто задают авторы мемуаров: как насчет неприкосновенности личной жизни тех, о ком я пишу? Должен ли я умалчивать о вещах, которые могли бы обидеть или огорчить моих родственников? Что подумает моя сестра?

Не беспокойтесь об этом заранее. Ваша первая задача состоит в том, чтобы записать вашу историю так, как вы ее помните — *сейчас*. Не оглядайтесь через плечо, проверяя, кто из родичей за вами следит. Скажите все, что хотите сказать, честно и откровенно, и закончите дело, которое начали. А уж потом думайте, кого вы могли задеть. Если вы писали семейную историю только для членов семьи, то нет ни юридической, ни этической необходимости показывать ее кому-то еще. Но если вы имели в виду более широкую аудиторию — собирались разослать свое сочинение друзьям или, тем паче, отнести его в издательство, — тогда есть резон показать вашим родственникам страницы, на которых они упомянуты. Это простая вежливость: мало кто любит неожиданно наткнуться на свое имя в книге. Вдобавок они могут попросить вас убрать какие-нибудь пассажи (на что вы, впрочем, можете и не согласиться).

В конечном счете, это *ваша* история — ведь это вы ее написали. Если сестре не нравятся ваши мемуары, пусть напишет свои, и они будут иметь не меньшую ценность: ни у кого нет монополии на общее прошлое. Кто-то из родственников будет недоволен тем, как вы изобразили свою семью, особенно если ее портрет в отдельных отношениях окажется не слишком привлекательным. Но я верю, что на каком-то глубинном уровне большинству людей хочется, чтобы от их стараний построить счастливую семейную жизнь остались письменные свидетельства, даже если эти старания были не очень-то продуктивными, и они будут искренне благодарны вам за ваш труд — конечно, при условии, что вы работали честно и не исходили из ложных мотивов.

Каковы же эти ложные мотивы? Давайте вернемся в 1990-е, в пору повального увлечения мемуарами. До той поры мемуаристы опускали завесу над своими наиболее постыдными мыслями и поступками; в этом жанре действовали некие общепринятые условности. Потом наступил расцвет ток-шоу, и обо всякой стыдливости позабыли напрочь. Вдруг оказалось, что даже самый позорный житейский эпизод, даже самая отвратительная семейная склока годятся для того, чтобы посмаковать их в

журнальной статье или на кабельном телевидении в угоду досужей публике. В результате на нас обрушилась лавина мемуаров, имеющих разве что терапевтическое значение; их авторы откровенничали направо и налево, упиваясь жалостью к самим себе и свирепо кляня всех, кто причинил им хоть самомалейший вред. На смену литературе пришло нытье.

Но сегодня этих книг уже никто не помнит — читатели слезам не верят. Не пишите мемуары ради того, чтобы отомстить за старые обиды и свести старые счеты; избавляйтесь от своего раздражения другими способами. Те мемуары 90-х, которые мы читаем и сейчас, проникнуты любовью и великодушием, — это «Клуб лжецов» Мэри Карр, «Прах Анджели» Фрэнка Маккорта, «Жизнь этого парня» (This Boy's Life) Тобиаса Вулфа и «Пьяная жизнь» Пита Хэмилла. Хотя детство этих писателей было далеко не безоблачным, они так же строги по отношению к себе тогдашним, как и по отношению к окружавшим их взрослым. Мы не жертвы, словно бы говорят они. Мы родились среди грешных людей, и теперь нам вовсе не обязательно кого-то ненавидеть, чтобы жить дальше. Для них работа над мемуарами стала целительной.

Она может принести исцеление и вам. Если вы отнесетесь гуманно и к себе самому, и к тем, кого встретили на своем жизненном пути, — пусть даже эти встречи были очень болезненны для одной или для обеих сторон, — читатели не останутся равнодушными к вашей повести.

Теперь мы подходим к самому трудному: как организовать эту пугающую работу? Многих парализует уже сам масштаб задуманного предприятия. Что включить в свои мемуары, а что оставить за кадром? С чего начать и где остановиться? Какую форму придать своей истории? Прошлое подавляет нас своей грандиозностью, и кажется невыносимым внести в это нагромождение разномастных фрагментов хоть какой-нибудь порядок. Из-за этой растерянности люди, взявшиеся за сочинение мемуаров, часто застревают на полпути на целые годы, а то и навсегда.

Что здесь можно сделать?

Вы должны поставить себе ряд сознательных ограничений. К примеру, прежде чем записывать семейную историю, надо выбрать только одну из ветвей вашего рода. Семья — сложный организм, тем более если вы прослеживаете ее развитие на протяжении нескольких поколений. Выберите для себя материнскую линию или отцовскую, но не обе сразу. К оставшейся вы сможете вернуться потом, взяв ее в качестве отдельной темы.

Помните, что вы главный герой своих мемуаров — так сказать, гид в

этом путешествии. Вам следует наметить маршрут для всего повествования и в дальнейшем не отклоняться от него ни на шаг. Это значит, что в ваши мемуары не попадут многие люди, которым там не место, — например, ваши двоюродные братья и сестры.

Одна из моих студенток с курса мемуаристики хотела написать о доме в Мичигане, где она выросла. Мать у нее умерла, дом продали, и она, ее отец и десять братьев и сестер должны были собраться в этом доме, чтобы очистить его перед въездом новых жильцов. Она полагала, что, написав об этой встрече, лучше поймет свое детство, проведенное в большой католической семье. Я согласился — основа для мемуаров была замечательная — и спросил, как именно она думает действовать.

