

Анотація

Серед визнаних письменників є ті, котрі вирішили поділитися секретами свого успіху й написали книжки про те, як писати добре. Це видання підсумовує погляди на художню творчість мегапопулярних Агати Крісті, Джорджа Орвелла, Рея Бредбері, Курта Воннегута, а також ближчих до нас у часі Мілана Кундери, Маріо Варгаса Льюїса та Умберто Еко. Чому вони писали? Як вони писали? Й чому насправді вони стали успішними? Це збірка практичних порад, котрі підтверджені визнанням читачів на усіх континентах.

ISBN 978-966-97615-0-7

Ростислав Семків © текст, 2016

Мирослава Скіра © обкладинка, 2016

Андріана Чуніс © дизайн верстки, 2016

Пабулум © 2016

Усі права застережено

Ростислав Семків Як писали класики: поради, перевірені часом

Слухайте їх — вони скажуть

Уявіть собі, що до вас у місто приїжджає Рей Бредбері. Так, саме отой — автор «Марсіанських хронік» та «451° по Фаренгейту», колосальний фантаст і веселий вигадник. І що в нього буде лише одна зустріч із читачами, скажімо, у центральній бібліотеці. Навіть на дрібніших промовців чекають. Гіпотетична зустріч із Бредбері викликала б небачений ажіотаж й до бібліотеки стояла б кілометрова черга.

З іншого боку, уявіть собі самого Рея Бредбері. Стомленого після перельоту, розшарпаного необхідністю дати двадцять інтерв'ю й побувати на п'яти ефірах, на одному з яких його ще й настирливо діставатиме слухач або глядач із, наприклад, містечка Щорс питаннями про правдивість зображуваного у його творах марсіанського ландшафту. Бредбері ледве встиг поснідати і, фактично, не мав нормального обіду — й ось він сидить перед велетенською аудиторією у задусі, що навіває сон. Тиснуть нові черевики, ще й крісло не надто зручне. У той момент у нього таки немає настрою бути великим письменником Реєм Бредбері. Як багато він зможе сказати своїм слухачам?

Зрозуміло, що сам факт потрапляння на лекцію відомого автора затьмарює усі незручності та недоладності в його промові. У принципі, він може розповідати про будь-що: про улюблену канарку, про персонажів, яких думав додати до котрогось зі своїх романів, але потім передумав, про молоді роки та перше кохання, про улюблених авторів тощо. Більшість все одно запам'ятає лише факт власної присутності на події, зробить селфі з автором звіддала, а якщо пощастить, то ще розживеться на автограф. Хіба ж не так було під час візиту до Києва іншого фігуранта цієї книжки — перуанського нобелівського лауреата Маріо Варгаса Льйоси? Пам'ятаємо з його промови, що він підтримує прагнення України вирватися із колоніальної залежності й крапка. Це ще одна проблема: на подібних зустрічах автори, особливо якщо вони нобелівські лауреати, змушені говорити на загальнолюдські теми — їм не до теорії письма. Точно те саме ми могли бачити й чути на зустрічах із минулорічною лауреаткою, білоруською авторкою Світланою Алексієвич.

Тоді як нам дізнатися їхні секрети? Яким чином зрозуміти, як воно — сісти й написати сильний текст? Що тут найважливіше? Можливо,

треба якось по-особливому затишно облаштувати місце для письма? Чи варто складати план тексту до того, як він вихлюпнеться на сторінку? Що вони робили, через що стали знаними та, врешті, великими?

Але ж формат подібного *розсекречення* давно придумано. Якщо кожен текст — це своєрідний лист у вічність, який читатимуть потім сотні, а може, й тисячі людей, то хороший письменник, відправивши такою міжчасовою поштою десяток чи два послань, цілком природньо доходить до думки надіслати своїм допитливим читачам ще й своєрідний *суперлист*, який пояснить техніку та поетику всіх попередніх. Не всі великі пишуть книжку про те, як писати книжки, однак частина з них таки не проти поділитися власними стратегіями успіху. Не про всіх, але про кількох яскравих я розповім тут.

Отже, автор (чи авторка) сідають у спокійній обстановці за стіл, вони радісні, піднесені, у передчутті осмислення своєї творчої праці. Він чи вона думають про свої книги, персонажів, із якими провели тривалий час, вигадуючи їх та ведучи за руку зі сторінки на сторінку, вони згадують свій успіх (аякже, адже це відомі й визнані автори) і їхній настрій стає ще кращим. Звісно, за таких умов вони здатні розповісти нам багато. Осмислено й узагальнено — все про ті таємні пружини, що підняли їх над буденністю й над пересічним рівнем літературного потоку. Будемо їх слухати — і вони скажуть.

Хто в грі?

Якби ми спробували уявити собі постаті цієї книжки як фігури умовної шахової партії, то починати варто було б із найбільш титулованої із них. Ні, це не Король, а Королева або, як іменують її в одній із біографій, Герцогиня. Це Агата Крісті. Авторка, яку в сукупному накладі, принаймні в англomовному світі, перевершили лише Біблія та Шекспір. Центральна постать серед жінок у детективному жанрі, винахідниця одразу кількох детективних трендів, тобто й справді Королева, яка на своїй шахівниці рухається, як захоче, й убиває персонажів без огляду на їхні ранги — від лорда до чорношкірої служниці. Цілком можливо, що її Міс Марпл є також найбільш інтелектуальною жінкою-персонажем у світовій літературі. Отже, почнемо із неї.

Далі — одразу троє справді серйозних чоловіків, які попереджають і застерігають, розбавляючи часом глибинно гуманістичний пафос

власних текстів добрим почуттям гумору. Це скептики й іроніки Джордж Орвелл, Рей Бредбері та Курт Воннегут, яким замало ролі шахового Офіцера й вони не погодилися б, аби їх назвали Генералами антиутопій чи Лордами фантастики, хоч насправді їхні статуси саме такі. Тому назвімо їх новітніми Пророками — від цього наша уявна партія стане ще поважнішою.

Але навіть дещо менш відомий у порівнянні з ними нобелівський лауреат Маріо Варгас Льюїса також не може бути в нас Офіцером (а тим більше Слоном). Відповідно до латиноамериканської традиції, до якої він належить, назвімо його Полковником. Навіть якщо йому ніхто не пише, то він усе ж продовжує писати: от і маємо його «Листи молодому романісту» як одну з книг, про які піде мова далі.

Натомість крапленому численними травмами чеському дисидентові Мілану Кундері таки пасує роль шахового Пішака. Понівечений переслідуваннями режиму й одночасними підозрами у співпраці з цим режимом, вигнаний зі своєї батьківщини, він тільки й може рухатися вперед. Тому він не просто Пішак, а Суперпішак, який доходить до останньої лінії шахівниці, де може стати будь-ким, відповідно до нашої фантазії.

Нарешті — Умберто Еко. Майстер гри в змішування жанрів та стилів, а також знавець давніх манускриптів та трендів сучасної масової культури водночас. Цей автор — просто живе втілення постмодернізму, коли глибина й навіть містика сюжету раз у раз змінюються іронією коментатора. Тут фігура для гри має бути рухлива й статечна водночас — Кентавр, химерний і безсмертний гібрид із античності, яку Умберто так любив.

Як бачимо, партія буде цікавою та несхожою на жодну іншу. Герцогиня з трьома Пророками, Полковник, Суперпішак та Кентавр — усе це більше нагадує Лігу Справедливості чи інші команди комікс-персонажів, ніж шахову гру. Проте ми знаємо, що в літературі всі шахівниці насправді запозичені в Льюїса Керола, а тому будь-якої миті можна провалитися в нору чи потрапити на безумне чаювання. Свої правила тут усе ж є і якраз про них піде мова. Нехай навіть з точки зору повсякденної логіки правила такої гри дивні. Утім саме така вона — література. Саме в цьому її сенс.

Важливий відступ: що таке література?

Власне, а що таке художня література? Усі зі згаданих авторів знані як майстри вигадки, хоча троє із них і були журналістами. Арістотель каже, а ми вслід за ним, що поезія (тобто література) якраз і відрізняється від історії, бо остання розповідає про те, що було, а перша — про те, що могло б бути. Тобто, у його баченні, історія — це правда, а література — вигадка, однак якщо воно все-таки «могло б бути», то ця вигадка не абсолютна. Література вигадує на межі з правдою, інколи настільки точно, що ми губимо цю межу. Від себе додаю, що література продукує і пропонує читачеві настільки досконалу вигадку, що та часто постає сильнішою за правду реальності, яку бачимо довкола. І тоді численні зацікавлені кидаються писати справжні листи Шерлоку Холмсу й відсилають їх на неіснуючу адресу Бейкер стріт, 221б, яку королівській пошті після усіх цих тонн послань пасувало б встановити. Так вигаданий адресат стає цілком реальною постаттю нашого життя, так сильна література здатна керувати життям, надихаючи своїх вірних та соромлячи скептиків. Рушають маршрутом Леопольда Блума ватаги поціновувачів «Улісса», п'ють у численних пивницях Швейка візитери Праги, обіймають Проню з Голохвастовим охочі пізнати атмосферу Києва кінця XIX сторіччя й піднімають угору мечі й чарівні посохи фани Толкіна, розігруючи чергову битву ельфів та орків. Наше життя тривіальне? Воно вкладене у два маршрути транспорту та кілька міських локацій, прив'язане до обридливих алгоритмів дій, що дають нам заробіток? Відкрийте книжку — у добрих книжках існують цілі світи, в яких ми можемо певний час мешкати, прожити купу альтернативних життів, закохатися, загинути, а потім повернутися знову й перемогти, а надто — перемогти хандру й нудоту повсякдення.

Так, усе це зіткане зі слів. Художню літературу творить особлива мова — відшліфована, у певному сенсі, досконала мова, яку ми не зустрінемо у щоденному житті. Сильний автор пише так, що зненацька посеред епізоду ми піднімаємо голову від сторінки й кажемо самі до себе: як же добре сказано! Це красива мова, що б ми не мали на увазі під отим «красива».

Поки ми читаємо, хай навіть ще не дочитали до важливих питань, які штовхають автора до письма, наш мозок уже напружено працює: те, що в кіно візьмуть на себе режисер, оператор та актори, декоровані армією костюмерів і візажистів, ми робимо самі наодинці зі сторінкою.

Це ми обираємо ракурс, ставимо картинку й одягаємо персонажів у шати своєї фантазії. Сильний автор спонукатиме нас чути звуки, про які не сказано в тексті, відчувати запах вулиці після дощу чи, що більше, закохуватися, страждати та тішитися разом із його героями. Він просто пише слово — й воно дзвенить, резонуючи імпульсами наших нейронів. Мурашки? Ось звідки беруться мурашки, коли ми читаємо добру книжку. І вона не відпустить нас. Ми захочемо залишатися в уявному, так, вигаданому світі, аж доки не пізнаємо його весь, аж доки не добіжимо до кінця запропонованої історії. І не виключено, що потім захочемо ще, й сумуватимемо, що автор тут поставив крапку. Сильна книжка завжди штовхає до подальшого читання.

Чи такими є тексти Агати Крісті, Рея Бредбері, Умберто Еко та інших персонажів цієї книжки? Звісно, що так! Тут клуб сильних авторів (і однієї авторки). Вони саме розсілися довкола каміна на м'яких канапах чи на по-спартанськи жорстких стільцях (Орвелл та Воннегут точно обійшлися без зайвої розкоші). Вони готові розповідати про своє бачення правил письма. Чи дадуть нам авторитети дієві рецепти успіху? Вони щиро намагатимуться, будьмо певні.

Три історії про кожного

Не сумніваюся, що читачі цієї книжки вже добре знають усіх її фігурантів. Це надто відомі автори (і авторка) й ми, безперечно, читали низку їхніх текстів. Проте кожну з історій варто починати від біографії, бодай короткої, адже в ній часто знаходимо відповіді, які цікавитимуть нас не меншою мірою, ніж секрети письма.

Біографія кожного письменника містить спонуки та травми, відштовхуючись від яких він починає писати.

Справді, багато хто починає писати у відповідь на щось — подію чи переживання. Психологія правий: ми нічого не забуваємо й не ігноруємо. Якщо не маємо змоги покінчити з тривогою одразу, то витісняємо її в глибини своєї свідомості (у несвідоме), й далі вона чаїться там, поки не отримає змоги вирватися назовні. Перетворити психічну напругу в літературний текст — це ще більш-менш гуманний спосіб дати їй раду, не дозволити внутрішнім руйнівним силам виплеснутися назовні не-контрольованою агресією.

Таким чином, багато хороших літературних текстів є насправді відповідями їхніх творців на власні життєві проблеми. А якщо травма надто сильна, то письменник може все життя адресувати тексти саме їй, тобто писати, щоб побороти неспокій, та ще й не факт, що побороти вдасться. З іншого боку, Жан Лакан, на відміну від діда Зигмунда, який намагався лікувати, навпаки радить полюбити свою травму. Адже це потужне джерело натхнення! Багато тривог у дитинстві й молодих роках Агати Крісті? Тим тривожнішими й фантазмагоричнішими будуть її детективні сюжети. Власне, що детективні. Бо якби життя не підкидало цій геніальній жінці чимало гострих переживань, вона могла б писати, скажімо, мелодрами й залишитися нам невідомою. Як сказав колись французький посланець при іспанському дворі, якщо в'язниця допомагає Сервантесові писати такі книги, то хай краще сидить там постійно.

Проте не травмами єдиними. Спонуки до письма та іншої творчості можуть бути й радісні — людина переживає щастя, хоче зупинити мить. Врешті, дуже часто пишуть, бо цьому сприяє середовище довкола, бо близькі та друзі також пишуть і цінують книжки. Пишуть, бо часом нема куди подітися від книжок. То ж хіба не цікаво зазирнути в біографії письменників? Відповіді саме там.

Автор, який пропонує власні роздуми про секрети свого успіху, скаже нам багато, але точно не скаже всього. Він (чи вона) також змовчатиме про певні сторінки своєї біографії, які не надто хочеться пригадувати. Власне, багато й забуто, адже людська пам'ять (на відміну від соцмереж) схильна зберігати лише найкраще. Спробуємо повернути забуте авторами — бодай у тих межах, які важливі для розуміння його чи її письма.

Далі — друга історія, яку розповідатиме сам автор. Оце обіцяне — збірник рецептів із усіма необхідними для літературної кулінарії інгредієнтами. Хтось (як Льюїса чи Еко) подає їх більш упорядковано та розлого, хтось (як Орвелл чи Воннегут) зосереджує у кількох порадах. Натомість Бредбері та Кундера маскують секрети власних страв спеціями дотепів і розчиняють їх у пінтах розмірковувань чи відступів. Агата теж має що сказати, але на доважок ми мусимо вислухати її історії про взаємини із сестрою та братом, виховання дочки, кругосвітню подорож та інші життєві моменти. Утім, я берегтиму читачів від надміру зайвих деталей: друга частина кожного

із розділів резюмуватиме сказане нашими авторами й навіть зумисне робитиме їхні роздуми більш чіткими й лаконічними.

Нарешті — третя частина розділу доповнюватиме попередню аналізом тих механізмів успіху, які спрацювали поза волею самих авторів. Ці пружини творчості видимі ззовні, але самі автор чи авторка помітити їхньої дії не можуть або не хочуть. Натомість ми знаємо подальшу долю текстів та творців, тому осмислюємо успіх авторів у ширшому контексті. Словом, якщо біографічний нарис на початку кожного із розділів має пояснити нам, що підштовхнуло наших авторів до письма, то два наступні говоритимуть про складові їхньої майстерності, щоразу розширюючи діапазон погляду — від власне авторського до літературознавчого. Тоді ми побачимо кожного з них в інтер'єрі його чи її життя та у нестримному потоці творчості, який вони мали щастя пропустити крізь себе. І ми зрозуміємо, що вони хотіли сказати.

Герцогиня Говорить

Основні дати з життя Агати Крісті

1890 — народилася в маєтку Ешфілд (Англія)

1920 — друкує перший роман «Загадкова пригода у Стайлзі»; з'являється Еркюль Пуаро

1930 — виходить перший роман за участі міс Джейн Марпл «Убивство в будинку вікарія»

1952 — перша постановка детективної п'єси «Мишоловка»; з того часу п'єсу ставлять дотепер і це найдовше сценічне життя п'єси у світовій історії

1965 — пише «Автобіографію»

1976 — помирає у віці 85-ти років

Як зробити з життя пригоду?

Саме життя Агати Крісті нескінченно постачало їй матеріал для оповідань та романів. Ні, вона не була репортером кримінальної хроніки й не брала участь у розслідуваннях — максимум, знала особливості ліків та отрут, коли заповзялася опановувати фармакологію. Детективні сюжети авторка вигадувала, проте персонажами в них ставали добре знайомі їй люди, а події розгорталися у місцях та містах, де вона колись мешкала. Біографію Агати Крісті всуціль населяють прототипи її творів.

Показова тут, наприклад, постать капітана Гастінгса. Ключовим прототипом, звісно, є перший чоловік Агати — Арчі Крісті, прізвище якого авторка (до шлюбу Міллер) залишила собі навіть після розлучення й урешті зробила безсмертним. Арчі був затягим гравцем у гольф, мав рішучу, проте дещо хаотичну вдачу, захоплювався спортивними авто. Ну викапаний Гастінгс, що тут скажеш! Згодом Арчибальд Крісті розлучився з Агатою, через що постраждав і Гастінгс. Щоправда, авторка трансформує життєвий сюжет: це дружина кидає Гастінгса, а не навпаки.