Она сказала, что для начала хочет побеседовать с отцом и всеми своими братьями и сестрами по очереди: это поможет ей выяснить, что они помнят о родном доме. Я спросил, чью историю она хочет написать — их или свою? Конечно, свою, ответила она. В таком случае, сказал я, брать интервью у всех ближайших родственников — это почти напрасная трата времени и сил. Только тут перед ней стал потихоньку вырисовываться истинный облик ее будущей истории и она принялась мысленно готовиться к решающей встрече с этим домом, полным воспоминаний. Я сэкономил ей сотни часов, которые она собиралась потратить на интервью, их расшифровку, переписывание и попытки втиснуть полученный материал в мемуары, где он был бы ни к селу ни к городу. Это *ваша* история, поэтому вам надо беседовать лишь с теми членами семьи, кто способен проникнуть в суть описываемых вами событий или вспомнить эпизод, объясняющий загадку, которую вы не можете разрешить самостоятельно.

А вот другая история, происшедшая на другом курсе.

Молодая еврейка по имени Хелен Блатт очень хотела написать о приключениях своего отца, пережившего холокост. Один из немногих евреев, которым удалось спастись, он сбежал из польской деревни в возрасте 14 лет, достиг Италии, оттуда перебрался в Новый Орлеан и наконец в Нью-Йорк. Теперь ему было за восемьдесят, и дочь попросила его съездить вместе с ней на родину, в ту самую польскую деревню, чтобы она могла послушать рассказы о его молодых годах и написать его историю. Но он отказался: здоровье уже не позволяло, да и вспоминать прошлое было чересчур мучительно.

Тогда она отправилась туда одна в 2004 г. — делала заметки и фотографии, беседовала с разными людьми. Но ей все-таки не доставало фактов, чтобы написать полноценную историю отца, и она была страшно расстроена. Ее отчаяние чувствовала вся группа — оно прямо-таки витало

в воздухе.

Поначалу я не знал, что ей посоветовать. Потом сказал: «Это не история вашего отца».

Я до сих пор помню, как она смотрела на меня, пытаюсь осознать мои слова.

«Это *ваша* история, — сказал я. И пояснил, что никому, даже специалистам по холокосту, не хватило бы фактов на реконструкцию юности ее отца: о еврейском прошлом в Европе осталось слишком мало свидетельств. — Если вы напишете историю своих поисков отцовского прошлого, — добавил я, — то заодно расскажете и историю его жизни и его наследия».

С ее плеч словно бы спало тяжкое бремя. Она улыбнулась такой улыбкой, какой никто из нас у нее раньше не видел, и сказала, что возьмется за дело не откладывая.

Курс кончился, но она ничего мне не принесла. Я позвонил ей, и она сказала, что еще пишет — ей нужно больше времени. Потом я получил по почте рукопись в двадцать четыре страницы. Она называлась «Возвращение на родину» и описывала паломничество Хелен Блатт в Плесну, маленький поселок в Юго-Восточной Польше — его даже не было на карте. «Я стала первой представительницей рода Блаттов, которая появилась здесь с 1939 года, — первой за шестьдесят пять лет», — написала она. Мало-помалу перезнакомившись с местными жителями, она обнаружила, что многих родственников ее отца — дедов и бабушек, теток и дядьев — тут еще помнят. Когда один старик сказал: «Ты как две капли воды похожа на твою бабушку Хелену», ее охватило «чувство глубокой безмятежности и покоя». Вот как завершается ее история:

После того как я вернулась домой, мы с отцом провели вместе три дня кряду. Он просмотрел мое четырехчасовое видео, не отрываясь ни на минуту, точно это был кинематографический шедевр. Он хотел услышать о моей поездке все до мельчайших подробностей: с кем я встречалась, куда ходила, что видела, какие блюда мне понравились, а какие нет, тепло ли меня принимали... Я уверила его, что меня приняли с распростертыми объятиями. Пускай мне так и не удалось раздобыть фотографии членов той семьи и я не знаю, как они выглядят, зато теперь у меня есть описание их характеров. То, что совсем незнакомые люди обошлись со мной так хорошо, говорит об уважении, которым когда-то пользовались в местном обществе мои бабушка и

дедушка. Я привезла отцу целые коробки с письмами и подарки от старых друзей: польскую водку, карту округа, фотографии в рамках и рисунки с видами Плесны.

Я рассказывала ему о своем путешествии, а он волновался, как ребенок, который ждет не дождется, когда родители развернут его подарок на день рождения. Печаль исчезла из его взгляда, он казался счастливым до головокружения. Я опасалась, что он заплачет, увидев на моей пленке родной дом, и он действительно заплакал, но это были слезы радости. Он выглядел ужасно гордым, и я спросила у него: «Папа, на что ты смотришь с такой гордостью? На свой старый дом?» — «Нет, — ответил он, — на тебя! Ты стала моими глазами, ушами и ногами. Спасибо тебе за эту поездку! Я чувствую себя так, будто сам побывал в родных краях».

Мой совет насчет последнего ограничения можно сформулировать в двух словах: довольствуйтесь малым. Не перекапывайте свое прошлое — и прошлое своей семьи, — отыскивая в нем эпизоды, достаточно «важные» для того, чтобы войти в мемуары. Ищите маленькие самодостаточные сценки, оставившие по себе яркие воспоминания. Если вы и теперь их помните, значит, в них кроется универсальная правда, известная вашим читателям по собственному опыту.

Пожалуй, это было главным уроком, который я вынес из работы над книгой, вышедшей в 2004 г. под заглавием «Как писать о своей жизни» (Writing About Your Life). Эта книга — воспоминания о моей собственной жизни, но по дороге я останавливаюсь, чтобы объяснить, почему сделал тот или иной выбор, зачем поставил себе то или иное ограничение. Я никогда не старался включить в свои мемуары абсолютно все значимые события, которые когда-либо со мной происходили, — соблазн, обычно встающий перед пожилыми людьми, когда они начинают подводить итоги своего жизненного пути. Многие главы моей книги посвящены мелким эпизодам, которые не были важными с объективной точки зрения, но были важны для меня. И именно поэтому они затрагивали какие-то струнки в душах моих читателей — ведь в них крылась универсальная правда, которая была важна для них.

В одной главе описывается механическая игра в бейсбол — в детстве мы с приятелем, Чарли Уиллисом, резались в нее целые дни напролет. В начале главы я объясняю, что в 1983 г. написал для *New York Times* статью об этом детском увлечении. Когда я пошел в армию, моя мать, должно

быть, выкинула игру на помойку. «Но где-то в туманной пелене моей памяти до сих пор брезжит слово «РОСОМАХА». Это слово для меня — то же, чем «розовый бутон» был для Гражданина Кейна: ключик к почти безнадежно забытой тайне. Я упоминаю о нем на тот случай, если кто-нибудь вдруг найдет эту игру у себя на чердаке, в гараже или в подвале. Я прилечу к вам ближайшим самолетом — и Чарли Уиллис тоже».

Не прошло и нескольких дней, как я стал получать письма от других людей, у которых когда-то была эта игра и которые тоже бесконечно сражались в нее с друзьями. На последнем стоял штемпель арканзасского Бунвилла, и я едва поверил своим глазам, когда увидел обратный адрес: «Фабрика игрушек «Росомаха»». Письмо прислал вице-президент, ответственный за продажи, по имени Уильям Лерен. «Мы перестали выпускать игру «Бейсбольный чемпион» в 1950 г., — писал он, — но я порылся в нашем музее и обнаружил там один экземпляр. Если когда-нибудь окажетесь в наших краях, я с удовольствием сыграю с вами разок-другой».

До Бунвилла я так и не добрался, но в 1999 г. Билл Лерен вышел на пенсию, переехал в Коннектикут и в один прекрасный день позвонил мне. Он сказал, что купил у «Росомахи» последний «Бейсбольный чемпион», и спросил, не осталось ли у меня желания в него сыграть. Пару дней спустя он вошел в мой нью-йоркский кабинет и развернул игру, которую я не видел более шестидесяти лет.

Это было настоящее чудо, и стоило мне взглянуть на блестящее зеленое поле, как я почувствовал кончиками пальцев бит, оттянутую на жесткой пружине перед ударом. Помнили мои пальцы и кнопки «быстро» и «медленно» по обеим сторонам боковой панели, регулирующие скорость подачи. Мы с Биллом опустили игру на ковер и принялись за дело — два семидесятилетних старика на коленях. Мы менялись местами через каждые пол-иннинга. Солнце за окном закатилось, Лексингтон-авеню окутали сумерки, но мы этого не заметили.

Конечно, писать о подобной забаве — значит выбрать довольно узкую тему: на свете не так уж много тех, у кого была в детстве механическая игра в бейсбол. Но каждый помнит свою любимую игру, куклу или игрушку. То, что у меня была такая игрушка и что ее привезли мне под конец жизни, не может не взволновать читателей, которым очень хотелось бы еще раз подержать в руках свою любимую игру, куклу или игрушку. Им не слишком дорога моя игра в бейсбол — им дорога *идея* игры, поскольку она универсальна. Помните об этом, когда пишете свои мемуары и беспокоитесь, что вашей истории недостает масштабности. У скромных

историй, застревающих в памяти, есть своя притягательная сила. Верьте в них.

В другой главе своих мемуаров я рассказываю, как служил в армии в годы Второй мировой. Подобно большинству представителей моего поколения, я считаю военный опыт важнейшим в своей жизни. Но в этой книге я не пишу о самой войне. Я лишь вспоминаю историю одного путешествия по Северной Африке, которое совершил после того, как нас доставили морем в Касабланку. Меня вместе с товарищами, тоже рядовыми, посадили в поезд из ветхих деревянных вагонов под названием «сорок дробь восемь» — они назывались так потому, что впервые их использовали в Первой мировой французы для перевозки сорока человек или восьми лошадей. На них все еще можно было разглядеть трафаретные надписи «QUARANTE HOMMES OU HUIT CHEVAUX».

Шесть дней я просидел в раскрытой двери вагона, свесив ноги над незнакомым континентом. Марокко, Алжир, Тунис... Никогда в жизни я не путешествовал с меньшими удобствами — и с большим восторгом. Я не мог поверить, что угодил в Африку. Я вырос на северо-востоке США под опекой заботливых белых родителей, добрых протестантов; ни у меня дома, ни в школе никто и словом не упоминал об арабах. А теперь я вдруг очутился в стране, где все было ново — каждая деталь пейзажа, каждый звук и каждый запах. За восемь месяцев, проведенных в этом экзотическом краю, я влюбился в него накрепко и на всю жизнь. Благодаря им я стал заядлым путешественником по Африке, Азии и прочим отдаленным местам и навсегда изменил свое отношение к миру.

Помните: самые лучшие из ваших историй зачастую будут превосходить остальные не по теме, а по значимости; важно не столько то, что вы *сделали* в определенной ситуации, сколько то, как эта ситуация повлияла на ваши взгляды и формирование вашей личности.

Что же касается того, как соорудить из воспоминаний единое целое, я снова повторю прежний совет: довольствуйтесь малым. Обработывайте свою жизнь небольшими кусками. Не рисуйте в воображении законченный опус — величественное здание, которое вы поклялись возвести. Это лишь добавит вам ненужных волнений.

Вот что я предлагаю.