З іншого боку, Арчі ще за часів Першої світової війни був офіцером Королівського військово-повітряного флоту (так його тоді називали), отож молоді льотчики з'являються у романах «Загадка Ендгауса», «Смерть у хмарах», «Перст провидіння» чи «О 4:50 з Паддінгтона».

Вони легко закохують у себе дівчат, гинуть, виконуючи завдання, повертаються покалічені або покидають повітряні сили з ностальгією за небом, як урешті зробив і сам Арчі. Словом, роблять усе, що непокоїло авторку в цій небезпечній професії.

Потім Арчі став клерком у Лондоні, де постійно остерігався, що його втягнуть у якусь нечесну обладку. Тому авторка заставляє страждати клерків у романах «Таємниця блакитного поїзда», «Готель Бертрам», в оповіданні «Пограбування на мільйон доларів»: їх підставляють, у них постійні проблеми з грошима, вони мріють про краще життя, але не можуть вирватися із повсякденності.

Із гумором зображена молода сімейка з оповідання «Занадто дешева квартира» — це портрет Агати та Арчі Крісті, які щойно перебралися в Лондон у 1919 році. А коли молода пара в романі «Забуте вбивство» мандрує англійськими графствами у пошуках маленького затишного будиночку, знову бачимо частинку побуту

сімейства Крісті — аж до дискусій про відтінок та малюнок шпалер. У романі це нещасливий будинок, бо там колись скоєно вбивство; будинок, який придбали Крісті, також мав погану славу: там помирали через нещасні випадки та розлучалися. Агата з Арчі теж розлучилися, це трапилося 1926 року, коли Агаті було 36. Авторка зберегла ніжні почуття до першого чоловіка й надалі: вона вбиває молодого льотчика тільки раз — у романі «Загадка Ендгауса».

Якщо повернутися тепер до Гастінгса, то ще одним прототипом помічника Пуаро був старший брат Агати — Монті (Луї Монтан). Він народився у 1880-му, тобто був старшим від авторки на 10 років (найстаршою дитиною в сім'ї була Маргарет 1879 року народження). Монті весь час вдавався у ризиковані фінансові авантюри, а одного разу навіть видурив у старшої сестри кошти на побудову невеликого корабля для налагодження комерційного судноплавства на африканському озері Вікторія. (Родина Крісті не була бідною: володіла доволі пристойним спадковим капіталом). Зайве казати, що авантюри Монті, як і подібні оборудки Гастінгса, одна за одною зазнавали невдачі.

Нарешті, третім прототипом можна вважати одного із ранніх залицяльників Агати, який покинув її, спокусившись експедицією у Південну Америку. Як пам'ятаємо, Гастінгс також намагався розжитися на ранчо в Аргентині та вкладав кошти у Південно-американську залізницю. Обоє зазнали сімейного краху: від Ентоні пішла наречена, від Гастінгса — дружина.

Ми можемо нескінченно вишукувати нових і нових прототипів, досліджуючи біографію Агати Крісті. Вона була уважним спостерігачем і саме тому її персонажі, ввібравши характери й звички реальних людей, виглядають такими повнокровними — всі, від лорда до дантиста. Водночас, численні мандри авторки дозволяють вписувати детективний сюжет як у звичну їй панораму невеликого англійського містечка, так і в гамір лондонського Сіті чи навіть в екзотичні декорації Близького Сходу й тропічних островів. У 1923 році сім'я Крісті, залишивши свою чотирирічну донечку Розалінд під доглядом тітки Маргарет, відбуло у кругосвітню подорож (для Арчі це було робоче відрядження у складі делегації Британського торгового представництва). Південна Африка, Родезія, Австралія, Нова Зеландія, Гаваї (обоє займалися серфінгом), Канада та США — багато місць, які

вони відвідали, та ще більше людей, яких зустріли там, потім перекочують у романи Агати. Заперечите, адже в «Автобіографії» сама Крісті каже, що лише одного разу списала персонаж із натури? Не вірмо їй тут — у неї нема жодної вигаданої постаті! Інша справа, що в оповіданнях та романах усі вони далі житимуть і вмиратимуть так, як того захоче сама авторка.

Другий чоловік Агати Крісті — Макс Мелловен, до речі, також служив льотчиком, але вже під час Другої світової. Проте важливішим є те, що він був відомим археологом. Після їхнього одруження у 1930 році Агата супроводить чоловіка майже у всіх його експедиціях, що змушує Пуаро та Гастінгса покинути їхню затишну лондонську квартиру й вирушити на Родос, у Єгипет і Месопотамію.

Як і в усіх інших письменників, біографія Агати Крісті складається із двох частин — життєвої та творчої. У цьому випадку перша має на другу колосальний вплив. У яких обставинах та серед яких людей не опинялася б авторка, її свідомість одразу ж починала перетворювати життєвий матеріал на сюжети. Чому ці історії ставали такими жахливими? Про це я спробую поміркувати далі. А поки що коротко повернемося у дитинство письменниці: там знаходимо три вельми важливі моменти, які підштовхнули юну Агату до письма.

Мати авторки, Клара Бемер-Міллер, та її сестра Маргарет (Мадж) любили читати й привчили до цього малу Агату. Англійський середній клас, до якого належала майбутня письменниця, взагалі поважно ставився до писемної культури. Утім не тільки читання, а й письмо у вікторіанській Англії (так-так, Агата Крісті — типова вікторіанка!) були лише добродесними звичками. Сама письменниця каже, що в дитинстві придумувати історії було для неї такою ж розвагою, як і вишивати подушечки.

Тому перша спонука до творчості у її житті виглядатиме нам трохи дивною. В один із дощових днів мати заходить до десятирічної доньки в кімнату й каже: «Тобі нудно, Агато? То напиши оповідання!» У той момент ніхто з них двох навіть не підозрює, ким стане ця дівчинка потім. Тоді ще не йдеться про жодну геніальність — просто це ще одна гра, щоб урятуватися від тривіальності буднів.

Далі — Мадж. Сестри грали у жахливу гру: вони уявляли, що в них є ще старша сестра, котра (ох, ці вікторіанські кліше!) збожеволіла і її замкнуто на горищі. Пізніми вечорами Старша сестра (її роль,

природно, виконувала Мадж) блукає родинним будинком в Ешбері та, врешті, обережно стукає до дверей Агати: «Відчини, Агато, — каже Мадж страшним голосом, — це я, твоя Старша сестра!» Думаєте, маючи таку гру в дитинстві, можна писати щось іще, крім детективів та трилерів?

Мадж, за свідченнями самої Агати Крісті, писала вправніше, ніж її молодша сестра. Вони віршували (в Агати є вірш про перший побачений трамвай), обмінювалися невеличкими елегантними новелками, повними дівочих уявлень про світ. Мадж думала з часом написати щось серйозне, проте після одруження, на відміну від Агати, писати покинула. Натомість сама Агата про велику літературу не думала. Сестри читали й розважальну, як тоді вважалося, літературу: поміж іншим і детективи Едгара По, Артура Конан Дойла, Гастона Леру, який згодом вплине на Жоржа Сіменона. Одного разу, прочитавши новий роман Леру, Агата сказала Мадж, що якщо писатиме, то хіба що такі тексти. Мадж розсміялася: «Агато, тобі ніколи не написати детектив! Можемо закластися». Це умовне парі, як пише сама Крісті, було відправною точкою самоусвідомлення її як авторки: вона вирішила довести, що зможе.

Пружина рішучості стискалася, але вистрелила більш ніж через 10 років: перший роман письменниці «Загадкова пригода у Стайлзі» з'явився у 1920 році й одразу мав успіх (про 4 роки безплідного штурму видавництва до цієї публікації скажемо далі). До 1926 року вийшли друком ще два романи: «Таємничий супротивник» (1922) та «Убивство на полі для гольфу» (1923). Проте на той час Агата Крісті стала вже настільки популярною, що коли інсценувала власне викрадення, її кинулися шукати вся британська поліція, журналісти та сам Артур Конан Дойл! Утім це сумна сторінка: того року померла її мати, коханий чоловік зажадав розлучення, а фінансове становище після купівлі будинку залишалося складним. У письменниці стався нервовий зрив, вона покинула все й заховалася від світу в малому готелі під чужим іменем. Репортери знайшли утікачку через 10 днів, і вона змушена була повернутися. Агата Крісті тоді змогла піднятися над обставинами й знову почати писати. Але, можливо, саме через розлучення з чоловіком зазнає краху один із її творчих винаходів — сімейна пара детективів Томмі й Таппенс. Упродовж усієї творчої біографії, вигадавши цих персонажів уже у другій своїй книзі,

письменниця надалі виводить їх лише в одній збірці оповідань та ще у трьох романах (для порівняння, про міс Марпл є 12, а про Еркюля Пуаро — 33 романи). Словом, на сімейних розслідуваннях поставлено крапку, проте через чотири роки після особистої драми з'явиться міс Марпл — самотійна, спокійна, рішуча. Як же створювати такі сильні й життєподібні постаті? Як вигадувати такі захопливі й динамічні сюжети? Надійшов час Герцогині розповісти про все самій.

Літературні рецепти Агати

Час і місце письма

Окремої книжки про письмо Агата Крісті не написала. Проте її «Автобіографія» 1965 року, поруч із неймовірно цікавими епізодами її приватного життя, містить достатньо спостережень, що стосуються загального бачення і конкретних алгоритмів її творчості. Утім нам доведеться все ж іти від побуту й до побуту: від порад авторки про, скажімо, практичну організацію творчого процесу, через загальні роздуми про значення літератури — аж до конкретних письменницьких порад про творення тексту і взаємодію із літературними агентами, видавництвами та літературним світом загалом.

Однак головне, що можна зафіксувати для себе, вчитуючись у «Автобіографію», — це виняткова і, я б сказав, нестримна любов письменниці до вигадкування сюжетів, процесу, що не припинявся ніколи й ніде. Авторка дивується сама собі, коли наче збоку бачить власну постать, що йде вулицями Лондона, бурмочучи під ніс діалоги та цілі уривки із задуманої книги. Краєм ока вона спостерігає реакцію перехожих, які, не знаючи її, думають, що зустріли якусь міську божевільну. Сюжети захоплюють і переповнюють її, раз виникнувши, вже не дають спокою, вона повертається до них знову і знову.

СПРАГА ТВОРЧОСТІ
МОЖЕ ВЦЯВИТИСЬ
У БУДЬ-ЯКІЙ СФЕРІ...



Кожен роман, кожне оповідання авторки, — а написала вона 66 романів й 12 збірок оповідань, — у процесі створення переходять два чітко видимі етапи: продумування і самого письма. Перший із них —

довгий та хаотичний. Агата намагається побачити історію, яку збирається розказати, до найменших деталей, обмірковує сюжетні ходи, уявляє приміщення та пейзажі, повсякчас повторює їхні описи, проговорює діалоги персонажів. Словом, вона живе у своїх текстах і, як ми вже знаємо, переносить туди людей, інтер'єри, цілі шматки свого життя. Це забирає багато часу, проте зайти в сюжет і бути там можна будь-де й за будь-яких обставин. Агата, як Аліса, час від часу занурюється у віртуальний світ, лише, на відміну від героїні Керола, робить це цілком свідомо та за власним бажанням.

З іншого боку, — ні, сюжети не відпускають її. Якийсь із них письменниця може тимчасово відставити в дальній закуток своєї пам'яті, проте потім він повертається і вимагає до себе уваги. А найважливіше, що їй нестримно цікаво перебувати у тому вигаданому світі, який уже й вигадкою не назвеш — так він вростає у її життя.

Другий етап — саме письмо. Але вже й безпосередня підготовка до нього має кілька стадій. Починається все із численних зошитів та записників, куди оті проговорені описи та діалоги потрапляють одразу ж після прогулянок Лондоном чи замиськими теренами. Зошити назбираються, губляться та знаходяться, частина записів так і залишається невикористаними, але все це разом формує первісну амальгаму — творчу магму, яка потім бурхає вже сформованим сюжетом. Наступна стадія мучить Агату найбільше. Це три або чотири тижні сидіння перед чистим аркушем, заправленим у машинку (писала вона від руки олівцем або одразу ж друкувала). Тоді, як зізнається авторка, її охоплюють нерішучість, непевність, апатичний смуток, нехоть та навіть лінощі. Але рано чи пізно бажання писати пересилює їх і сюжет, виростаючи на попередніх записах, як на дріжджах, рівно лягає на папір.

Так, план, звісно, що має бути план. Ми ще повернемося до цього згодом, проте, схоже, Агата Крісті не написала жодного свого роману чи навіть оповідання без детально продуманого й виписаного плану. Крім того, важливе саме її усвідомлення, що такий план має бути. Сюжет потім може відхилитися вбік, обрости додатковими деталями, проте так чи інакше він підкорятиметься наперед складеному плану. Я вже казав: Агата Крісті — вік-торіанка. Це не значить, що вона зашорена правилами та приписами й без них кроку ступити не може,

однак це свідчить про те, що вона ставиться до правил та планів із належною повагою.

Далі з'являється чернетка. Більш чи менш поширена, вона може містити й увесь текст, але радше це значна частина тексту, яку потім авторка відкладає й повертається до неї пізніше, часом після роботи над іншим сюжетом. Крісті цінує комфортність письма, хоча насправді для комфорту їй треба зовсім небагато. Вона пише, поки їй не стане нудно, а потім полишає сюжет «до кращих часів». Урешті — фінал. Треба знайти для роботи зо два тижні, більше нічим не займатися і закінчити текст. Просто і чітко, як і все у вікторіанську епоху.

Звісно, сім'я, друзі та інші справи мусять почекати, особливо в отой останній період. Важливо, як пише Крісті, «зачинити двері». Треба залишити всі турботи й переживання назовні та з головою зануритися у світ, якому потім належить жити власним та повнокровним життям. Окрім зачинених дверей, необхідні лише дві речі — надійний стіл та друкарська машинка. (Туалетний столик у спальні та обідній стіл у перервах між сніданком та обідом — це ті два місця, де вона написала більшість своїх текстів). Аж десь під п'ятдесят письменниці вдалося розжитися на власний кабінет, а доти вона постійно комплексувала від прохань журналістів сфотографувати її «робоче місце» — такого просто не було.

Не поспішати — ця порада вимальовується із тексту «Автобіографії» й дуже суголосна вимозі якийсь час жити у вигаданому світі. «Я вирішила писати один роман на рік та ще кілька оповідань», — каже авторка. «Так мало!» — зразу вигукуємо ми. Але ж чекайте, ось де відповідь на питання, як написати кілька десятків романів та сотню оповідань за 55 років літературної кар'єри. Нашим письменникам би так! Й не те, щоб вона більше при цьому нічого не робила — виховувала дочку, мандрувала, брала участь в археологічних експедиціях. Пережила дві війни, працюючи, між іншим, сестрою милосердя.

Утім, коли надходив отой «час закритих дверей», розпорядок дня авторки ставав методичним і строго регламентованим: легкий сніданок, інтенсивне письмо до обіду, обід (котрий, як ми знаємо, у британців доволі пізно), а потім — прогулянка, під час якої письменниця знову проговорює наступний епізод. Часом їй доводилося наймати стенографістку, проте говорити «на чистовик»

авторці було складно: звучало штучно й неправдоподібно. До того ж, як пише сама Агата, усне мовлення — багатослівне. Коли ми пишемо, то до слів ставимося ощадливо, або й просто лінуємося писати довше. Вочевидь, у цьому секрет відомої лаконічності стилю Агати Крісті.

Нарешті, ще два важливі для письма побутові фактори, один із яких заважав, а інший — допомагав авторці в роботі. Будь-чия присутність, навіть якщо це єдина й улюблена донька, перешкоджала концентрації думки. Розалінд, яка народилася у 1918 році, спершу була надто малою, щоб заважати маминій професії: за тогочасним звичаєм, аж до шкільного віку за дівчинкою переважно наглядала няня. Проте, коли доньці було близько десяти й вона почувалася самотньою після розлучення батьків, Агаті коштувало немалих зусиль позбутися її товариства на час сеансів письма, тим паче, що нянею тоді була її близька подруга Шарлотта Фішер (Карла), яка при тому ще й виконувала обов'язки секретарки та стенографістки. (Поміж іншим, Шарлотта стала однією з фігуранток роману «Смерть лорда Еджвера» — Агата убиває її великою дозою кокаїну).

Натомість упродовж другого шлюбу Крісті настає гармонія: з 1930 по 1938 рік триває найбільш плідний період її творчості. Розалінд тоді навчається у школі-пансіоні, а чоловік, археолог Макс Мелловен, або провадить розкопки й просить йому не заважати, або сам пише історичні праці — тоді кожен із них усамітнюється в іншій кімнаті, а робота перетворюється на своєрідне змагання (за археологічні дослідження Мелловен отримує титул лицаря у 1968 році, а у 1971 році за внесок у літературу Агаті Крісті надано «жіночий» аналог титулу — вона стає Дамою-Командором Британської Імперії). Навіть сімейна пара детективів Томмі й Таппенс повертаються: вони знову стають цікавими для письменниці.