Сядьте за стол в понедельник утром и напишите о каком-нибудь событии, которое хорошо сохранилось у вас в памяти. Этому описанию ни к чему быть длинным — трех-четырёх страниц вполне хватит, — но у него должны быть начало и конец. Затем положите готовый эпизод в папку и

отправляйтесь заниматься другими делами. Во вторник утром сделайте то же самое. Эпизод номер два может быть и не связан с эпизодом номер один. Пишите о том, что вспомнилось; ваше подсознание само будет поставлять вам одну картинку из прошлого за другой.

Продолжайте вести эти записи в течение двух месяцев, или трех, или полугода. Не торопитесь засесть за «мемуары», которые планировали создать прежде, чем стали описывать отдельные эпизоды. Потом, в какой-нибудь удобный день, выньте все свои листки из папки и разложите на полу (это очень удобный писательский прием). Перечтите их и подумайте, что они вам подсказывают и как согласуются между собой. Они скажут вам, что следует включить в мемуары, а что нет. Скажут, что первично, а что вторично, что интересно, а что нет, что трогательно, что важно, что необычно, что забавно, о чем стоит поразмыслить и написать подробнее. Перед вами начнут вырисовываться контуры вашей истории и дорога, по которой нужно идти.

А после этого останется лишь соединить эпизоды в правильном порядке.

24. Пишите как можно лучше

Иногда меня спрашивают, запомнился ли мне тот миг, когда я понял, что хочу стать писателем. Но никакого озарения не было; я просто знал, что мне хочется работать в газете. Правда, я могу перечислить ряд принципов, которые усвоил в раннем детстве и которым с тех пор неизменно следовал. Они передались мне в семье по обеим линиям, разными путями.

Моя мать любила читать все, что хорошо написано, и находила это в газетах не реже, чем в книгах. Она регулярно вырезала из газет статьи и заметки, понравившиеся ей своим изяществом, или остроумием, или оригинальностью. Благодаря ей я еще ребенком понял, что хорошо написанную вещь можно встретить где угодно, даже в очень непритязательном журнальчике, и что важна она сама, а не то, в каком издании ее опубликовали. Поэтому я всегда старался писать как можно лучше по своим собственным меркам; я никогда не менял стиля, чтобы подогнать его под размеры и предполагаемый уровень образования своей аудитории. Кроме того, моя мать отличалась юмором и оптимизмом. Эти качества — прекрасное подспорье для любого человека, чем бы он ни занимался, и писатель, имеющий их в своем багаже, начинает день с повышенной порцией уверенности.

Поначалу никто не предполагал, что я стану писателем. Мой отец был бизнесменом. Его дед приехал из Германии в 1848 г., когда в Америку волной хлынули эмигранты из Европы, и привез с собой рецепт производства шеллака. Он построил небольшой дом и заводик на каменистом манхэттенском пустыре вдали от центра города, около теперешнего пересечения Пятдесят девятой улицы и Десятой авеню, и открыл дело под вывеской «Уильям Зинсер и компания». У меня до сих пор хранится снимок пасторального пейзажа тех мест: пологие берега реки Гудзон, а единственное живое существо в пределах видимости — коза. Фирма оставалась там до 1973 г., а потом ее перенесли в Нью-Джерси.

Чтобы одна и та же семья владела одной и той же фирмой в одном и том же манхэттенском квартале в течение ста с лишним лет — такое бывает нечасто, и надо мной маячила тень династии, ибо я был четвертым Уильямом Зинсером и притом единственным сыном; прежде меня у отца появились три дочери. В те варварские времена еще никто не знал, что дочери могут вести бизнес не хуже, а то и лучше сыновей, — это обнаружили только спустя пару десятилетий. Мой отец был влюблен в свое

дело. Он никогда не говорил о нем просто как о способе зарабатывать деньги; для него это было искусство, требующее воображения и самых лучших материалов. Он был помешан на качестве и терпеть не мог ничего второсортного — он никогда не заходил в магазин с намерением сэкономить. Он продавал свой товар дороже других, потому что делал его из лучшего сырья, и наше фамильное предприятие процветало. Я мог не волноваться за свое будущее — отец с нетерпением ждал, когда я присоединюсь к нему.

Но судьба распорядилась иначе: вскоре после возвращения с войны я устроился на работу в *New York Herald Tribune* и скрепя сердце признался отцу, что не хочу быть продолжателем семейного бизнеса. Он принял это известие с обычным для него великодушием и пожелал мне успеха на избранном поприще. Ни один сын и ни одна дочь не могли бы получить более чудесный подарок. Меня освободили от необходимости оправдывать чужие надежды, которые не совпадали с моими собственными. Теперь я мог провалиться или преуспеть — но на свободе.

Только позднее я осознал, что взял с собой в путь и другой дар, полученный от отца. Им было вьевшееся мне в плоть и кровь убеждение, что качество — само по себе награда. Я тоже никогда не заходил в магазин с намерением сэкономить. Хотя самой образованной в нашей семье была мать — она с сорочьим азартом собирала книги, любила английский язык, писала искрометные письма, — именно из делового мира я позаимствовал свою ремесленную этику, и в течение долгих лет, снова и снова переписывая уже многократно переписанное, стараясь сделать свою работу лучше любого конкурента, претендующего на ту же печатную площадь, я слышал внутренним ухом голос отца, говорящего о шеллаке.

Еще одним важным обстоятельством было то, что я старался не только писать как можно лучше, но и развлекать публику. Когда я говорю начинающим писателям, что наряду со всем прочим они обязаны развлекать читателей, они морщатся: это слово отдает для них балаганом, фиглярством и клоунадой. Но если вы хотите добиться успеха, ваши заметки на страницах газеты или журнала должны бросаться в глаза, приковывая к себе внимание раньше всех остальных. Ваша задача — найти способ поднять свои сочинения до уровня развлекательных. Обычно для этого бывает достаточно угостить читателя каким-нибудь приятным сюрпризом. Конкретных приемов здесь множество: шутка, анекдот, парадокс, неожиданная цитата, впечатляющий факт, диковинная подробность, окольный подход к теме, элегантное сочетание слов. Из всех этих «занимательных пустиков», по сути, и складывается стиль. Когда мы

говорим, что нам нравится стиль тех или иных писателей, мы подразумеваем под этим, что нам нравится их индивидуальность в том виде, в каком они выражают ее на бумаге. Если у нас есть выбор между двумя потенциальными попутчиками — а писатель как раз и зовет нас в совместное путешествие, — мы скорее выберем того, с кем нам будет веселее в дороге.

В отличие от медицины и других наук литература не сулит нам удивительных открытий. Мы не прочтем в утренней газете о том, что писатели наконец-то изобрели принципиально новый способ составлять ясные фразы, — это научились делать уже в ту пору, когда на свет появилась Библия короля Якова. Мы знаем, что глаголы бодрее существительных, что активная форма глаголов лучше пассивной, что читать короткие слова и фразы легче, нежели длинные, что выразительные детали проще для восприятия, чем туманные абстракции.

Конечно, писатели частенько действуют вопреки этим правилам. Викторианцы любили изъясняться витиевато и не считали краткость достоинством, да и некоторые наши современники вроде Тома Вулфа вырвались из клетки, превратив безудержное красноречие в источник положительной энергии. Однако подобные ловкие акробаты редки; большинству писателей лучше держаться надежных и проверенных принципов ясности и простоты. Возможно, за компьютером последуют очередные технические новинки, облегчающие нам черновую работу, но в целом мы уже знаем все, что нам нужно. Мы издавна работаем с одними и теми же словами и по одним и тем же законам.

Так в чем же ключ к победе? На 90 процентов — в упорном труде над овладением инструментами, которые мы обсуждали в этой книге. Накиньте еще несколько очков за такие природные таланты, как хороший музыкальный слух, чувство ритма и чувство слова. Но решающее преимущество здесь то же, что и в любом другом занятии, построенном на соперничестве. Если вам нравится идея писать лучше всех остальных, вы должны *захотеть* писать лучше всех остальных. Вы должны без усталки вникать во все тонкости своего ремесла. И вы должны уметь защищать то, что вы написали, от разнообразных посредников — агентов, издателей и редакторов, — чья точка зрения может отличаться от вашей и чьи стандарты качества могут уступать вашим. На свете полно писателей, чьих истинных возможностей мы не знаем, потому что у них не хватает смелости отстаивать свое мнение.

Я всегда считал, что мой «стиль» — проекция на бумагу того человека, каким я себя вижу, — и есть мой главный товар, единственное, что

выделяет меня среди моих коллег по перу. Поэтому я стараюсь не допускать бесцеремонного вмешательства в свой текст и всякий раз, сдав статью, решительно охраняю ее от чужих посягательств. Несколько журнальных редакторов говорили мне, что не знают больше ни одного автора, которому было бы не наплевать, что станет с его работой после того, как он получит за нее гонорар. Большинство авторов не спорят с редактором, потому что боятся его рассердить. Они так радуются предстоящей публикации, что позволяют прилюдно насиловать свой стиль — иначе говоря, свою индивидуальность.

Однако, если вы защищаете то, что написали, это значит, что как автор вы еще живы. Я известный зануда по этой части — я сражаюсь за каждую запятую. Но редакторы меня терпят, потому что видят, насколько я серьезен. Собственно говоря, из-за своей строптивости я приобрел больше работы, чем потерял. Редакторы, ищущие, куда бы пристроить нестандартный заказ, частенько вспоминали обо мне, так как знали, что я выполню его с нестандартной тщательностью. Вдобавок они знали, что получают свою статью вовремя и что все их технические требования будут удовлетворены. Помните, что ремесло автора нон-фикшн подразумевает не только писание книг и статей. Сюда входит еще и надежность. Редакторы быстро расстаются с авторами, если те их подводят.

Пожалуй, настала пора поговорить о редакторах подробнее. Враги они или друзья — боги, оберегающие нас от греха, или тупицы, плюющие в нашу поэтическую душу? Подобно остальным божьим тварям, они бывают всех сортов. Я с благодарностью вспоминаю с полдюжины редакторов, которые отшлифовали мои сочинения, сдвинув в них фокус или акценты, либо поставив под сомнение тон, либо заметив логические или композиционные просчеты, либо предложив другой зачин, либо обсудив со мной выбор между несколькими возможными маршрутами, либо посоветовав убрать разного рода излишества. Дважды я выбрасывал из книги целую главу, потому что редактор счел ее ненужной. Но больше всего я благодарен этим редакторам за великодушие. Они с энтузиазмом относились к работе, которую мы должны были выполнить вместе как писатель и редактор. Их уверенность в том, что я достойно справлюсь со своей частью нашего общего дела, была для меня ценной моральной поддержкой.

Хороший редактор способен посмотреть на текст свежим взглядом, тогда как у писателя глаз давно замылен, и несть числа способам, которыми редактор может улучшить чужое сочинение: вычеркнуть лишнее, добавить изящества, прояснить смысл, подчистить десятки мелких несоответствий в

глагольных временах, местоимениях, последовательности действия, тоне рассказа, отметить все предложения, которые можно понять по-разному, разбить неуклюжие длинные фразы на короткие, вернуть автора на столбовую дорогу, если он забрел куда-то далеко по боковой тропинке, наладить мосты там, где автор потерял читателя, чересчур увлекшись ходом своей мысли, поставить вопросы, касающиеся вкуса и трезвости суждений.