Отож, головна вимога Агати Крісті щодо організації процесу письма звучить приблизно так: «Не займайте мене!» Літературний матеріал повсякчас вторгається у її життя та й саме воно перетворюється на збірку потенційних сюжетів. Проте, коли починається праця над текстом, життя має стати й зачекати за порогом. Так Агата Крісті бачить літературу, хоча розуміння її статусу та ролі впродовж життя авторки зазнає певних змін.

Від аматорки до профі

В «Автобіографії» письменниці багато роздумів про літературу та мистецтво загалом. Агата трохи страждала через відсутність хисту до малювання, безуспішно намагалася у різні періоди свого життя експериментувати зі скульптурою та фотографією. Дещо кращими були успіхи в музиці — вона навіть написала на свої вірші кілька пісень, утім ці спроби залишились на рівні початківства.

Література доволі довгий час для Агати залишалася не більше як розвагою. Потім стала вагомим способом заробітку, далі — основним заробітком, проте Крісті так і не вважала її фахом. Хіба аж репліка дочки змусила її таки прийняти очевидне: «А хто ж ти, мамо, звісно, — письменниця».

Це усвідомлення тотожне чи паралельне прийняттю авторкою своєрідного професійного кодексу, в якому фаховість — це вміння виконувати роботу якісно та вчасно, і це вміння не залежить або не має залежати від зовнішніх обставин. Неодноразово в «Автобіографії» Агата Крісті наголошує на небажанні, неготовності писати той чи інший текст, проте далі говорить про рішучий намір його завершити, обов'язок закінченої роботи та задоволення від виконання поставлених завдань саме всупереч відсутності будь-якого натхнення. До кінця цих вельми продуктивних спогадів у читача складається чітке розуміння: письменник, що пише детективи, не має бути натхненим митцем. Сама Крісті каже, що це ремісник, майстер, який повинен уміти добре зробити свою справу.

Відповідно, навіть уже досягнувши значних успіхів, маючи великі накладки та друк у США і Канаді, Агата Крісті не вважає, що творить серйозну літературу. «Якщо ми пишемо для розваги, — повторює вона, — читачеві потрібен якісний текст». Кілька разів письменниця намагається написати «інший», не-детективний роман і навіть обирає собі для цього окремий псевдонім — Мері Вестмакотт. Таких романів шість: «Хліб велетнів», «Незакінчений портрет», «Розлучені навесні», «Троянда і тис», «Дочка є дочка», «Тягар». Всі балансують на межі автобіографізму — такі собі спроби психологічної прози. Цими текстами вона задоволена, а видавці — ні, й судячи з того, як мало знають зараз читачі про цю Мері Вестмакотт, видавці були ближчими до істини.

Узагалі, невдача підстерігає її всюди, де вона відхиляється убік від головного для її творчості детективного жанру. Поезії, психологічні

романи, навіть трилери, де таємниці не розслідують звичні нам персонажі, залишаються невідомими, відкочовують на маргінеси її творчості. У 1944 році вона пише історичний детектив «Смерть приходить останньою», у якому дія відбувається у давньому Єгипті, але далі у цьому напрямку не йде. Так само відкидає пропонувану їй рідними ідею писати нон-фікшн — документальну прозу, зокрема біографії відомих людей. Звісно, все що вона пише, навіть якщо це не детективи, купують дуже добре, включно з тим, що написала Мері Вестмакотт. До речі, сама Агата вірить, що псевдонім залишається закритим і успіх романів Вестмакотт залежить суто від їхніх літературних якостей. Проте тут абсолютно ясно, що ще від кінця 20-х шалена популярність саме її детективів робить запитуваними й інші тексти.

Агата Крісті розглядає детективи як розважальну літературу й не комплексує від того, що успіх прийшов до неї саме як до авторки літератури такого стибу. Вона щиро намагається писати й інші тексти, але не особливо засмучується через свої скромні здобутки в цьому напрямку. Це протилежний підхід до стратегії Грехема Гріна, якого, поряд із Мюріел Спарк, сама Крісті вважала серйозним сучасним їй письменником. Грін увесь час намагався зробити свої романи розважальними, однак масштабів успіху Крісті йому сягнути не судилося (взагалі нікому не судилося, як ви розумієте). І навпаки, наша авторка була б не проти написати щось серйозніше. Грін через свої невдачі переймався, Агата — ні. «Де немає смирення, там гинуть люди», — вона сказала це в контексті детективних сюжетів, пояснюючи природу зла, проте таке твердження легко транспонується і в царину літературної діяльності. Попри все, Крісті не вважає детектив лише розважальним жанром. «Хтось має захистити невинних»: користь від детективу саме у фінальному торжестві справедливості.

ДЛЯ АГАТИ КРІСТІ ДЕТЕКТИВ - ЦЕ ТАКОЖ ВИХОВНИЙ ІНСТРУМЕНТ, ЩО МАЄ ЗАСТЕРІГАТИ ВІД ЗЛОЧИНУ

При цьому авторка добре розуміє, що романтично (чи, сказати б тепер, — готично) налаштованих читачів захоплює злочин та постать злочинця. На можливість пережити жах, проте залишитися у безпеці, на мить ототожнити себе з убивцею, проте уникнути кари, давно звернув увагу психоаналіз та ширші студії культури. Славою Жижек у своїй книзі «Дивлячись скося: вступ до психоаналізу Лакана через масову культуру» (1991) наголошує на терапевтичній функції детективного жанру, в якому розум аналітика зриває покривало таємничості зі смертельної загадки та розвіює жах. Жанр дає читачам можливість наблизитися до незбагненого — бути близько до смерті, проте уникнути її, а наостанок отримати гарантії, що зло буде покаране. Аякже, адже Пуаро чи міс Марпл не знають поразок.

З іншого боку, Мішель Фуко у своїй праці «Наглядати й карати» (1975) виводить походження детективного жанру з кримінальної хроніки, а ще раніше — з покаяль-них промов засуджених до страти. У Середньовіччі злочинець перед смертю детально розказував про обставини свого злочину, тож натовп мав ту саму можливість, яку отримують читачі детективу: наблизитися до жаху й уникнути його.

Агата Крісті дивиться на свій жанр не так печально. Для неї важливий не убивця, психології якого вона не досліджує й до якого у неї, у переважній більшості випадків, немає жодного співчуття. Її цікавить жертва й можливість покарати зло. Сама авторка вважає свої тексти різновидом середньовічного мораліте — драми про перемогу добра. Вона завжди на боці жертви, тому жалю в переслідуванні й покаранні винних не мають ні Пуаро, ні навіть міс Марпл. Словом, для

Агати Крісті детектив — це також виховний інструмент, що має застерігати від злочину.

Лише один літературний експеримент, що відхиляється від центральної лінії її творчості, вдається письменниці. Хоча це зміна не жанру, а форми: Крісті починає писати детективні п'єси, а також радіоп'єси. Поштовхом до іншого формату стає постановка роману «Убивство Роджера Акройда», переробленого для сцени після гучної появи у 1926 році. Авторці вельми не подобається переробка, бо Еркюля Пуаро зроблено в ній сексуальним, як на те чекала театральна публіка: він стає Красунчиком Пуаро! Так само в'їдливу стару діву Керолайн, яка була прообразом міс Марпл, що з'явиться через чотири роки, на сцені замінили молодію кокеткою, яка навіть намагалася завести з Пуаро короткочасний роман. Проте для самої Крісті Пуаро — це мозок; всі інші життєві функції цього персонажа редуковані й мінімалізовані. Він мало їсть, хоч гурман і товстун, у нього досить скромні потреби, а з ніжних почуттів Пуаро визнає хіба романтичну любов (оповідання «Коробка цукерок», «Родоський трикутник», «Подвійний ключ»). Зрозуміло, що така зміна її улюбленого персонажа роздратовала Крісті, проте за умовами контракту вона нічого не могла вдіяти.

Далі авторка приходить до висновку, що будь-яка переробка оповідання чи, тим більше, роману на п'єсу неминуче обернеться відкиданням деталей, усуванням другорядних персонажів, і навіть змінами характеру основних. Звідси вихід: одразу писати детективну п'єсу, від початку пропонуючи дещо простіший, не такий розгалужений сюжет. Агата Крісті написала більше десятка п'єс, із яких найбільш відомими є «Чорна кава» та вже згадана «Мишоловка». Деякі з них було перероблено на радіоп'єси, причому постановку «Троє сліпих мишенят» (1947) замовила дружина тогочасного короля Георга VI, пізніше королева-мати Єлизавета. Крісті зробила також одну переробку для телебачення, взявши за основу раннє оповідання «Осине гніздо».

Довгий час, не вважаючи себе письменницею, Агата Крісті ставилася до процесу творення романів украй прагматично. Новий детектив був для неї інструментом заробітку, написати його слід було якісно, дотримуючись певних правил майстерності. Можна сказати, що авторка виробила власну поетику і далі шліфувала її упродовж

всього життя. Якими ж є ці правила? Як письменниця бачить безпосередній процес письма?

Лаконічний сюжет, цікавий персонаж

Напевне, всім нам цікаво, де вона брала свої сюжети. Як взагалі можна придумати більш як півтори сотні сюжетів, тим паче таких складних, як детективні? Якщо читати «Автобіографію» не надто вдумливо, можна вхопитися за пряме й промовисте твердження самої авторки, коли вона говорить про перші свої романи, зокрема про сюжет «Убивства на полі для гольфу» (1923). Сама історія взята із кримінальної хроніки. Жінка убиває чоловіка, щоб заволодіти його спадком, а вбивство маскує під викрадення. Її знаходять зв'язану, якраз у ролі жертви. Утім кожен, хто знає сюжет роману, розуміє, наскільки далеко авторка відійшла від цієї історії. Тобто кримінальна хроніка могла бути приводом того чи іншого сюжету, але аж ніяк не визначала його остаточний вигляд.

Думаю, більшість сюжетів Агата Крісті творила за таким собі принципом «що трапиться, якщо...». Варто було якійсь небезпеці з'явитися неподалік — і вона одразу уявляла собі наслідки, причому найгірші із можливих. (Це насправді було спадковим: гіршого завжди очікувала і її бабуся). Тобто, як і належить успішній художній вигадці, сюжет розвивався у площині можливого і цілком правдоподібного. Що трапиться, якщо Арчі не повернеться з фронту? Що буде, якщо в домі, який щойно винайняла її молода сім'я, колись трапилось убивство молодої жінки й убивця захоче повернутися і скоїти злочин ще раз? А якщо серед учасників чергової археологічної експедиції є злочинець, що планує повбивати усіх по-одному й викрасти знайдені древні скарби? Або, можливо, хтось планує ввести жертві смертельний розчин, видавши його за вакцину проти малярії? (Насправді, сама авторка пережила важке зараження крові через не надто стерильну вакцинацію перед однією зі своїх поїздок на Близький Схід). А що буде, якщо хтось надумає зробити це зумисне?

Уявіть собі, як подружня пара, Агата і Макс, в'їжджають у новий будинок. Агата, і це реальний факт, постійно відчуває у спальні запах газу. Чомусь крім неї цього запаху не відчуває ніхто. Параноя? Кілька тижнів письменниця дратує усіх своїми підозрами, аж поки Макс не погоджується обстежити кімнату. Найнято працівників, вони приходять із приладами — жодного результату. Й аж коли у спальні

розбирають підлогу (!), то знаходять забуту попередніми будівельниками трубу, з якої й справді ледь-ледь сочиться газ! Як наслідок, у її романах — мінімум одне «газове» вбивство («Німий свідок») й одна спроба такого вбивства («Убивство в домі вікарія»).

Агата Крісті стверджує, що найзахопливішою частиною її літературної праці є якраз вигадкування сюжетів. Це перетворюється на щоденну звичку: вигадки одразу ж потрапляють в зошит, щоб потім стати основою майбутніх книг. Цікаво, що розмірковуючи над роботою своєї уяви, Крісті протиставляє їй чітке та логічне мислення доньки. Розалінд завжди бачить речі у їхній конкретиці та навіть прагматиці: її годі переконати, що мамин поясок може бути повідком уявного песика, бо ні повідка, ні собаки вона наразі не бачить. При цьому Агата, звісно ж, не вдається до оцінних суджень: розвинуту уяву не протиставляє строго логічному інтелекту. Просто фіксує, що дочка мислить по-іншому й робить висновок, що в житті їй поведеться легше, ніж матері. Проте саме завдяки постійній грі уяви авторка може вигадувати все нові й нові «що трапиться, якщо» і множити небезпеки, з якими матимуть справу Пуаро, міс Марпл чи інші детективи.

У будь-якому випадку, робота над романом починається із розробки інтриги, коли перед очима письменниці мають постати злочинець і жертва. Цікаво вона пише про задум першого роману «Загадкова пригода у Стайлзі» (зараз піде спойлер, але ж ми розбираємо механіку тексту, тому без нього неможливо. Якщо ж хто хоче вберегти інтригу для себе, то перемкніться із цієї книжки на детективний роман, а тоді — бігом назад).

З поверненням! Отже, в одному із міжміських автобусів Агата бачить подружню пару — явно молодшого чоловіка зі страхітливою чорною бородою та старшу поважну типово англійську пані. Одразу ж вимальовується задум: він хоче чимшвидше звести жінку в могилу та присвоїти її гроші! Для чого? Звісно ж, коханка! Авторка підбирає на цю роль одну зі своїх знайомих веселих самотніх дам. Для більшої пікантності коханку зроблено компаньйонкою старшої пані: вона живе її коштом і в її будинку, проте разом коханці виношують смертельний задум. Як буде скоєно вбивство? Ціанід або щось подібне. Не робив підрахунків, але виглядає, що в романах Агати Крісті найчастіше убивають ножом, душать, але ще частіше — отруюють. Специфіка знання матеріалу: вже під час Першої світової, працюючи в госпіталі,

Агата потрапляє на курси підвищення кваліфікації. Вона вивчає фармакологію та стає помічницею керівника аптекарської служби госпіталю. На цій роботі її постійно супроводжує страх помилки, адже недбало зготовані ліки цілком можуть перетворитися на отруту. Кілька разів, що авторка детально описує, через її або чийсь помилку цілком могли б загинути пацієнти. А що, якщо помилку не виправити, а допустити зумисне? Ще до написання першого роману Крісті вже достатньо кваліфікована, щоб рецепти отруєнь виглядали цілком правдоподібно (за це її пізніше неодноразово хвалять і критики, і фахівці з криміналістики).

Далі злочин потрібно вписати в побутовий інтер'єр. Для цього згодиться просторий заміський будинок або лондонська квартира, поїзд чи навіть літак. Згодом до розслідування підключиться детектив (у першому ж романі з'являється Пуаро), а далі розслідування потече своїм логічним руслом.

Ще три поради дає Агата Крісті стосовно сюжету. Перша стосується побічних сюжетних ліній: їх не має бути багато й основне — не заплутатися в них. Якраз у першому романі, як вважає авторка, з цим негаразди. Додаткових історій занадто: конкуренція синів від попереднього шлюбу з новим чоловіком матері за спадок, криза шлюбу старшого сина та любовна історія молодшого, одразу ж — любовна історія Гастінгса й сама поява Гастінгса, нарешті, поява Пуаро та початок його дружби-співпраці з Гастінгсом. Словом, надалі Крісті забороняє собі такий надмір відхилень від центрального сюжету і настійливо радить початківцям зосереджуватися на головній лінії, вводячи ще хіба одну-дві додаткові. Вона каже «розвантажувати сюжет», що актуальне для роману, але особливо важливе для оповідання.

Друга її порада стосується специфіки однієї із додаткових ліній — любовної. Для мене особисто цілком очевидно, що роман повинен містити роман. Саме так: у кожному романі має бути роман. Підозрюю, що читачі починають читати товсті книги найперше тому, що їх гріє неписана угода з автором: він (чи вона) там точно розкажуть про чийсь любовні переживання. Натомість Агата Крісті любовні історії не любить, та й вони, будемо чесн, виходять у неї слабко. Попри все, відповідна сюжетна лінія є майже в кожному з її романів, навіть у такому похмурому, як «А далі не залишилось нікого» (перша назва

«Десятеро негреньт», 1939). Сама авторка зізнається, що тут слідує моді: читачеві приємно, щоб любовна лінія була й письменниця не проти її подарувати. Навіть Пуаро, який завжди поводитьсь вельми стримано, навіть цей пан Інтелект, що береже від хвилювань свої «сірі клітиночки», і той вляпується у кілька романтичних історій. Згадати хоча б його затяжну пригоду з російською княжною Верою Русаковою, з якою він не переходить меж романтичного спілкування, проте одержимо шукає зустрічі по всій Європі, хоча вона залишає йому хіба що сплачувати за неї рахунки в готелях. Словом, для психоаналізу Пуаро — просто розкішний випадок.

Тим часом для молодого героя війни капітана Гастінгса закохуватися — це одна із суттєвих та повсякчасних функцій. Ні, це, у першу чергу, такий собі простосердий і життєрадісний чоловік, якому Пуаро (як Холмс Ватсону) розтлумачує тонкощі логічних ходів своєї думки. Агата Крісті розуміє всю далекосяжність цього винаходу Конан Дойла: читач не буде почуватися незручно. Він рано чи пізно все знатиме, навіть якщо не здогадався сам, проте тупити при цьому буде Гастінгс, над простакуватістю якого можна навіть потішатися. Помічник Пуаро є таким собі «цапом-відбувайлом», як пише сама авторка. На тлі його нездогадливості, це вже додаємо ми, будь-хто вважатиме себе значно кращим детективом — майже таким, як Пуаро.