За все эти спасительные действия редакторы заслуживают самых теплых слов. К сожалению, они могут нанести и значительный вред. Ущерб, который они причиняют, делится на две категории — порча стиля и подмена содержания. Давайте сначала обсудим стиль.

Для хорошего редактора нет ничего приятнее рукописи, практически не нуждающейся в его правке. Плохой испытывает непреодолимое желание в ней похозяйничать, чтобы доказать, как великолепно он разбирается во всех тонкостях грамматики и словоупотребления. Это буквоед, который видит трещинки в асфальте, но не умеет насладиться окружающим пейзажем. Очень часто ему просто не приходит в голову, что автор пишет на слух, стараясь добиться определенного ритма или звучания фразы, или играет словами исключительно ради самой словесной игры. В жизни писателя редко бывают минуты мрачнее тех, когда он обнаруживает, что редактор совершенно не понял его замысла.

Я помню множество таких печальных прозрений. Одно из них, не самое шокирующее, случилось, когда я писал о программе под названием «Приглашенные артисты», в рамках которой разные артисты и музыканты должны были посещать экономически неблагополучные города на Среднем Западе. Описывая их, я выразился так: «Судя по тому, как выглядят эти города, в них нечасто приглашаются приглашенные артисты». Когда мне прислали гранки, я прочел: «Судя по тому, как выглядят эти города, в них нечасто навещаются приглашенные артисты». Мелочь? Для меня — нет. Я использовал повтор, потому что люблю этот прием: читатели не ожидают увидеть рядом два похожих слова, и благодаря этой неожиданности фраза становится освежающе необычной. Но редактор вспомнил правило, согласно которому одно из двух однокоренных слов следует заменить синонимом, и исправил мою «ошибку». Когда я позвонил ему с протестом, он изумился. Мы долго спорили; ни один не желал уступать. Наконец он сказал: «Похоже, вы здорово уверены в своей правоте!» Я здорово уверен в том, что одна потачка ведет к другой и что автор должен отстаивать свою позицию. Иногда мне даже приходилось выкупать статьи обратно у журналов, внесших в них поправки, которые я не мог принять. Если вы

будете позволять редакторам искоренять из текста вашу самобытность, то потеряете одно из своих главных достоинств. Кроме того, вы потеряете свое достоинство.

В идеале автор и редактор должны вести между собой мирные переговоры, основанные на взаимном доверии. Зачастую, стараясь прояснить смысл туманной фразы, редактор нечаянно теряет какую-нибудь важную деталь — факт или нюанс, добавленный автором по причинам, редактору неизвестным. В этом случае автору следует попросить восстановить потерю. Если редактор согласится с его доводами, он удовлетворит эту просьбу. Однако вместе с тем он должен потребовать, чтобы автор все же устранил невнятицу. Ясность написанного — это то, за что редактор отвечает перед читателем, и он не имеет права пропускать в печать фразу, которой не понимает. Если она непонятна ему, значит, она будет непонятна как минимум еще хотя бы одному человеку, а это уже на одного больше, чем надо. Короче говоря, автор с редактором должны вместе пройтись по всему тексту, выискивая неполадки и устраняя их таким образом, чтобы готовая статья выглядела как можно лучше.

Это обсуждение не обязательно вести при личной встрече — годится и телефон. Но не позволяйте редакторам оправдывать удаленностью или их собственной неорганизованностью изменения, которые они внесли в текст без вашего согласия. «Надо было сдать номер», «Мы и так опаздывали», «Сотрудник, который обычно отвечает за этот раздел, заболел и не вышел на работу», «На прошлой неделе у нас сменили половину состава», «К нам только что пришел новый издатель», «Ваша статья случайно попала не в ту папку», «Редактор в отпуске» — все эти убогие отговорки только прикрывают некомпетентность и бесцеремонность тех, кто пускает их в ход.

Одна из множества печальных перемен в издательском бизнесе заключается в отмирании правил вежливости, некогда считавшихся самоочевидными. Редакторы, в первую очередь журнальные, стали манкировать целым рядом действий, которые должны выполняться автоматически: уведомить автора, что материал получен, прочесть его в разумные сроки, сообщить автору, все ли в порядке, немедленно вернуть материал, если нет, внести в сотрудничество с автором необходимые поправки, отослать ему верстку, проследить, чтобы автору поскорее заплатили. Пишущие люди и так достаточно ранимы — ни к чему подвергать их дополнительным унижениям, заставляя звонить, чтобы узнать о судьбе своей статьи или выпросить гонорар, который они честно заработали.

Сейчас на все эти естественные любезности стали смотреть как на ненужные реверансы, которые давно пора отбросить. Однако они отнюдь не относятся к разряду прихотей и капризов. Это кодекс чести, на котором стоит наше общее дело, и редакторы, не желающие об этом помнить, нарушают фундаментальные авторские права.

Это высокомерие становится наиболее губительным, когда редактор переходит границы стилистической правки и посягает на самое святое — на содержание. Я часто слышу, как журналисты-фрилансеры жалуются: «Раскрыл журнал, поискал свою статью — и не узнал ее.

Они переписали всю вступительную часть и наговорили от моего имени такого, что у меня глаза на лоб вылезли». Искажать мнение автора — смертный грех. Но редакторы делают то, что позволяют авторы, особенно в условиях цейтнота. Писатели сами идут на унижение, когда разрешают редактору перекраивать их материал как ему заблагорассудится. Каждое такое проявление покорности лишний раз напоминает редактору, что их можно третировать, как чернорабочих.

Но в конечном счете писатели преследуют свои собственные цели. То, что вы пишете, ваше и ничье больше. Используйте свой талант с максимальной отдачей и охраняйте созданное не щадя живота. Ни один редактор не знает, на что вы способны, — это известно только вам. Писать хорошо — значит верить в себя и в то, что вы пишете, идти на риск, не бояться быть непохожим на других, выжимать из себя все до предела. Вы будете писать настолько хорошо, насколько себя заставите.

Мое любимое определение хорошего писателя принадлежит Джо Димаджо, хотя сам он не знал, кого определяет. Димаджо был лучшим из всех известных мне бейсболистов, и никто не выглядел на поле таким спокойным. В роли аутфилдера он покрывал широкими грациозными шагами огромные расстояния, всегда оказываясь на месте раньше мяча и ловя его с удивительной легкостью, и, даже когда он выходил на битую и наносил по мячу удар колоссальной мощи, нельзя было заметить, что это стоит ему каких-то усилий. Я поражался этой непринужденности, поскольку знал, что подобные результаты достигаются лишь ценой упорного ежедневного труда. Однажды некий репортер спросил, как ему удастся играть так качественно и притом стабильно, и Джо ответил: «Мне всегда кажется, что на трибунах сидит по крайней мере один человек, который никогда раньше не видел моей игры, и я не хочу его разочаровать».

Большинство процитированных мною материалов были сначала написаны для журналов или газет, а затем включены в книги. Как правило, здесь я привожу ссылку на первое книжное издание в твердой обложке.

Сейчас многие из этих книг уже не переиздаются, однако их можно отыскать в библиотеке. Во многих других случаях книги перепечатывались в мягкой обложке, так что найти их не составляет труда.

Источники

Статьи

«Back to Bachimba,» by Enrique Hank Lopez. From Horizon, Winter 1967. American Heritage Publishing Co., Inc. «Bats,» by Diane Ackerman. From The New Yorker, Feb. 28, 1988. «Brain Signals in Test Foretell Action,» by Harold M. Schmeck, Jr. From The New York Times, Feb. 13, 1971. Copyright 1971 by The New York Times Company. Reprinted by permission. «Breaking Away,» by Janice Kaplan. From Vogue, January 1984. «Coolidge,» by H. L. Mencken. From The Vintage Mencken. «Death of a Pig,» from The Second Tree from the Corner by E. B. White.

Harper Bros., 1953. «Deep Streep,» by Molly Haskell. From Ms., December 1988. Copyright 1988 by Molly Haskell.

«End of the Trail,» by Garrison Keillor. Originally in The New Yorker. Copyright 1984 by Garrison Keillor. Published in We Are Still Married, by Garrison Keillor. Viking Penguin, Inc., 1989. Reprinted by permission of Garrison Keillor. «For My Indian Daughter,» by Lewis P. Johnson. From Newsweek, Sept. 5, 1983.

«Glad Rags,» by John Updike. From The New Yorker, March 1993. «Halfway to Dick and Jane: A Puerto Rican Pilgrimage,» by Jack Agueros. From The Immigrant Experience, edited by Thomas Wheeler. Doubleday, 1971.

«How Iraq Reverse-Engineered the Bomb,» by Glenn Zorpette. From I.E.E.E. Spectrum, April 1992. Copyright 1992 by I.E.E.E.

«How the Savings and Loans Were Saved,» by Garrison Keillor. Originally in The New Yorker. Copyright 1989 by Garrison Keillor. Published in We Are Still Married. Reprinted by permission of Garrison Keillor.

«Hub Fans Bid Kid Adieu,» by John Updike. From Assorted Prose, by John Updike. Alfred A. Knopf, Inc., 1965.

«Mississippi Water,» by Jonathan Raban. Copyright 1993 by Jonathan Raban. Reprinted with the permission of Aitken Stone Ltd. The full text of the piece first appeared in Granta, issue #45, Autumn 1993.

«Ornament and Silence,» by Kennedy Fraser. Originally in The New Yorker, Nov. 6, 1989. Copyright 1989 by Kennedy Fraser. Reprinted by permission. Subsequently included in Ornament and Silence: Essays on Women's Lives, by Kennedy Fraser. Alfred A. Knopf, 1996.

«Politics and the English Language,» by George Orwell.

«Politics of Sports,» by Janice Kaplan. From Vogue, July 1984.

Review by John Leonard. From The New York Times, Nov. 14, 1980.

Copyright 1980 by The New York Times Company. Reprinted by permission.

«T. S. Eliot at 101,» by Cynthia Ozick. The New Yorker, Nov. 20, 1989. Copyright 1989 by Cynthia Ozick. Reprinted by permission of Cynthia Ozick and her agents, Raines Raines, 71 Park Ave., New York, N.Y. 10016.

«The Future of the Transistor,» by Robert W. Keyes. From Scientific American, June 1993.

«The Mystery of Memory,» by Will Bradbury. From Life, Nov. 12, 1971. Copyright 1971 by Time Inc. Reprinted by permission.

«The News From Timbuktu,» by William Zinsser. From Conde Nast Traveler, October 1988.

«The South of East Texas,» by Prudence Mackintosh. From Texas Monthly, October 1989.

«Trump Solo,» by Mark Singer. From The New Yorker, May 19, 1997. Reprinted by permission; copyright 1997 by Mark Singer. Originally in The New Yorker. All rights reserved.