Так от: капітан Гастінгс мусить закохуватися. Йому, звісно, далеко в цьому сенсі до Арчі Гудвіна, помічника Ніро Вульфа з детективів Рекса Стаута, проте романтичні переживання долають Гастінгса із роману в роман. У більшості випадків капітан зазнає невдачі, навіть його шлюб (як і шлюб Ватсона) повинен розпастися, адже Пуаро й надалі потрібен помічник, а нам потрібен у текстах герой-коханець (нехай навіть невдаха). Врешті, саме любовні невдачі Гастінгса дають усе нові й нові приводи Пуаро у цілком шерлокхолмсівському стилі пофілософствувати про контроль, що його розум людини повинен мати над її почуттями. Але любов таки мусить бути, а тому кожен із центральних персонажів, включно із по-вікторіанськи стриманою міс Лемон, повинен регулярно закохуватися. Винятком є хіба що вже одружений інспектор Джеп, ставлення до якого загалом скептичне, а тому романтичні почуття йому просто не пасують. Навіть у романах із участю міс Марпл, поважний вік якої виключає любовні зацікавлення, завжди знаходиться місце для доволі вигадливих романтичних історій

між іншими персонажами. Наприклад, у романі «Оголошено вбивство» (1950) можемо нарахувати аж чотири любовні інтриги. Про дві з них, пов'язані з Руді Шерцем та міс Сіммонс, змовчу, щоб не зашкодити центральному детективному сюжету, ще одна не аж така важлива: жінка старого полковника Істербрука завела собі коханця, ну подумаєш. А от Філіпа Геймс, яка цілий роман відкидає залицання кумедного мрійника-марксиста Едмунда Светенгема — ото вже класична версія любовної інтриги. Нам, звісно, найважливіше дізнатися, хто подав оголошення про вбивство в газету й хто вбиває, проте непоступливість Філіпи також викликає інтерес. Нам цікаво, чи зможе молодий марксист добитися успіху. Й отут просто бачиш, як Агата Крісті, солодко посміхаючись, тримає у руках долі своїх персонажів: то бути чи не бути?

У цьому романі, поміж іншим, ще й дві пари компаньйонки. Цей суспільний вікторіанський інститут міг бути суто прагматичним (Дора Баннер живе коштом пані Блеклок, Гінчкліф та Мергетройд разом ведуть господарство), а міг і маскувати ближчі взаємини. У будь-якому випадку, в обох парах жінки у цьому романі надзвичайно близькі емоційно. До того ж, якщо Крісті не хотіла сказати про компаньйонку нічого особливого, то навіщо їй їх аж дві пари?

Словом, вигадувати багатокутники відносин Агата таки вміла. Якщо придивитися до її детективних сюжетів ближче, то з подивом побачимо, що вона завжди пише своєрідний детектив-мелодраму, в якому любовна лінія може бути слабко виписаною, проте залишатиметься важливою. А натяків на романтичні історії тут просто безліч, хоч жодна з них так і не вийде на перший план. Адже, як казала в одному з романів міс Марпл: «Я думаю, її убили через любов. Через велику любов до грошей».

Остання сюжетна порада Агати Крісті стосується того, що в доброму романі з'являтися не повинно. Це слова, які вона повторює вслід за одним із перших своїх рецензентів: заберіть із книжки всі прямі повчання! Одна справа — мораль, яку читач сам для себе виносить із тексту, інша — нав'язливе моралізаторство, через яке він може покинути читання. Пуаро та міс Марпл, якщо й повчають, то роблять це вкрай рідко. Це ж детективний роман, а не філософський трактат чи проповідь. Утім нав'язування будь-чого для художньої літератури шкідливе.

Ну, й нарешті, — персонажі. Погодьтеся, постаті детективів у Агати доволі оригінальні, й, можливо, саме у цьому найбільший секрет її успіху. Я раніше сказав, що наша авторка започатковує одразу кілька трендів — нових траєкторій у детективному жанрі, це якраз і стосується персонажів. Ким був Холмс? Витонченим лондонським денді, трохи снобом, добрим боксером і скрипалем. (У сучасному британському серіалі «Шерлок» він саме таким і зображений). Огюст Дюпен в Едгара По, репортер Рутабій у Гастона Леру, комісар Мегре в Жоржа Сіменона і самі люди серйозні, й виглядають серйозними в очах читачів. І тут з'являється Пуаро — кумедний бельгієць, смішний товстун, якому постійно вказують на неправильну вимову, а саме ім'я його постійно перекирчують.

АХЖЕ
НЕПЛІДНО
ДЛЯ
МОЛОДОГО
АВТОРА
ВВАЖАТИ
СЕБЕ
ГЕНІЄМ
“”

Далі — Томмі й Таппенс Бересфорд, вочевидь, перша подружня пара детективів, що не втрималася аж надто довго, проте це був крок до значно серйознішого перевороту в жанрі. Якщо у типовому детективі повинен бути головний розслідувач та його помічник, то у

випадку з Томмі й Таппенс, по-перше, затирається сам статус «головнішого»: Томмі — логік, а Таппенс — інтуїтивістка, тобто вони просто користуються різними підходами до розгадування таємниць, доповнюючи ходи одне одного. По-друге, так у детективі повноправно з'являється жінка.

**ЗАБЕРІТЬ ІЗ КНИЖКИ
ВСІ ПРАМІ ПОВЧАННЯ**

Тепер все готове до третього концептуального перевороту: з'являється міс Марпл, тобто жінка стає центральним персонажем детективу; і до того центральним, що їй навіть не потрібен помічник. Інколи вони трапляються: котрийсь із її племінників, допитлива дружина священика чи, знову ж таки, простосерда дружина полковника — хтось, кому треба розтлумачувати логічні ходи розслідування. Але революцію зроблено: прониклива бабуся приходить по злочинців. Дуже незвичний крок, тому й такий успішний.

Показово, що сама письменниця не особливо вдається в деталі, коли згадує, як з'явилися Еркюль Пуаро та міс Джейн Марпл — наче береже таємницю. Ми ще поміркуємо про це у прикінцевому епізоді історії Крісті, де спробуємо реконструювати замовчуване, опираючись на очевидності художнього тексту. Проте письменниця усе ж дає цінну пораду й стосовно персонажів: їх слід розвивати!

Це значить, як мінімум, що постаті в книгах не мають залишатися пласкими, позбавленими рис та звичок.

Ми маємо розуміти, чи бодай припускати, як спрацює їхня психіка за тих чи інших обставин. У нас має бути достатньо цікавої інформації про них. Тобто завдання — створити з букв повнокровну й оригінальну особистість. Щоб розвинути, Агата Крісті дописує улюблених персонажів із роману в роман, додає їм біографічних деталей, захоплень, навіть дивацтв та фобій. Тому спостерігати за самим Пуаро з його причандаллям для догляду за вусами й специфічними смаками в кулінарії не менш цікаво, ніж стежити за

розвитком його думки. І це також на руку читачам: раз полюбивши кумедного Еркюля, веселого Гастінгса, елегантну міс Лемон, грубуватого добряка інспектора Джепа, ми хочемо й надалі зустрічатися з ними на сторінках усе нових книг.

Агата Крісті проти видавничої машини

Письменниця масштабу Агати Крісті мала неминуче досягнути й фінансового успіху. Чому? Бо у світі капіталу (я вживаю цей зворот нейтрально: це просто світ, де важить капітал) цінують продуктивність. Це фетиш сучасних прагматичних спільнот, який поглинає й об'єднує фрейдистські принципи реальності та задоволення. На прикладі Агати це дуже добре видно: вона пише регулярно та рівночасно отримує радість від процесу творчості. Коли ж писати не хочеться, вона змушує себе й задоволення приходить вже опісля.

Досягнувши першого успіху, Крісті не спиняється, а раз постановивши собі писати роман та кілька оповідань на рік, більше не відступає від свого рішення. Утім Агата все ж пише не для заробітку. Їй просто подобається регулярно вигадувати історії та виклацувати чергову книжку про Пуаро на друкарській машинці. А видавцям журналів, де друкують детективи з продовженням, такий темп цілком підходить.

Але взаємне розуміння та любов настали не зразу. Перший роман шукав свого видавця 4 роки. Власне, ще змалечку, від шкільних часів, Крісті та її сестра надсилали в літературну періодику свої вірші та оповідання. Мадж щастило більше, Агата — звикла до відмов. Тому її не особливо засмучували й відмови надрукувати її перший детективний роман. Після чергової невдачі вона просто пересилала свій рукопис до іншого видавництва.

Не спрацьовували навіть зв'язки. Її перший чоловік Арчі спробував домовитися з видавцем через спільного приятеля, проте відмова все одно прийшла, хоча, як згадує Крісті, була значно люб'язніше написана.

Врешті, видавництво «The Bodley Head» вирішило, що «Загадкову пригоду у Стайлзі» можна друкувати. Це була доволі крупна транснаціональна компанія з відділеннями в Британії та США, тож роман з'явився в обох країнах майже одночасно. «The Bodley Head» вкидали на ринок романи початківців і за результатами перших

продажів вирішували, з ким із них мати справу надалі. Контракт, відповідно, був асиметричний і надавав видавцеві більше преференцій, ніж автору: будь-які гроші письменник міг отримати лише після повної реалізації тиражу його книжки, йому виплачували не відсоток від ціни, а фіксовану суму, нарешті, наступних 5 книг, якщо такі будуть написані, автор зобов'язувався надрукувати в тому ж видавництві.

Агата Крісті за кожної нагоди нарікає на видавців — проте вона любить свого літературного агента, кілька слів про якого ще попереду.

Звісно, наша авторка підписала перший контракт, хоч цілком усвідомлювала його несправедливість. Зрештою, вона не планувала писати наступних книжок й просто хотіла мати надрукованою першу. «Мене надрукують!» — ця радість заступала їй всі мінуси домовленості із видавцем.

Натомість видавець вдався до ще більшої хитрості й узагалі не заплатив авторці за її перший роман, скориставшись якоюсь зачіпкою у договорі. Лише коли, вже після виходу друком, «Загадкову пригоду у Стайлзі» серіалізували, тобто стали друкувати з продовженням у щотижневій періодиці, Крісті отримала мізерний гонорар у 25 фунтів (що приблизно дорівнює нашим сучасним 2000 грн). За кожен наступну книжку, видану за цим контрактом, письменниці поступово збільшували виплату, проте й за останню вона отримала не більше 50-ти фунтів.

Після такого фінансового дебюту Агата Крісті зробила те, що логічно зробити у такому випадку: змінила видавця, наголосивши в листі, що з нею повелися нечесно на старті. Тут можна висловити закономірну мораль і кивнути видавцям, щоб вони не прогавили свою Агату Крісті, нав'язавши молодому автору чи авторці здирницькі умови. Справа тут навіть не у принципі, а в логіці вільного ринку, де автор має змогу вибирати, що краще.

Оскільки на письменницю одразу ж посипалися пропозиції видань, серіалізацій, постановок та радіоп'єс, вона, щоб не заплутатися у всьому цьому потоці, робить другий логічний крок — знаходить літературного агента. У нас ще надто мало читачів, які б регулярно купували книги, та й самі видання коштують відносно мало (це якщо порівняти з тогочасною Англією). Тому літературних агентів, які живуть з відсотків, пропонуючи рукописи своїх авторів видавництвам, поки що не густо. У Лондоні на той час вже давно, ще від читацького

буму XVIII сторіччя, існував цілий прошарок незалежних літературних агентів, а також крупні агентурні фірми. Агата Крісті вибрала перше: її агентом, як потім виявилось — назавжди, став Едмунд Корк.

«МЕНЕ НАДРУКУЮТЬ!»

Отож, від 30-х Крісті вже не має клопотів із видавцями, проте починає нарікати на податки, які суттєво зменшують гонорари. Втім уже перша книжка, якою зайнявся її літературний агент, принесла їй 500 фунтів (близько 40.000 грн), що дало їй можливість здійснити нереальну в уявленні письменниці мрію — зробити перший внесок за власний автомобіль. (Агата майже не вживала алкоголь, не палила, любила яблука, оперу й прекрасно водила авто). Надалі будь-яке оповідання Агати Крісті вартує видавцям 50-60 фунтів, а права на її пізні романи коштують близько мільйона за кожен.

Письменниця, поза тим, не змінює свого способу життя: пише, мандрує, їздить із чоловіком в археологічні експедиції. Права на свої книжки вона дарує друзям та знайомим, а також благодійним ініціативам, які дотепер ними користуються. Відрахування з кількох романів про Пуаро авторка подарувала своїй дочці Розалінд, а про міс Марпл — чоловікові Максу Мелловену, котрий пережив її на 2 роки. (Макс був на 14 років молодший за Агату). Остаточним спадкоємцем основного капіталу авторки став її внук Метью, а також окремо заснований благодійний фонд, що розпоряджається правами на видання її книг.

Агата Крісті неодноразово повторює в «Автобіографії», що написати книжку — це добрий спосіб заробітку, проте значно важливішим є процес вигадкування та творчості. Вона не вважає себе достатньо практичною для полагодження видавничих справ, передоручаючи їх своєму літагентові. Їй надалі залишається тільки мандрувати й писати — такого життя хочеться побажати кожному доброму авторові.

Основні правила письма Агати Крісті

- Постійно вигадуйте сюжети.
- Ретельно записуйте вигадане, навіть якщо ним не скористаєтеся.
- Складіть детальний план тексту.
- Не перевантажуйте книгу сюжетними лініями.
- Введіть любовну лінію — читачам це подобається.
- Поступово працюйте над чернеткою тексту.
- Коли напишете більше половини, за два тижні закінчіть увесь

текст.

- Нехай вам ніщо не заважає у цей час.
- Змушуйте себе писати, навіть коли не хочеться.
- Знайдіть хорошого літературного агента.

Секрет Агати: Хвилюйтеся!

Відомі автори щиро хочуть поділитися з нами своїми уявленнями про письмо й усі їхні поради важливі та дієві. Проте, на мою думку, говорять вони далеко не все, дещо залишаючи за кадром. Можливо, несвідомо генії прагнуть приховати головні секрети успіху? Або й самі не до кінця розуміють причини своєї популярності? Спробуймо придивитися уважніше до їхніх біографій та текстів — там ще є що помітити.

Дві речі вельми дивують в «Автобіографії» Крісті: вона й словом не згадує своє зникнення після розлучення, хоч про нього писали всі газети, і, друге, найголовніше, авторка пише, що *не пам'ятає, як придумала міс Марпл*. Якщо шукати відповіді на ці питання, можемо вийти й на інші — подібні.

Почнемо із потрясіння. Як би дивно це не звучало, Арчі покинув Агату, бо вона надто довго не могла отямитися після смерті своєї матері. Він прагнув успіху, а Крісті занурилася в депресію. Додалися фінансові клопоти: не розрахувавши свої сили, подружжя прострочувало сплату позики за будинок. Арчі просто пішов від проблем — у першу чергу, емоційних. Найголовніше, Агата передбачала, що подібне трапиться. Не вірила, але відчувала наближення краху. Катастрофа могла бути пов'язана не з Арчі, але *щось* неприємне й навіть жахливе мало трапитися. Показово, що після нервового зриву, пов'язаного із розлученням, письменниця симулювала або дійсно мала втрату пам'яті, тому й не знала, як опинилася в малому забутому готелі під чужим ім'ям. Або... не хотіла знати.

На мою думку, Агатою Крісті завжди керував страх. Батько помер дуже рано й відтоді сім'я постійно перебувала під загрозою фінансового краху та втрати будинку. Довкола Агати переважно жінки — мати, бабуся, сестра, також ще малий, хоч і старший, брат. Втрата глави сім'ї за вікторіанськими уявленнями є подією катастрофічною. Мати мала б якомога швидше одружитися знову, проте вона не робить цього й сім'я далі залишається у стані непевності.

На ці дитячі переживання нашаровуватимуться дві війни, довгі роки фінансових негараздів, розлучення, небезпеки далеких мандрів. Але Агата майже не говорить про них, згадує хіба похапцем. Знаєте, вони з Меллоном потрапили в Радянський Союз. Просто поверталися з експедиції й вирішили заїхати в Баку й добратися до

Батумі. Це були 30-ті й упродовж тижня шляху ніде було купити хліба. Наприкінці вони ледве змогли сісти на французький корабель, що забрав їх до цивілізованого світу. Про це все сказано мало, а пережито, я певен, було доволі багато.

Просто Агата Крісті винаходить прекрасний спосіб не говорити про свої страхи — вона робить їх страхами своїх персонажів. Тепер небезпеки чигають на жертв у книгах. Це там невинні дівчата й повні сил молоді хлопці можуть загинути й гинуть. Але довкола Агати все добре. Вона просто виносить смерть із життя у текст.

А ще повинна бути гарантія безпеки і в самому тексті. Там має з'явитися хтось, хто розплутає найжахливіші таємниці, хто здатен приборкати страх. Герой, Геракл, Hercules, Hercule... Але чому Пуаро бельгієць? О ні, це не лише тому, що так кумедно й можна гратися його прізвиськом та вимовою. Щось гірше трапилося зі світом. Британський уряд допустив війну. Спершу одну, а потім другу. Отже, англійський детектив, читаймо, англійський інтелект, вже не дає гарантій непомильності. Французи — непевні союзники (в її текстах французька поліція завжди недолуга). Натомість існують могутні вороги: німецькі інженери в Англії працюють на Рейх й в усьому світі шириться червона загроза. Китайці курять опій і виношують підступні плани. Американці грубуваті, до простоти прямолінійні й вульгарні. Але десь у Європі ще є куточок, де плекають традиції справжньої шляхетності, люблять оперу та витончену кухню. Саме звідти Пуаро. Бельгієць — ось хто може стати на захист ідеалів тепер уже його імперії. Емігрант, що оборонить покритих спадкоємців і захистить простосердих. Нехай навіть він при цьому буде смішним.