Книги

- Adams H. The Education of Henry Adams. 2011.
- Allen W. Getting Even. Random House, 1971.
- Arlen M. J. Living-Room War. Viking Press, 1969.
- Baldwin J. The Fire Next Time, by James Baldwin. Vintage Books, 1963.
- Benchley R. Benchley — or Else! Harper Bros., 1947.
- Bradley B. Life on the Run. Quadrangle / The New York Times Book Co., 1976.
- Capote T. In Cold Blood. Penguin Books Ltd., 1966. Davies P. God and the New Physics. 2012.
- Didion J. Slouching Toward Bethlehem. Farrar, Straus Giroux, 1968.
- Eiseley L. The Immense Journey. Random House, 1957.
- Frazier I. Dating Your. Farrar, Straus Giroux, 1986.
- Gornick V. Fierce Attachments: A Memoir. 2005.
- Hazleton L. Confessions of a Fast Woman. Addison-Wesley Publishing Co., Inc., 1992.
- Herndon J. How to Survive in Your Native Land. Simon Schuster, 1971.
- Karr M. The Liars' Club: A Memoir. 2005.
- Kazin A. A Walker in the City. Harcourt, Brace, 1951.
- Kingston M. N. The Woman Warrior. Alfred A. Knopf, Inc., 1976.
- Levi P. The Periodic Table. Penguin Books Ltd., 2012.
- Marquis D. Archy and Mehitabel. Doubleday Co., 1927.
- McCourt F. Angela's Ashes. Scholastic Ltd., 2008.
- McPhee J. Coming Into the Country. Farrar, Straus Giroux, 1977.
- Mencken H. L. The Hills of Zion. Vintage Books, 1955.
- Mitchell J. The Bottom of the Harbor. Little, Brown and Company, 1960.
- Mortimer J. Clinging to the Wreckage. Penguin Books, 1984.
- Nabokov V. Speak, Memory. Penguin Books Ltd., 2000.
- Perelman S. J. Strictly From Hunger. Random House, 1937.
- Pritchett V. S. The Offensive Traveler. Alfred A. Knopf, 1964.
- Roueche B. Eleven Blue Men and Other Narratives of Medical Detection. Little, Brown and Company, 1954.
- Safdie M. Beyond Habitat. The M.I.T. Press, 1970.
- Shepherd J. (ed.). The America of George Ade. G. P. Putnam's Sons, 1961.
- Stevens M., Swan A. de Kooning: An American Master. 2006.
- Strunk Jr. W., White E. B., Angell R. The Elements of Style. Allyn Bacon,

1999.

The Most of S. J. Perelman. Simon Schuster, 1958.

Thomas L. Lives of a Cell: Notes of a Biology Watcher. Copyright 1971 by Lewis Thomas. Penguin Books USA Inc., 1971.

Thomson V. The Musical Scene. Alfred A. Knopf, 1945.

Welty E. One Writer's Beginnings. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983.

White E. B. Second Tree From the Corner. Harper Bros., 1954.

Wilson E. The Dead Sea Scrolls, 1947–1969. Farrar, Straus Giroux, 1983.

Wolfe T. The Right Stuff. Farrar, Straus Giroux, Inc., 1979.

Zinsser W. American Places. HarperCollins, 1992.

Zinsser W. Pop Goes America. Harper Row, 1966.

Zinsser W. Spring Training. Harper Row, 1989.

Zinsser W. The Haircurl Papers. Harper Row, 1964.

Zinsser W. The Lunacy Boom. Harper Row, 1970.

Сакс О. Человек, который принял жену за шляпу. АСТ; АСТ Москва; Полиграфиздат, 2010.

Об авторе

Уильям Зинсер — писатель, редактор и преподаватель. Начал свою карьеру в нью-йоркской *Herald Tribune* и с тех пор регулярно пишет для многих солидных изданий. Автор 17 книг на самые разные темы: от спорта до путешествий и музыки. Преподает в Новой школе (Нью-Йорк).

notes

Примечания

Новая школа — университет в г. Нью-Йорке, в районе Гринвич-Виллидж. *(Здесь и далее — прим. пер.)*

Цит. по: Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. Пер. З. Александровой.

Пер. В. Голышева.

Имеется в виду Вудро Вильсон, президент США в 1913–1921 гг.

Библейский пояс — регион на Юге и Среднем Западе США, где сильны позиции протестантского фундаментализма.

В то время, о котором говорит автор, электронные редакторы (word processors) были отдельными устройствами, похожими на электронные пишущие машинки с экраном.

Дабл-плэй — игровая комбинация в бейсболе, в результате которой обороняющаяся команда выводит в аут двух игроков нападающей и тем самым зарабатывает два очка.

Микобер — персонаж из романа Диккенса «Жизнь Дэвида Копперфилда».

Дик и Джейн — герои популярной серии книжек, по которым американские дети учились читать в середине XX в.

«Неистребимый индивидуализм» (rugged individualism) — термин, введенный Гербертом Гувером.

Комиссар — высшее должностное лицо в профессиональных спортивных лигах США.

Малая лига — бейсбольная лига для детей от 8 до 12 лет.

Перефразированные слова Марка Антония из «Юлия Цезаря» Шекспира: «Не восхвалять я Цезаря пришел, а хоронить». (Пер. М. Зенкевича.)

«Тикондерога» — американский авианосец.

Великий трек — переселение потомков голландских колонистов (буров) в центральные районы Южной Африки.

Мзиликази (Моселекатсе) — знаменитый африканский правитель.

Строки из поэм Т. Элиота здесь и ниже даны в переводе А. Сергеева.

«Леди Берд» Джонсон — жена президента Линдона Джонсона, в свою бытность Первой леди активно занимавшаяся благоустройством американских городов.

«Прекрасное пленяет навсегда» — строка из стихотворения Дж. Китса в переводе Б. Пастернака.

Эйзенхауэр.

Псалом 18:10.