Із міс Марпл дещо інша історія. Вона виникає у свідомості авторки якраз після розлучення й ще перед другим шлюбом (коли Агата одружується з Мелловеном у 1930 році, книжка вже йде в друк). Це проєкція самої авторки, якби вона не вийшла вдруге заміж і залишилася сама. Старенька дама, якій є діло до всього й яка розплутає небезпечні історії. Вона мала бути в'їдливою та холоднокровою, якраз такою, якою була сама Крісті із 1926 по 1930 рік. У пізніших романах («Картини на стілі», «Місіс Макгінті з життям розсталась», «Вечірка на Хелловін»), Пуаро допомагатиме інше альтер его письменниці — Адріана Олівер, авторка детективних оповідань.

Це ще один новаторський тренд Крісті, коли автор з'являється у детективному тексті, й ще один захист від самотності.

Тепер зрозуміло, чому Агата «не пам'ятала», як виникла міс Марпл. Разом із історією виникнення образу забулися й страхи, які передували появі принципової бабусі. Далі вона вже з'являється просто як улюблений персонаж.

Агата Крісті перетворила свої тривоги на геніальні тексти. В одне зійшлися умонастрій песимістично налаштованої дівчинки та її оточення, освіта, що підштовхували до письма. Головний секрет успіху авторки — терапевтичний. Кожна її книжка є своєрідним сеансом психоаналізу для самої себе. І добре, що така детективна терапія продовжує подобатися та бути корисною мільйонам її читачів.

Пророк звиродніння

Основні дати з життя Джорджа Орвелла

1903 — народився в Мотіхарі (Індія), у сім'ї британського службовця

1933 — виходить перша книга «Поневіряння в Парижі та Лондоні»

1945 — з'являється друком алегорична повість «Колгосп тварин»

1949 — світ побачив шедевр Орвелла — роман «1984»

1950 — помирає в Лондоні на 47-у році життя

Журналіст та анархіст

Якщо в історію світової культури можна увійти однією фразою, то Джордж Орвелл зробив це, написавши своє коротке «Старший брат дивиться за тобою». Ця фраза, до речі, значно глибша, ніж ми думаємо, й ми даремно перекладаємо англійське «is watching» як «стежить». Зрозуміло, що британський романіст мав на увазі, найперше, якраз оте безперервне стеження: англійською навіть вжито тривалий час, тобто мова йде про невідступну увагу, з якою ота примара спецслужб підглядає за нашим приватним життям. Саме підглядає, як ми підглядаємо за суспільним життям у шпарини телевізійних екранів. Так, перш за все, британець має на увазі стирання межі між суспільним та приватним, коли все відбувається, як на долоні, прозора для влади.

Пам'ятаю, був свого часу здивований повною відсутністю будь-яких штор чи занавісок у сучасному нідерландському готелі та й загалом у будинках. Мені пояснили, що це спадок суворого кальвінізму: добрі християни не роблять нічого такого, чого б не могли бачити інші добрі християни. Постійний моральний контроль — ось що означає центральна алегорична постать роману Орвелла. Це лякає, це вчувається нам у всіх телефонних шумах, ввижається у налаштуваннях кожного браузера чи кнопках «поскаржитися» численних тепер соцмереж. Поскаржитися кому? Отій невидимій інстанції влади, що покарає винних, усуне дискомфорт, захистить.

Тому кажу, що більш доречно перекладати «дивиться за тобою»: не лише «наглядає», але й «доглядає». Чому в романі «1984» Старшого брата, окрім як ненавидять чи бояться, також і люблять? Через цей образ влада обіцяє стабільність та безпеку, натякає, що постійне спостереження ведуть в наших інтересах. Старший брат намагається захистити людей від інфікованих небезпечним підривним мисленням, прихованим задумом (ще один новотвір Орвелла — *double thinking*). Його люблять, бо й він любить, він захищає. Вся подвійна риторика тоталітаризму як загальної згоди переляканих людей із діями влади збудована на цьому викривленому розумінні первісно радісного й доброго почуття: навіть перевиховують там, як знаємо, у Міністерстві Любові.

Орвелл ухопив та сформулював у тій єдиній фразі головну колізію психоаналізу, де Я/Его розчахнуто між вимогами Закону та бажаннями

незрозумілого й небезпечного Воно. Свободу ми розуміємо як можливість слідувати своїм бажанням, проте знаємо, що безконтрольність бажань призведе до хаосу та, врешті-решт, руйнації. Тому потрібен Закон, Фройдове Супер-Его, що контролює, проте й захищає від анархії, що корениться у несвідомому кожного чи кожної з нас. Ми потерпаємо від нерозв'язності цієї дилеми, не знаючи, кому надати більше прав — Карному розшуку нашого раціо чи Борделю власного несвідомого. Орвелл описує суспільство, в якому вибір давно й безповоротно зроблено на користь залізного у своїй логіці й безжального в діях Порядку. Вся суть цілого ХХ сторіччя в одному романі, вся напруга послуху й бунту в одній фразі.

Але хто цей чоловік? Хто він — Ерік Артур Блер, якого надалі вже й друзі знали за псевдонімом як Джорджа Орвелла? Як цей анархіст зумів побачити найприхова-ніші та найтемніші механізми державних машин? Як цей журналіст написав свій шедевр?

Ерік Артур Блер (вдруге й востаннє згадуємо тут це ім'я) народився у 1903 році в колонізованій Індії, проте освіту здобув у Британії, причому в елітному Ітоні. Рафіноване середовище англійської приватної школи спонукало його до суворої дисципліни письма, а дитячі роки в Індії і згодом молоді роки в Бірмі дали можливість споглядати бідність та приниження, якого сам він мимоволі став співучасником. Біографія Орвелла, як маятник між отими полюсами Порядку та Повстання: він бунтує проти однолітків, але опиняється у закритій елітній школі, перетворюється, як можемо зрозуміти, на переконаного служачу імперії та їде в Бірму офіцером колоніальної поліції, а потім кидає пост й подовгу живе у сквотах Лондона, намагаючись стати письменником. У 1935 році добровольцем рушає в Іспанію боротися проти фашистської диктатури, але вже через десять років повертається до поміркованих ідей та пише антикомуністичну сатиру «Колгосп тварин». Хворий і розчарований, як Свіфт, у якого запозичив чимало, Орвелл помирає на піку зневіри в людському суспільному проекті, залишаючи по собі похмуре пророцтво: «Якщо Ви хочете побачити майбутнє, Вінстоне, — каже під час тортур О'Браєн, один із катів Міністерства Любові, — то уявіть собі відбиток солдатського чобота на людському обличчі». Ми ціпеніємо від цих слів, і ми обіцяємо собі, що насправді все буде

інакше. Як же писати, щоб читач потім так застигав у жасі й тремтінні?

Про біографію Орвелла можна багато дізнатися із написаних ним книг. Ми знаємо його як автора «Колгоспу тварин» та «1984», проте в доробку письменника понад півтисячі статей і есеїв, а також романи та документальні твори, серед яких кілька промовисто біографічних. Першою книгою був якраз нон-фікшн 1933 року «Поневіряння в Парижі та Лондоні», де описано його спроби зблизька вивчити життя робітничого класу та люмпену. Зазнавши психологічних травм на службі в бірманській колоніальній поліції, Орвелл у 1927 році приїжджає в Британію та поселяється в бідному лондонському Іст-Енді, згодом — у кількох інших містах Європи, найдовше затримується у Парижі. Випускник елітної школи, він живе з волоцюгами і як волоцюга. Але навіщо йому це?

Виглядає, що найдієвішою усвідомленою спонукою Орвелла до письма була діккенсівська у своїй суті спроба привернути увагу до гноблених та знедолених. Так Орвелл став анархістом, а потім — соціалістом. Комуністи лякали тоталітарністю мислення, тому аж так далеко письменник у своїх лівих переконаннях не зайшов. Проте від першої книжки з'являється те, що автор пізніше назве головним джерелом енергії власної творчості: митець не просто має бути *ангажований* боротьбою за певний ідеал, як того вимагатиме Жан Поль Сартр у своїй книзі «Що таке література?» (1947). Ні, на думку Орвелла, писати треба у стані «щедрого гніву» — значної й гострої схвильованості темами книги.

У 1934 році з'явився роман «Бірманські дні» (зрозуміло, на якому матеріалі), а у 1936-му теж роман — «Нехай шелестить аспідистра», де молодий чоловік шукає себе та бунтує проти буржуазного затишку, хоч потім і капітулює перед його привабами. Документальна книга «Дорога на Віган-Пірс» (1937) присвячена життю та становищу робітництва Центральної Англії, де Орвелл також встиг поблукати у бідні роки між 1927 та 1935. Нарешті, «Данина Каталонії» (1938) узагальнює його враження від громадянської війни в Іспанії. Книжки ці — просто собі книжки. Вони ніяк не вказують на те, що через десять років їхній автор створить шедеври. Нам цікаво їх читати, але лише як більш чи менш детальні ілюстрації його життєпису.

Після Іспанії Орвелл повертається зневірений у перспективах лівого руху, проте наново починає цінувати ліберальну демократію. Тому під час Другої світової він, як і багато інших британських письменників, долучається до підтримки та розвитку структур національної антифашистської пропаганди. Більше того, він стає шефом одного з великих пропагандистських підрозділів BBC — завідував студією програм, які транслювали на Індію, де також потрібно було запобігти поширенню прокомуністичних та, зокрема, прояпонських настроїв. Є навіть лист, у якому Орвелл намагається залучити до виступів на BBC відомого англо-американського поета Томаса Стернза Еліота, який загалом був аполітичним. Словом, Орвелл став одним із чільних пропагандистів й не шкодував про це. Подібне цілком вписувалося в його концепцію «щедрого гніву». До 1945 року він дозрів до того, щоб написати те, що написав.

Успіх «Колгоспу тварин», алегоричної повісті, в якій свійські тварини скидають диктатуру людей, а потім свині встановлюють власний, ще гірший, тоталітарний режим, був вражаючим. У сюжеті впізнавали партію радянських комуністів, тому ходили чутки, що Сталін таки читав й особисто образився, і що Орвелл помирає у свої 47 зовсім не від туберкульозу. У Британії, яка вслід за експресивними заявами Черчілля після гітлерівської агресії почала остерігатися червоної загрози, розійшлася нечувана кількість примірників. Орвелл миттєво став відомим і, що для нього вперше, багатим письменником, придбав велику ферму на острові Джура біля узбережжя Шотландії, залишив BBC і поїхав у свої нові володіння писати роман «1984». Він дописав твір, проте зароблені упродовж років безпритульності хвороби давали про себе знати (ну, це якщо ми відкидаємо версію розправи над ним радянської розвідки). У ті ж роки його обступають й інші випробування: після 10-ти років спільного життя помирає його дружина Елейн (1945). Ще через 5 років, дописавши свій похмурий шедевр, Джордж Орвелл також піде з життя на руках Соні Бравнелл, шлюб з якою тривав лише якихось три місяці.

Як бачимо, з часу свого прощання зі службою в окупаційній імперській поліції письменник постійно й пристрасно намагається довести (найперше собі), що його слово стоїть на сторожі «отих рабів німих». Щось також мало трапитися в Іспанії: напевне, Орвелл уперше зблизька побачив радянських бійців інтернаціональних бригад і

збагнув їхній спосіб мислення. Вочевидь, тоді він жахнувся — і головний задум його фінального роману постав перед ним зразу та повністю, як видіння того, *яким* насправді може стати майбутнє.

У романі «1984» тоталітарний лад, нагадаю, встановлено в самій Англії (вона є частиною Океанії — однієї з трьох тоталітарних супердержав майбутнього). Книга Орвелла одразу ж була заборонена у всіх країнах «соціалістичного табору», проте викликала масу дискусій і скепсису навіть серед тих, що були переконані у несхитності західних демократій. Тепер для нас це просто назва відомого роману, але на той час — це було пророцтво, передбачення з конкретно вказаною датою. Чи й справді за 35 років (неповних два покоління) історію в Британії писатиме Міністерство

Правди, а громадяни однієї із найдавніших демократій віритимуть, що «свобода — це рабство»?

Наприкінці свого життя блискучий журналіст і спершу пересічний автор Джордж Орвелл вибухає текстом, який концентрує в собі жах усього ХХ сторіччя. Його біографія наче готує письменника до останнього творчого спалаху, а попередні тексти виглядають вправами, що у підсумку сформують чіткий та промовистий орвеллівський стиль. Як же тоді він радить писати?

І ПРАВДА ПОЛЯГАЄ В ТОМУ, ЩО
НАПИСАТИ БУДЬ-ЩО ЧИТАБЕЛЬНЕ
МОЖНА ЛИШЕ КОЛИ НЕВПИННО
ПРАГНЕШИ КРАЩЕ ВИРАЗИТИ
СВОЮ ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ

Писати чітко й промовисто *Остерігайтеся зайвих слів!*

Показово, що Джордж Орвелл не видав окремої книжки про власні правила письма — він виклав їх у кількох коротких та вичерпних есеях. Зазнайти їх можна значно швидше, ніж навчитися їх використовувати та будувати ефективні, на думку Орвелла, тексти. Якщо допустити єретичну думку, то це радше правила для доброго спіч/копірайтера й з естетикою художнього тексту цю систему рекомендацій пов'язує небагато. Скажімо так: це базові речі, які варто брати до уваги, коли пишемо будь-який текст, а до специфічного розуміння Орвеллом естетики ми ще повернемося.

Із кількох десятків есеїв нашого автора більша частина стосується літератури, проте це переважно рефлексії з приводу прочитаних книг: Шекспір, Свіфт, Діккенс, Веллс, Генрі Міллер і т. д. Є також узагальнення уявлень про роль літератури та її політичну вагу, як-от «Політика проти літератури» (1946), «Чому я пишу» (1946), «Письменники і Левіафан» (1948) та ін. Найбільш докладно про те, як варто писати й чого варто уникати у письмі, Орвелл говорить у відомому есеї «Політика та англійська мова» (1946).

Загальний пафос есею (а в усьому, що писав Орвелл, знаходимо певний пафос) винесено у заголовок цьо-

го розділу: варто говорити те, що хочеш сказати. Варто відсікати зайве. На думку Орвелла, основна хвороба сучасного йому письма, як художнього, так і публіцистичного, полягає у надмірі використання мови. Він наводить цілі пасажі, взяті зі статей чи есеїв знаних на той час авторів-публіцистів, які, як вважає письменник, містять багато зайвого або несуттєвого. Мова повинна чітко виражати думку, щоб читач одразу міг збагнути, що хотів сказати автор, й не губився у довжелезних реченнях. Звідси кілька лаконічних правил, які вбережуть текст від плутанини та, відповідно, зменшення читацького інтересу.

Найперше, як пише Орвелл, варто *уникати неоригінальних зворотів та метафор*. На рівні публіцистичного тексту мова йде про кліше, які читач сприймає автоматично, відразу забуваючи. Не буду наводити приклади самого Орвелла, однак ми знаємо, про що йдеться: у нашому випадку це «на ниві освіти», «у поті чола», «рясний урожай» та інші звичні звороти. Тут одразу вчуваємо поклик питомо української традиції наближення культури до ментальності та побуту мешканців

села, звідки походило багато наших авторів останніх двох сторіч після фактичного демонтажу високої барокової культури. Самі по собі такі звороти не є поганими, але вже точно мають присмак архаїчності й виказують зв'язок із письменством столітньої давнини.

Те ж можемо сказати про набір радянських кліше на кшталт «фронт робіт», «переможні звершення», «героїчні зусилля» і т. д., які відображають звичний для того часу зв'язок культури та виробництва, коли письменника уявляли радше «інженером людських душ», ніж вільним автором, який просто намагається розповісти цікаву історію. Бачимо також, що в подібних зворотах активно функціонує мілітарна лексика, адже радянська держава у власній пропаганді завжди поставала перед загрозою зовнішнього вторгнення чи внутрішнього шкідництва. Сказане є вельми доброю ілюстрацією того, що Орвелл називає «політичною мовою», яка наскрізь просякла ідеологією, але не стільки передає сенс, скільки його завуальовує. Держава, як пише Орвелл в інших есеях, намагається транслювати крізь мову вигідні їй сенси, так що письменник, який приймає подібні правила гри, сам по собі взагалі нічого не може сказати.

У художньому тексті подібний опір слід чинити банальним метафорам, адже вони відобразатимуть типове бачення краси, зворушення чи піднесення, що також притуплюватиме увагу читача й жодних емоцій не викликатиме. Словом, добрий автор чи авторка завжди намагатимуться уникати сталих зворотів та шукатимуть нові засоби вираження своїх думок та почуттів. Висновок, до якого підводить Орвелл, може виглядати нищівним для художнього письма: якщо не можемо знайти новий зворот, нову метафору, краще взагалі обійтися без них і розповідати історію простими словами. Утім британець таки має рацію: кліше й банальні метафори радше дратують, ніж роблять текст дієвішим чи сильнішим. Таки краще без них.

Друга рекомендація йде ще далі — *треба позбутися зайвих слів*. Ця вимога лаконізму лежить в основі всього авторського стилю Орвелла. Умберто Еко у своїх книжках про письмо радить насолоджуватися переліками, що відображають розмаїття художнього світу, який намагається розгорнути перед нами автор. Орвелл радить протилежне. Його стиль вимагає суворості до власного тексту. «Якщо можете викреслити слово, — пише британець, — то викреслюйте!»

Ця вимога насправді суголосна загальним уявленням Орвелла про роль літератури. Це ідеологічна роль: література повинна боротися, тобто таки бути пропагандою. Нехай і в найзагальнішому сенсі. При цьому не йдеться про пласку пропаганду якихось суто політичних ідей, адже захист моральних цінностей, певних уявлень про красу та гармонію також є процесом переконування читача. Автор повинен мати активну позицію та чітко маніфестувати її у своєму тексті.

З іншого боку, говорить письменник, така позиція є даниною жорстокому сторіччю, упродовж якого постійно точиться боротьба добра і зла. Їхні позиції настільки чітко й рішуче протиставлені, що автор просто не може залишатися осторонь. Або він захищає добро, або стає адвокатом зла. В іншій ситуації наш письменник був би собі Еріком Артуром Блером (добре, ще раз згадаю його справжнє ім'я) і писав би, як сам зізнається, «розлогі описові романи», сповнені багатьох точних деталей та живописних замальовок. Насправді, він всотує у свій стиль і ці уявлення, але вимога лаконічного точного письма залишається.

Як бачимо, Орвелл не стільки радить, як писати, скільки застерігає, чого не писати. Наступні дві його вимоги: *позбуватися претензійних слів та запозичень*. Це знову ж про мовну простоту й чіткість. (Приклади і цього разу пропонуватиму свої, адже Орвеллові занурені в реальність сучасних йому періодики та письменства). Навіщо писати «корелюють», коли можна сказати «відповідають»? Чому має з'являтися «летальний», якщо зрозуміліше і навіть дієвіше писати «смертельний»? Звісно, з цим можна й не погодитися, особливо коли мова йде про наукову термінологію, але, зізнаймося, що в багатьох випадках і наші автори, вживаючи такі карколомні слова, мають на меті не прояснення сенсу, а надмірну (щойно стер «гіпертрофовану») демонстрацію власного інтелектуального статусу.

Остання вимога, яку висуває Орвелл, також пов'язана із намаганням зробити текст максимально прозорим. На його думку, треба *оминати слова, які взагалі не мають сенсу* — він у них колись був, проте зник, розсіявся через велику кількість суперечливих тлумачень. Класичними прикладами тут будуть політичні наліпки «лівий» та «правий», а також багатостраждальне слово «демократія». Ми й самі добре розуміємо, що уявлення про ці категорії надто загальне, ними просто жонглюють, часто прикладаючи до реальних

осіб чи груп абсолютно довільно. Автор тоді мусить пояснити, що має на увазі в кожному конкретному випадку або ж узагалі забути про подібні наліпки. У читача в жодному випадку не повинно виникнути враження (це, звісно, стосується і художніх текстів), що йому надто довго й надто ускладнено розповідали історію, яку можна було зробити коротшою та простішою. Маєте що сказати — скажіть і не викручуйтеся! Десь так можна підсумувати Орвеллове бачення сенсу та стилю літератури.

Навіщо писати?

Не менш цікавими є міркування Джорджа Орвелла про авторські мотивації до письма, найповніше розгорнуті в його есеї «Чому я пишу?», також 1946 року. Знову ж, як прихильник (стираємо слово «апологет») чіткості та лаконізму, наш автор вказує на 4 причини, які спонукають писати й, у ширшому сенсі, творити.

Чесний Орвелл першою ж мотивацією вважає *відвертий егоїзм*. Письменник намагається вирізнитися з-поміж інших, довести, що він кращий, що кращим є саме його стиль. Усіма митцями керує свідомий чи неусвідомлений нарцисизм, бажання перевершити попередників і якомога довше zostаватися першим серед сучасників та наступників. Ця думка Орвелла чудово пасує до позиції ельського професора Гарольда Блума, який через майже півсторіччя у своїй монографії «Західний канон» назве боротьбу літературних поколінь головною пружиною усього творчого процесу. На думку Блума, у літературі йде невинна боротьба за потрапляння в обмежений список найкращих текстів, які вважають обов'язковими для прочитання, якщо хто хоче претендувати на статус освіченої людини. Цей список — канон — постійно зазнає змін. Слабші тексти з нього випадають, а на їхнє місце стають сильніші. Тут іде боротьба за безсмертя і кожен автор починає писати з метою залишитися серед своїх читачів. Саме такий *егоїстичний драйв* Орвелл називає першою причиною письма.

Більшість людей після тридцяти років пише наш автор, уже не мають особливих амбіцій. У них з'являються типові звички та уподобання, їхні індивідуальності поступово стираються. Лише найактивніші (і саме це — еліта людства) продовжують докладати зусиль, щоб утілити свої плани та прагнення. Їм складно, проте вони рухаються до здійснення намічених цілей. Вони не втомлюються починати все знову й знову. Успішні автори є саме такими. (Нагадаю,

це написав уже зрілий чоловік у віці 43 років, за 4 роки до смерті й за 3 — до створення свого найбільшого шедевру).

Наступною, другою, мотивацією письма названо *естетичний екстаз*. Це переживання радості від сили власного тексту, який спонукатиме читача слідувати за автором аж до фінальної крапки, час від часу вигукуючи від захоплення, плачучи та радіючи разом із персонажами твору. Орвелл дає надзвичайно промовисте визначення естетичності: це задоволення від «слів та їхнього правильного порядку». Усвідомлення краси написаного чи сили сказаного залежить від багатьох чинників, проте кожен читач має власний критерій, що дає йому можливість вважати текст якісним — красивим і сильним. У поезії — це насолода від звучання віршів, а якщо мова йде про роман — то це втіха від «міцності доброї прози, ритму доброго оповідання». Несвідомо кожен автор прагне таких гатунків свого письма, бо ж «все, що написане краще, ніж залізничний довідник, має певні естетичні амбіції». Тут лише можна додати, що краса та сила письма, які для автора стають джерелами *естетичного екстазу*, цінного самого по собі, рівночасно є й чинниками задоволення, що спонукатимуть читачів знову й знову повертатися до якісного тексту, а отже, забезпечать йому довговічність і плекатимуть первісну егоїстичну спонуку автора досягнути безсмертя.

Третім чинником Орвелл називає *історичний імпульс*. Це бажання зупинити час, вихопити із круговерті подій найважливіші та найцікавіші елементи сучасної автору епохи і зберегти їх у тексті для нащадків. Орвелл наполягає, що кожен текст, навіть менш вдалий, має свою документальну цінність. В іншому есеї «Добрі погані книжки» (1945) він зазначає, що в періоди, коли сильні книги з тих чи інших причин не з'являються, слабші, але якісно написані романи з попередніх епох здатні повертатися й знову набувати актуальності. Тоді читачі мають змогу наново зануритися у реалії минулих років. Що ж до авторів, то їх від початку може спонукати до письма своєрідна місія літописця свого часу.

Останній чинник — *політична мета*. Ми вже трохи говорили про це вище: для Орвелла вона полягає не у трансляції програмних положень якоїсь партії, а просто у наявності активної позиції. «Усе, що я писав, — каже він, — так чи інакше було спрямоване проти тоталітаризму й на підтримку демократичного соціалізму». Зрозуміло,

що радянський лад він демократичним і навіть соціалістичним не вважає.

Утім, наголошуючи на важливості останнього чинника письма, коли автора майже ототожнено з публіцистом, Орвелл зазначає, що перші три чинники, як правило, переважають політичну мотивацію. У різних авторів співвідношення перерахованих причин може бути суттєво відмінним: комусь важливіше розгорнути перед майбутніми читачами свою епоху, а хтось прагне особистого вивищення. Жоден із мотивів не видається нашому автору єдино визначальним, проте, завершуючи есей, він все ж переконує у необхідності (за будь-яких обставин та мотивацій) шліфувати форму й прагнути естетичної зрілості тексту.

Закінчити розмову про Орвеллові міркування щодо письма варто ще одним суттєвим спостереженням. Цей «розгніваний» автор, кращі книги якого є за своєю суттю справжніми політичними памфлетами (етично важливими книгами), проте памфлетами дуже добре написаними з точки зору стилю (естетично сильними книгами), не має жодної зверхності щодо літератури, яку він називає «легкою». У своїх есеях «Добрі погані книжки», «Книги проти цигарок», «Занепад британського вбивства» та ін. Орвелл розмірковує про феномен читабельності й визнає, що існують романи й оповідання, які не ставлять собі за мету досягнути чогось більшого, ніж просто уваги читачів. Це навіть не його визначення «добрі погані» — це Честертон. Тобто не надто сильні, проте все ж якісні.

Кожне десятиріччя, пише Орвелл, знає 20-30 таких читабельних книг, котрі потім губляться і наступне покоління читачів їх вже не знає. Хоч інколи трапляється, що й така книга продовжує жити з огляду на певний збіг обставин. У будь-якому випадку, добре, що такі книги є, вони живлять читацький інтерес і готують ґрунт для появи справді сильних текстів. До того ж, зізнається автор, немає остаточного критерію, що саме можна однозначно йменувати «легкою літературою». Наприклад, Герберт Веллс для Орвелла — література серйозна, а Гаррієт Бічер Стів з «Хатиною дядька Тома» є слабшою через свою сентиментальність. У цю ж категорію за відверте тяжіння до вигадки потрапляють «Копальні царя Соломона» Райдера Гагарда і... «Пригоди Шерлока Холмса» Артура Конан Дойла.

Звісно, критерії в Орвелла свої й перевірені власним письмом: текст має *означати*, має бути *корисним* у сенсі своєї суспільної вартості. Що я хочу сказати? — має повсякчас перепитувати себе автор. Як це сказати найкраще? Як це сказати найбільш зрозуміло? З іншого боку, письменник має працювати над текстом, щоб сказане відрізнялося від тривіального безбарвного переказу. Проте, на відміну від уже згадуваного Сартра, який, вимагаючи від текстів *заангажованості*, відсікає ті з них, що вважає некорисними, Орвелл цілком толерує «легку літературу» — хіба що ставиться до неї дещо скептично. Можливо, він передчуває близькість постмодерного часу, в якому навіть найсерйозніші міркування автори загортатимуть в оболонку «легкого» читива? «Якщо надія і є, — говорить герой «1984» Вінстон Сміт, спостерігаючи, як дебела робітниця розвішує білизну та наспівує популярний мотив, — то вона у пролах». Цю фразу звикли тлумачити як іронію автора, яка вказує на загальну безперспективність бунту в тоталітарній державі: проли/прости/пролетарі несвідомі своєї пригнобленості, вони не мають потреби повставати, натомість партійці, як Вінстон, не мають на це сил. Але сказане вельми просто перенести й на високу літературу, яка всерйоз остерігається, що її вкрай потрібні послання залишаться непрочитаними, а то й взагалі — не з'являться перед широким загалом — не стане сил. Тому, за всього скепсису, варто приймати існування «легкої літератури». Орвелл не робить постмодерного кроку до змішування, але, здається, підводить до розуміння його необхідності. Головне, щоб усі ці типи письма залишалися вільними й розвивалися у вільних спільнотах. Тоді вони зможуть протистояти тоталітаризму й звироднінню, яке йде разом із ним. Якщо є надія, то саме на це.

Основні правила письма Джорджа Орвелла

- Чітко усвідомте, що хочете сказати.
- Скажіть це максимально ясно, уникайте ускладнень.
- Обходьте без зайвих слів.
- Працюйте над формою, уникайте затертих образів та метафор.
- Пишіть, щоб донести особливості свого часу.
- Пишіть, щоб протистояти тоталітарному гнобленню.
- Пишіть, щоб виразити свою особистість.

Сила Орвелла

Джордж Орвелл відомий своєю антиутопією «1984». Як і в кожній антиутопії, а наш автор добре знав принаймні одного свого попередника — Євгенія Замятіна та його роман «Ми», у творах такого типу перед нами постає тоталітарна держава майбутнього, в якій життя максимально раціоналізоване й усі живуть однаково. Більшість громадян абсолютно щаслива у своєму існуванні й не відчуває жодного тиску чи гноблення. Їм норм. Однак знаходиться хтось, такий-от собі Вінстон Сміт, пересічний спершу службовець, навіть партійного рангу, який відчуває, що «зі світом щось не так». Йому стає задушливо в ідеальній державі, однак, як бунтувати він не знає. Оскільки класичні антиутопії ХХ сторіччя писали переважно чоловіки (додаймо Олдоса Хакслі, Рея Бредбері, Курта Воннегута), то на шлях прямого повстання чоловіка в їхніх текстах штовхає жінка. Такий собі відгомін спокусниці Єви. Потім бунтарями починає займатися карна машина і от — непокору розчавлено. Під тортурами Вінстон зраджує і свої погляди, і кохану Джулію; вона робить те саме. Фінал ілюструє «навернення» героя: Вінстон тепер справді *любить* свого мучителя і захисника — Старшого брата.

Але чому саме цей текст називають чільною антиутопією? Чому він став зразком жанру? Структурно інші твори такого типу не відрізняються і «1984» не був першим. Отже, справа в стилі автора — у манері Орвелла розповідати історію.

Думаю, це просто найефективніша антиутопія: вона нас найбільше лякає. Чого не було до Орвелла, так це винесення конкретної дати у заголовок. Передчуття того, що катастрофа може трапитися буквально «післязавтра», сповнює тривогою і повертає увагу. Але, щоб вразити ще більше, щоб твір переконав нас, що все так і буде, автору варто уникати якраз того, чого так наполегливо радить уникати Орвелл — неточності та вигадки. Надмір фантастики, коли події віддалені від нас чи сюжет розгортається у вкрай неправдоподібному ключі, здатні заблокувати тривогу читача й відтак зруйнувати основний інструмент емоційного впливу антиутопії — страх за своє і своїх близьких майбутнє.

Натомість Орвелл пише про Лондон, яким він може стати через 35 років. Читач відчуває холод за спиною від усвідомлення, що все зображене він ще побачить, що написане може трапитися із ним

самим. Тогочасні читачі звикли, що книжки Джорджа Орвелла мають серйозне документальне підґрунтя: він пише про те, що достеменно знає. Може, є сенс довіряти його візіям і цього разу? Так у письменникові бачать пророка. Парадоксальним чином його передбачення не втрачає актуальності й тривожності навіть після означеної дати — доки тоталітарні режими продовжують існувати.

Тому головною рисою, що надає роману «1984» силу, справді є його реалістичність. Уся оця маса деталей та правдивих описів, яким ми віримо, ота задуха заплених бюрократичних контор, отой тупіт взутих у важкі чоботи ніг, розпач розлучених коханців, реальність болю тортур, врешті — розбавлена алкоголем самотність. Ми віримо, що одного дня все так і може трапитися. Нехай би цей день не настав. Антиутопія — жанр фантастики, проте це жанр наукової фантастики, а тому все, що відбувається там, стається за логікою певних законів. У випадку, коли більшість громадян готова поступитися своїми правами в обмін на примарний захист владної машини, ми розуміємо, які механізми почнуть діяти: пошук ворогів, тиск на інакодумців, знищення звинувачених. На пострадянському просторі про таке знають значно більше, ніж у Британії, проте заручниками Орвеллової переконливості стали читачі всіх континентів.

Однак чому Орвелл є таким переконливим? Ми віримо йому, бо *він сам вірить собі*. Його бажанням писати, що ми бачимо в усіх попередніх до «Колгоспу тварин» текстах, й справді керують означені ним самим спонуки: виразити себе, сягнути естетичної досконалості й відчутти радість творчості, зловити й виразити історичний момент, змінити стан речей. Але стрибок до своїх шедеврів цей автор робить дещо пізніше. Не хочу після Крісті здатися похмурим, однак цей вихід за межі самого себе Орвелл здійснює через великий внутрішній неспокій. І це вже не просто страх одиничної особистої смерті — це вже навіть не страх, а макабрична візія тотального знищення людства.

Раніше уява так не працювала. Ніхто до нього, крім хіба що автора Апокаліпсису, не бачив перед собою, щоб отак все й одразу. Ще Веллс бачив, тому Орвелл його так цінує. Проте давні релігійні пророцтва наша світська доба ігнорує, а книжки Герберта Веллса наприкінці загалом спокійного та навіть благоденного XIX сторіччя сприймалися як відверта фантастика. Інша справа — читати Орвелла після двох світових воєн та двох ядерних бомбардувань.

КОЛИ ЦИТАЄМИ ОКРЕМІ ЕПІЗОДИ
„УЛІССА“, ТО ВІДЧУВАЄМИ, ЩО РОЗУМ
ДЖОНСА ВЛИВАЄТЬСЯ У ТВОЇ
ВЛАСНИЙ, ЩО ВІН ЗНАЄ ПРО
ТЕБЕ ВСЕ, ХОЧ НІКОЛИ НЕ ЧУВ
ТВОГО ІМЕНІ, ЩО ДЕСЬ ТАМ, ПОЗА
МЕЖАМИ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ,
ІСНУЄ СВІТ, В ЯКОМУ ВІН І ТИ
ПЕРЕБУВАЄТЕ ПОРУЧ

Промовисту назву має його есей 1945 року «Ти і ядерна бомба». Близький контакт: ось ти, твоє життя, твої близькі, а ось вона — вірогідно, фінальна точка всього. Орвелл констатує, що так, тепер можливості досягнуто: людство цілком здатне себе знищити і «тому, хто бачив розбомблені німецькі міста, це не має здаватися немислимим». Сара Коннор у другому «Термінаторі» підводить погляд і на її очах ударна вогненна хвиля змітає будинки й дитячі майданчики. От першим це побачив Орвелл. Як апостол, він відчуває брязкіт обладунків вершників кінця світу, проте свого Апокаліпсису не пише. Але жах дає йому силу.

У згаданому есеї головна думка — не про тотальне знищення. Орвелл приховує глибину свого переживання навіть перед самим собою. Він вірить, що людство домовиться не використовувати страшну зброю. А значить потрібен буде повніший контроль, централізація, можливо, навіть єдина всесвітня держава.

Світом могли правити США, Німеччина та Японія, але правитимуть США, Росія та Китай. Страх перед знищенням штовхатиме громадян в обійми тоталітарних режимів. І тоді свобода стане рабством, мир потребуватиме війни, а незнання оголосять

силою. Бомба не знищить людство — людство саме знищить людське у собі, зі страху перед бомбою. З таким баченням Орвелл сідає писати свій останній і найбільш промовистий текст.

Ще з дитинства, цькований та гнаний однокласниками як чужий — прибулець з Індії, ще малим хлопчиком Ерік Артур (востаннє) навчився свої травми та слабкості перетворювати на імпульси, що спонукали йти далі. Не забувайте мрії своєї молодості, писав потім Орвелл, вони наївні, але в них енергія руху. Якщо мрією було довести своїм дитячим гонителям, що він кращий за них, бо він писатиме, то вже дорослим письменник бачить значно глибше: він перепускає крізь себе неспокій та травму цілого людства і його фінальний текст вибухає в нашій свідомості із силою багатьох мегатонн.

Як придумати Марс?

Основні дати з життя Рея Бредбері

1920 — народився у Вокігені (Іллінойс)

1950 — друкує перший широко відомий твір «Марсіанські хроніки»

1953 — з'являється друком антиутопія «451° по Фаренгейту»

2004 — отримує Пулітцерівську премію

2012 — помирає в Лос-Анджелесі у віці 91-го року

Щасливий фантаст

Рей Дуглас Бредбері не мав вищої освіти, проте мав шалене бажання писати. Неодноразово у своїх інтерв'ю та есеях він згадує, як у віці 12-ти років йому пообіцяв безсмертя мандрівний ілюзіоніст. Простягнув до малого руку й звідти вдарив розряд електрики, а тоді промовив: «Живи вічно!». З того часу малий Рей твердо знав, що буде безсмертним, і вирішив, що найкращий шлях до цього — література. Жити у своїх персонажах, повертатися до читачів у їхніх історіях — чи може бути певніший спосіб, аби тебе пам'ятали? Задумане йому, як бачимо, вдалося.

Біографія Бредбері не надто багата на події. У нього дуже рано з'являється усвідомлення власної мети, але засобів для її здійснення — мізер. У важкі роки Депресії, а саме в 1934 році, родина перебирається у Лос-Анджелес і після школи у нього нема можливості вчитися далі — хіба що заробляти, продаючи на вулицях газети.

Проте мету вже означено і Бредбері як справжній американець, *self-made man*, береться виліпити з себе письменника самотужки. Для цього він робить дві речі: починає писати оповідання, методично бомбардуючи ними редакції літературних журналів, і не менш методично відвідувати бібліотеки — по три дні на тиждень. І так майже все життя. «Я закінчив бібліотеку», — потім говоритиме він про свою освіту.

Бредбері від початку схиблений на фантастиці. Жуль Верн, Френк Баум та Едгар Райс Берровз стають його улюбленими авторами. В останнього вабить не тільки Тарзан, а й твори про далекі космічні подорожі та, зокрема, про Марс (якщо ви бачили фільм про Джона Картера, то це первісно персонаж Берровза). Штурм літературних журналів та видавництва триває усі 40-ві. У 1947 році з'являється перша збірка його оповідань «Темний карнавал», проте розголосу вона не набуває. Тоді ж Бредбері одружується з Мергеріт Макклур, з якою живе потім усе життя й народжує чотирьох дочок. Мергеріт працює консультантом у книжковому магазині й с'як-так забезпечує сім'ю. Рей пише.

Якщо почитати про цей період біографії великого фантаста, матимемо одностайну й потверджену самим Бредбері жалісливу історію про голодні роки. Може, воно так і було, але хтозна. Адже батько Мергеріт мав у Лос-Анджелесі цілу мережу ресторанів й

сумнівно, щоб залишив свою єдину доньку без підтримки, навіть якщо вона назвала обранцем не до кінця зрозумілого фанатика популярної літератури. У будь-якому випадку, Мергеріт дбає про харч і побут, проте обставини спонукають до дій і самого письменника. Виглядає закономірно: у 1949 році Бредбері з намови своїх друзів їде в Нью-Йорк шукати видавця. І це якраз тоді, коли дізнається, що невдовзі стане батьком. На той час усі оповідання, що мають скласти геніальні «Марсіанські хроніки», уже написані, проте Бредбері не мислить їх як роман, а видавців цікавлять саме романи. Вихід простий і на нього вказує письменникові перший видавець й однофамілець Волтер Бредбері: треба просто об'єднати оповідання. На це автор має добу. Наступного дня, коли справу зроблено, видавництво підписує з письменником одразу два контракти. Справа у тому, що в Бредбері на той час уже дуже багато оповідань: за 40-ві роки він написав (увага!) 3.000.000 слів, тобто більш як 10.000 сторінок. (Чи хтось іще має питання, як досягти успіху в літературі?)

Другий роман також складено із частинок — так, окрім «Марсіанських хронік», з'являється «Ілюстрована людина». Обидва тексти пізніше друкують окремими книгами або «вроздріб», а сам Бредбері повертається через континент переможцем: у його кишені лежать два чеки по 1.500 доларів, чого вистачить на наступні три (!) роки роботи. За цей час напишеться «451° за Фаренгейтом», але про це згодом. Упродовж 50-х народжуються всі чотири доньки письменника й це найплідніший період його творчості, коли виходять друком усі основні шедеври Бредбері. Кумедно думати, що друге залежало від першого, проте факти якісь більш промовисті. Рей працює.

Окрилений першим значним успіхом Бредбері кидається писати із подвійною силою, але йому ще й щастить. Після виходу «Марсіанських хронік» зовсім випадково він мало не силою вручає примірник уже відомому на той час письменникові Крістоферу Ішервуду, який разом із кількома іншими британськими авторами під час війни опиняється в Каліфорнії. Бредбері згадує, що Ішервуд узяв примірник украй неохоче, проте зателефонував через три дні й висловив своє захоплення романом. А потім написав схвальний відгук про книжку для журналу «Tomorrow», також передав «Марсіанські хроніки» на рецензію впливовому критику й філософу Джеральду Герду. Той, як то пристало британцям, запросив Бредбері на чай, де

познайомив його з Олдосом Хакслі... Так Рея помітили та прийняли ще й серйозні літературні хлопці.

Час, коли письменникові платили 20 доларів за оповідання минув. До того ж, Бредбері винайшов стовідсотковий спосіб працювати продуктивно. Він пише оповідання за оповіданням, а продає їх, об'єднавши в «роман». Пізніше для цього навіть придумують окремий термін — *fix-up novel*, що можна приблизно перекласти як *скомпонований роман*. Далі у тій же манері з'являться «Кульбабове вино» (1957), «Зелені тіні, білий кит» (1992), «Повсталі з праху» (2001). Справжні «повнометражні» романи побачать світ значно пізніше від «Марсіанських хронік» — це трилери «Смерть — справа самотня» (1985), «Цвинтар для лунатиків» (1990) «Давайте всі вб'ємо Констанс» (2002). Тим часом у 50-х подружжя переселяється в будиночок, аванс за який вносять ще із перших гонорарів, починає виховувати доньок та заводити котиків, яких наприкінці життя у Бредбері аж 22! Може, тому його тексти такі сонячні?

Насправді твори письменника сповнені жахів і попереджають про майбутні катастрофи. (Пам'ятаєте, ми назвали його серед пророків, а вони приємного, як правило, не віщують). Однак у найтемніших закопелках бредберівських світів завжди залишається місце для уявлення, яке досі називаємо вже багато разів скомпрометованим словом «гуманізм». Так, Бредбері, на відміну від багатьох фантастів після нього (й, може, він останній), вірить у людину, вірить, що все можна повернути на краще, а людство має шанси. Такий собі анти-Орвелл — порівняйте хоча б фінали їхніх антиутопій. Рятунком людства у нього є культура й, зокрема, книга як найбільш універсальний знак культурності. Бредбері активно пише кіносценарії, а в 80-х навіть продюсує телепостановки власних оповідань, проте в цивілізаційну силу екрану не вірить — лише книга, лише письмо.

Щойно у 70-х автор сідає за перший докладний есей, який пояснює кухню його творчості. Есей має дуже бредберівську, прагматичну й іронічну водночас, назву — «Як утримати і прогнати музу». Далі з'являться ще із десятків: «Радість письма», «На плечах гігантів», «Довга дорога на Марс» і найбільш цитоване «П'яний, але на велосипеді». Бредбері не зрадить своїм принципам і в 90-х об'єднає всі ці есеї в книжку «Дзен у мистецтві письма», про яку, власне, говоритимемо далі.

Художній доробок за життя письменника доволі значний: 10 романів, близько 50 збірок короткої прози та ще зо 50 оповідань поза збірками. У більшості з них, можна сказати, використано один і той же прийом: елементи звичного його сучасникам та й нам із вами побуту переплетено із фантастичним («Марсіанські хроніки», «Ілюстрована людина»), містичним («Повсталі з праху») чи детективним (пізні романи) сюжетами. Причому такий незвичний сюжет вривається у плин розповіді несподівано, як-от крила дядька Ейнара, які зненацька розгортаються у нього за спиною (бо ж дядечко — кажан, більше того, він вампір, хоча й добрий).

До речі, «Повсталі з праху» (звідки власне дядечко Ейнар) — це просто фантастичний мікс (я вже не пишу про Орвелла, тому можу не говорити «суміш»), у якому мемуари дитинства письменника поєднано із... хоррором. Оповідання, пізніше об'єднані в роман, розповідають про таку собі сімейку Еліотів, у якій Батько й Мати (і дядько, як вже знаємо) — вампіри, Дідо й Бабця — мумії, є ще сестра, яка встає з могили, коли захоче, пара коханців-привидів та четверо кузенів, які взагалі невідомо хто, бо згоріли на пожежі. Палені духи, чи якимось так. Також зловісний далекий родич із Трансильванії, особливо жорстокий вампір, як ви розумієте. Про всіх них читачам розповідає хлопчик Тімоті, єдиний там нормальний (без крил та ікол), бо його в таку чарівну компанію підкинули. У Тімоті є ще подруга — кішка Ануба, хоча вона також мумія з Єгипту, причому зі стародавнього.

Прототипами всіх цих істот стали люди, яких Бредбері щиро любив, — його сім'я та родичі. Він узагалі вельми часто повертається у дитячі роки, беручи з них мікросюжети для своїх оповідань. А «Кульбабове вино», як знаємо, це цілковито повномасштабна екскурсія в його дитинство. «У віці від 24 до 36 років, — скаже потім Бредбері про його створення, — я щодня згадував зелену траву біля дому мого дідуся». Дрібні деталі перекочують у тексти автора просто зі спогадів, тому вони такі яскраві та сильні, тому так захоплюють читача. Насправді Бредбері постійно пише про рідний Вокіген (або Зелене місто, як він його називає у текстах), про Каліфорнію і про людей, яких добре знає. От лиш часом приладновує їм крила чи вставляє ікла. Утім подібні тренінги з вибіганням поза звичну реальність добре розбурхують уяву: перші історії про сімейку вампірів з'являються ще в середині 40-х, а через п'ять років письменник уже

повністю готовий придумати/побачити білосніжні міста, жінок із золотавими очима та всю планету Марс.

І Я НІКОЛИ НЕ ВІДМОВЛЮСЯ
ВІД РЕЧЕЙ, З ЯКИХ Я ВИРІС,
НЕ ПОВЕРНУСЯ ДО НИХ СТИНОЮ

Що ж до сімейки Еліотів, то ми знаємо її під дещо іншим прізвиськом (нема сумніву, до цього моменту уже всі згадали під яким). Чарльз Адамс свою ексцентричну родину придумав ще наприкінці 30-х, за 7 років до знайомства з Бредбері. Але Адамси були лиш кадрами коміксу, дуже мало говорили й спершу навіть не мали імен. Переконаний, що саме книжка оповідань Бредбері, яку Адамс мав ілюструвати у 1946 році, вивела його комікс-сімейку на вищий рівень. Співпраці так і не сталося, але обидва автори залишилися надалі друзями й збагатилися ідеями один одного (Бредбері *побачив* Еліотів, Адамс *почув* Адамсів). Спадкоємці коміксиста дозволили ілюструвати видання «Повсталих із праху» окремими малюнками Чарльза Адамса.

Фактично, все геніальне, що створив Бредбері, включно з оповіданням «Пожежник», яке потім переросте в «451° за Фаренгейтом», задумане в 40-х роках, коли йому було 20+, а вийшло на поверхню у 50-х, у 30+ відповідно. За три роки, від «Марсіанських хронік» до своєї антиутопії, він став не просто суперпопулярним, він перетворився на чільного гуру наукової фантастики (Філіп Дік та Станіслав Лем ще не відомі; фани Айзека Азімова, — ну вибачте!). Далі Рей Бредбері міг писати, що завгодно й скільки завгодно. Так він і робив, щороку друкуючи збірник оповідань чи роман. «Кожного дня, коли я дивлюся у дзеркало, — писав Бредбері в одному з есеїв, — я бачу там щасливу людину». Не знаю, чи розкриє він нам секрети щастя, але тим цікавіше послухати його роздуми про правила та сутність літературної творчості. Що ж, починаємо збирати кульбаби, починаємо мріяти про Марс.

Кілометри письма

То як прогудувати музу?

«Я просто любив комікси й не хотів, щоб мої улюблені герої помирили», — от у такому дусі починає свій «Дзен у мистецтві письма» Рей Бредбері. Людина дорослішає, популярні серіали перестають з'являтися, а хочеться навпаки — щоб час зупинився, а найкраще тривало. І хоч автор не може зупинити смерть у реальному світі довкола себе, проте він має всі шанси зробити вічними своїх персонажів, а відтак — стати безсмертним разом із ними. Писати треба, щоб вижити, каже Рей Бредбері. Вижити серед звичності буднів, серед плину років — вижити взагалі, поборовши час. «Поки я пишу, то почувуюся живим», — додає наш автор.

Муза, а я поки що задля інтриги не скажу, як її насправді бачить Бредбері, тобто зараз це просто антична муза, й вона має принести авторові натхнення на гарне письмо. Муза насправді перебуває усередині митця, тому прогудувати її означає самому не залишатися голодним. Бредбері радить починати з поезії — читати трохи віршів кожен день, адже добра поезія загострює дію наших відчуттів та дарує нам парадокси цікавих метафор. Не буду називати поетів, яких він згадує, вони актуальні радше для англomовного читача. Адже поезія сильніше, ніж проза, залежить від мови та щільніше працює із нею. Якщо коротко, він радить читати модерністів. У нас відповідними й знаковими постатями будуть Павло Тичина, Євген Плужник, Володимир Свідзинський, Олена Теліга, Богдан-Ігор Антонич, Василь Стус, Григорій Чубай, Василь Герасим'юк, Наталка Білоцерківець, Маріанна Кіяновська, Галина Крук, Остап Сливинський, Ірина Шувалова та інші, не менш цікаві. Есеїстику та прозу теж потрібно читати регулярно — до того ж, саме таку, яку потім хочеш писати.

Наступний логічний крок — імітація. Нема нічого страшного, коли молодий автор наслідує стиль та розвиває теми своїх улюблених письменників. По-перше, так справді можна навчитися писати на певному рівні, по-друге, точно так написати не вдасться — щось буде переосмислене, а щось — змінене. Усупереч думці цитованого вище єльського професора Гарольда Блума, Бредбері не розглядає процес наслідування як конкуренцію. Для нього важить, щоб наступник пішов далі за свого вчителя, а в усіх літературних запозиченнях він щиро зізнається. Проте які це запозичення! Знаєте, в одному з романів

батька-засновника сучасного кіберпанку Вільяма Гібсона, без якого не було б ні «Привида в латах», ні «Матриці», є пес-убивця, який висаджує у повітря машину з головним персонажем (тому далі, природно, доводиться бути кіборгом). Розумні й не менш агресивні щуро-пси є в романі «Лавина» іншого культового кіберпанкера Ніла Стівенсона. Звідки собаки? Одрразу згадуємо пса-робота, який має виконати вирок підозрюваному в «451° за Фаренгейтом». Здається, машина, що переслідує і вбиває, — саме звідси. Але це лише моє припущення. Натомість сам Бредбері зізнається, де взяв пса, надзвичайно легко: це собака Баскервілів, запозичена в Конан Дойла. Але як же вона змінена! Наш автор вигадує майже повністю іншого персонажа! Це кіберпес і він лякає нас зараз не менше, ніж його прототип наприкінці ХІХ сторіччя лякав сучасників Конан Дойла. Сарказм антиутопії Бредбері в тому, що пес повертається, а поліцейські, замість знищити його, як колись Лестрейд, самі ж цю машину смерті програмують і нацьковують. Холмса з Ватсоном просто немає — отже, немає й порятунку. Вихід, який Бредбері пропонує наприкінці своєї антиутопії, хоч і оптимістичний, проте більш ніж примарний.

Я вчився у томо свіфта
і у Джорджа Орвелла

Отже, позичати, коли тобі випадає годувати музу, не лише дозволено, а й просто необхідно. Натхнення потребує вражень, потребує історій, своїх і чужих, щойно почутих та пригаданих через роки. Бредбері взагалі жив серед добрих оповідачів. Історії розказували його батько, дядьки, тітки, дід. А що він ще й багато спостерігав, то йому завше було що пригадувати згодом. Для самого письменника розповідати означає цілковито виходити поза межі повсякденності й це справа вкрай важлива та вічна: «Муза бродить десь там у заростях папороті за ганком, а ми, просякнуті літом хлопці, розляглися на траві й слухаємо. Слова перетворюються на поезію, яку ніхто не помічає, бо просто нікому не спаде на думку назвати так цю

розповідь. Час тут. Любов тут. Історія тут. Багата людина вміщує в собі й лагідно роздає всім дрібки вічності. Щось велике звучить серед літньої ночі. І так є, як було завжди упродовж століть, коли знаходився хтось, хто мав що сказати, й інші, достатньо втишені та розумні, щоб слухати».

Тож перше, що необхідно мати, аби розповідати цікаві історії, — це *досвід*. Життєвий, який був у батька та діда нашого письменника, та літературний — досвід читання багатьох книг. Бредбері читав надзвичайно хаотично: у його есеях часто стоять поряд такі визнані автори, як Ч. Діккенс чи Т. С. Еліот, першорядні фантасти, як Г. Веллс чи Дж. Орвелл, а також популярні колись письменники, імена яких нам зараз нічого не скажуть. Утім цілком можливо, що якраз отака строкатість давала йому можливість писати різноманітно, ерудовано та яскраво. Читати і всотувати враження від життя Бредбері не стомлювався ніколи.

Друга важлива річ — *праця*. Я вже згадував колосальні обсяги написаного ним у 40-ві, проте й наступні десятиліття були не менш плідними. Постійна праця давала можливість писати легко, швидко, урухомлювати досвід, перетворювати його на динамічні сюжети оповідань. Музу треба тримати у формі, каже Бредбері. Й тут він має на увазі дослівно стиль: це мову треба постійно шліфувати в нескінченному потоці письма. Цікава історія має бути ще й *гарно* написана.

У підсумковому есеї «Дзен у мистецтві письма», назва якого винесена, як бачимо, на обкладинку книжки, Рей Бредбері спершу кокетує, далі хуліганить, а потім — провокує. Можемо йому й не вірити, проте переконує він більш ніж пристрасно. Починає із сором'язливого вступу, що, мовляв, дзен тут взагалі ні при чому — просто взяв це слово, бо модне й добре для заголовку.

Потім оголошує: зараз скажу про три важливі речі, які варто написати перед собою червоною фарбою й триметровими літерами. Дивіться на них постійно, молоді автори, — і вам усе відкриється. Я зміг, каже Рей, тепер, я певен, зможеш ти. (Так, він іронічний, проте знаємо, що його іронія ніколи до кінця не заперечує: вона заперечує і стверджує одночасно).

Тепер можна казати ці три слова: ПРАЦЮЙ! РОЗСЛАБСЯ! НЕ ДУМАЙ!

Ось вам і шлях до літературного дзену від Бредбері. Якщо оглянутися на сказане вище, все виглядає цілком логічно. Працювати потрібно з такою інтенсивністю, вважає Бредбері, щоб ми просто перестали помічати роботу. Письмо перестає бути роботою, якщо це щоденна справа. Тоді й перестаємо напружуватися. От я просто бачу, як Бредбері вранці, щойно прокинувшись, імпульсивно кидається до друкарської машинки, щоб записати початок нового оповідання. Він друкує, поки не зробить своїх 1000 слів на день. Та він просто не помічає, коли ота тисяча слів уже написана. Регулярна праця перестає обтяжувати. Тим більше, що це творча праця. Вона все більше стає чистим задоволенням. *Одного дня це трапиться.*

Майстерність, якої досягає людина зі значною практикою (скульптор, хірург, атлет, письменник), виводить її на такий рівень, коли вже не потрібно думати про кожен свій наступний крок. Різець, скальпель, м'язи ніг, рук та мозок рухатимуться наче самостійно, скоряючись найтоншим імпульсам зсередики самого ества особистості. Одного дня ми сягнемо досконалості й зможемо написати що завгодно.

Але де взяти сюжет?

Крім глобальних розмірковувань, які можуть прозвучати аж надто оптимістично й тим викликати деяку недовіру, Рей Бредбері дає й значно чіткіші поради. Він американець, а отже — прагматик, тому про власні підходи до письма говорить доволі конкретно. Де знайти сюжет? От варто просто зараз сісти за стіл (нам тепер — за ноутбук) і написати про десять речей, які ми любимо, які ненавидимо, які нас дратують. Зробили? От про це й треба писати, каже Бредбері. І ми одразу матимемо 30 потенційних сюжетів, 30 наших правд, про які точно говоритимемо схвильовано і переконливо.

Абстрактний, не пов'язаний із особистими переживаннями сюжет, який автор чи авторка штучно надумують і вимучують в оповідання чи роман, ніколи не матиме успіху. Натомість речі, які ми любимо чи ненавидимо, завжди будуть залишатися важливими для нас самих, зворушуватимуть нас під час письма й опісля, а тому мають всі шанси захопити й читача.

Бредбері бачить дві хибні мотивації письма. Не можна писати задля грошей і не варто писати заради визнання високочолою критикою. Ну, так, і те, й те важливе: добре, якщо ваші тексти купують й ви маєте від

того прибуток, добре, якщо ваше експериментування зі стилем чи іншими чинниками форми приверне увагу серйозних критиків. Але ці мотивації не можуть домінувати! Тим більше, не слід сподіватися на зиск і визнання надто рано — молодим авторам узагалі краще про таке не думати. Подібні устремління завадять мислити про головне — про любов та ненависть. І тоді нізвідки буде брати вдалі сюжети.

Щоб не залишитися без історій, які можна реалізувати, черговий раз сівши за друкарську машинку, Бредбері використовує ним самим придуманий прийом, який я б назвав *прийомом відкладених асоціацій*. Бредбері вірить, що сни якимось дозволяють комунікувати з музою, а тому кожного ранку, щойно прокинувшись (перш ніж сідати за оповідання), ще у напівсні він хапає ручку й фіксує на папері перші кілька слів, котрі спадають йому на думку.

Це можуть бути зовсім різні слова, жодним чином не пов'язані між собою. Утім, певен Бредбері, вони мають зв'язок із дечим глибшим — зі спогадами, які продовжують непокоїти чи тішити десь у глибинах нашої свідомості.

Через якийсь час, нехай пройде кілька днів чи навіть місяців, варто розгорнути блокнот — і слова спрацюють, як тригери, які ввімкнуть у нашому мозку приспані історії. За кожним таким словом стоїть щось особливе, тож варто уважно придивитися до нього, вловити асоціацію і вийти на протосюжет. Далі можна спокійно сідати до праці — оповідання напише себе саме, лиш водячи вашою рукою.

Саме тоді автора охоплює справжня радість письма. Це радість від пригадування, розгортання асоціації в історію, яка просто у нас на очах перетвориться в сюжет. Якщо ми маємо ще й достатню практику письма, можна розслабитися і не думати. Відчуття легкості, яке супроводить таку натхненну працю, Бредбері оголошує найвищим щастям — це радість автора, що творить свій світ.

Хіба нас тепер здивує, що цей чоловік розповів людству про Марс? Його бажання письма обернулося фантазіями та прозріннями. Перепустивши уявне через фільтри своїх особистих переживань та прагнень, він створив настільки переконливу панораму Червоної планети, що згодом сам мусив застерігати читачів: не вірте мені, це все вигадки. А проте, силу його письма не подолати. Образи оприявлені, а сюжети розказані, тож коли людство почне колонізацію Четвертої

планети всерйоз, не виключено, що ми побачимо там білосніжні міста та жінок із золотавими очима.

Шедевр ціною 9,80

Писати потрібно швидко. Саме швидкість, як наголошує Бредбері, допомогла ссавцям вижити й перемогти у боротьбі серед земних видів. Вал асоціацій, які викликає автор із глибин власної свідомості, потребує швидкого записування — знову ж, добра практика не дасть сюжету відійти вбік. Письмо буде шліфованим та інтенсивним.

Швидкість — взагалі фетиш нашої сучасності. Писати швидко важливо, коли ти початківець і треба вдосконалювати стиль, але коли ти вже знаний автор — це просто необхідно. Адже публіка чекає від тебе нових книг. Бредбері побував в обох іпостасях і темп витримав. З іншого боку, він просто не мав вибору.

Надзвичайно зворушує своєю кумедністю історія, розказана письменником в есеї про створення роману «451° за Фаренгейтом». Як і Агата Крісті, у вирішальні моменти, коли треба було сідати й нарешті писати, Бредбері ховався від своєї гамірної родини (і, підозрюю, численних котів) у гаражі. Там він попервах обладнав собі щось на кшталт письменницької майстерні. Проте його дочки, яких на той момент з'явилося на світ уже дві, знаходили батька й у тому прихистку. Тоді Бредбері відкладав письмо і йшов гратися з ними. Це прекрасно, але коли ж тоді писати?

Тим часом бібліотека Каліфорнійського університету у своєму затишному й добре кондиціонованому підвалі обладнала кілька робочих місць для письменників та дослідників (коворкінг, як ми тепер розуміємо). Друкарські машинки давали в оренду (зі своєю не можна — тим більше, що вона в окупованому дітьми й котами гаражі), а вартість такої бібліотечної послуги становила 10 центів за півгодини. Щоб написати/на-друкувати «451° за Фаренгейтом» Бредбері витратив 9 доларів 80 центів, тобто працював 49 годин із середньою швидкістю 3-4 сторінки за годину. Фантастичний темп у цього фантаста, я б сказав. Виходить, що роман можна написати за тиждень. І який роман!

Ще один його фетиш — це прихильність до малих прозових форм. Писати бажано оповідання, а починати писати прозу варто *лише* з оповідань. Великі форми — завдання перспективи й майбутнього.

Нарешті, ще одне золоте правило Бредбері, що задає ритму письма додатковий вимір: оповідання має бути закінчене за тиждень. Якщо

продовжити математику, то звідси випливає, що обсяг оповідання 7 тис. слів і більше, тобто приблизно 20-30 сторінок. Оптимальний обсяг роману Бредбері визначає у 50 тис. слів, що трохи менше 200 сторінок.

Отже, головний виклик таки в регулярності та постійності праці. Напишіть 52 оповідання за рік й робіть так 10 років підряд, — радить письменник, — і побачите, яких результатів ви досягнете. Звісно, там будуть невдалі оповідання, проте навіть якщо слабких текстів виявиться 45 із 52, ви не програєте. Поразки можна зазнати, якщо спинитися й перестанете писати. Натомість навіть при значній кількості недолугих спроб, ви наберетеся досвіду й матимете кілька справді хороших текстів. Написати 52 поганих оповідання підряд, — запевняє Бредбері, — неможливо.

Цифри підбадьорюють. Хіба так складно за тиждень створити оповідання, особливо, якщо маєш напихваті сюжет та ще з десяток пов'язаних асоціаціями слів, які штовхають до наступних сюжетів? Складніше втримати такий темп і писати тиждень за тижнем увесь рік. Утім за такою арифметикою творчості варто не забути про основне: писати можна лише про те, що любиш (залишимо осторонь ненависть і роздратування). Виходить, щоб творити добру літературу, треба любити світ довкола себе, любити письмо і взагалі — любити.

Я НЕ ШОСЬ
ОДНЕ.
В МЕНІ
БАГАТО
ТОГО, З ЧОГО
СКЛАДАЛАСЯ
АМЕРИКА
МОГО ЧАСУ



Основні правила письма Рея Бредбері

- Читайте, багато читайте!
- Пишіть про те, що знаєте і любите.
- Працюйте постійно: пишіть 1000 слів на день.
- Працюйте постійно: пишіть 1 оповідання щотижня.
- Не починайте з великих форм. Романи писатимете згодом.
- Вигадуйте, згадуючи. Всі майбутні сюжети відомі вам вже давно.

Що ми можемо у цьому світі?

Бредбері народився у цікавий час. Попри виклики та негаразди, виглядає, що він цілком використав його можливості. Добробут дитинства письменника було зруйновано економічною депресією — й щастя назавжди залишилося у маленькому Вокігені, відокремлене від сьогодення сотнями миль мандрівки на захід. Особистий виклик Бредбері — це спроба повернутися у щасливе додепресійне дитинство, пробиваючись крізь час та простір.

Депресія, коли не було чого чекати від реальності, породила мільйони мрійників, серед яких був і малий Рей. Комікси зі супергероями, мультфільми Волта Діснея, багато знакових фільмів Голівуду народилися під завісу 20-х як харч фантазії на тлі кризи харчової індустрії. Підлітки 30-х років звикли до вигаданих історій, а через два десятиліття, уже маючи в кишенях легкі гроші повоєнного економічного буму, стали активно їх споживати.

З іншого боку, до лібералізації 60-х було ще ціле десятиріччя. Почалася холодна війна, у повітрі вчувалася паморозь цензури, державні інституції та транснаціональні корпорації посилювали контроль грошових потоків та громадян. Саме час написати антиутопію! Чи вихід був? О, так! Передчуття підкорення космосу витало в повітрі поряд із примарами ядерного апокаліпсису. Із задущливого орвеллівського Лондона нема виходу, але стартові майданчики Бредбері завжди відкриті у напрямку на Марс.

Читачі чекали появи такого фантаста: динамічного, сміливого, невтомного. Бредбері почав писати дуже вчасно, та ще й мав десять років, щоб підготуватися до старту (на війну його не взяли через слабкий зір). Рей не потрапив на фронт й тому вигадав собі й цілому людству новий фронтир — за першою версією «Марсіанських хронік» колонізація Червоної планети мала розпочатися вже наприкінці 90-х. Земна цивілізація мала б зникнути до 2026 року.

Бредбері став популярним, бо розповідав фантастичні історії й не втомлювався їх писати. Проте люблять його за те, ризикну стверджувати, що він завжди пропонує вихід. Попри контроль тоталітарної держави, що палить книжки, крізь холод і безнадію ядерної зими, нарешті — крізь товщу часу в золоту епоху дитячих спогадів.

Бредбері неможливо піддати психоаналізу. І не тому, що він нічого не боїться чи не бажає — просто він нічого не приховує. Ми не подолаємо смерть у реальному житті, проте можемо заховатися від неї, забувшись у царстві фантазій. Власних фантазій, які творитимемо, як того захочемо. Усвідомлення смерті у Бредбері є змалку, від часу, коли він потрапив у лабораторію із зародками у заповнених формаліном колбах й коли наживо побачив страшну аварію. Троє пасажирів загинули, а жінка, яку викинуло з авто, померла просто на його очах. «Ось мої травми», — відкриває карти письменник, що тут ще аналізувати? Якщо висловлений страх — це і є терапія, як мислив Зигмунд Фройд, то Бредбері всі сеанси провів собі сам.

МОЯ МУЗА ВИРОСТАЛА
НА СУМІШІ ДОБРОГО,
ПОГАНОВОГО Й БАЙДУЖОВОГО

Цілком у дусі вже пізнішого лаканівського психоаналізу, наш автор не лише не сахається своїх травм, а й вчиться використовувати їх. Якщо вночі підвести очі на стелю вітальні у батьківському будинку, побачиш, як там клубочиться страшне «Воно». Він боявся дивитися вгору малим, але... таки дивився. І побачене, як він певен, надалі поверталось до нього асоціаціями й сюжетами. Фантаст пропонує кожному знайти свій особистий страх — ви знаєте, в якому закапелку його шукати. Будьте певні, він все ще там і чекає на ваш погляд і ваш переляк.

«Те, що звичайна людина називає несвідомим, — отак запросто стверджує автор, — у його творчому аспекті для письменників стає Музою». Тепер цілком зрозуміло, що він пропонує: це наше музичне несвідоме вимагає харчу зі спогадів та вражень, почутих історій та прочитаних книг. Про нього потрібно дбати, у нього не варто боятися заглядати, з ним треба розмовляти, врешті-решт.

Тобто за ідилічними картинками з дитинства, історіями (іноді жаскими) про майбутнє і Марс, фантазіями про вампірів Рей Бредбері цілком осмислено говорить про щось значно глибше: про необхідність

перетворення власного несвідомого, куди зазвичай витісняємо лише свої страхи та тривоги, а також приховані бажання. Натомість варто заселяти його також гарними спогадами та враженнями, щоби потроху затерти неспокій, який панує за бар'єрами зрозумілого. Пригадуючи яскраві моменти, що витіснені з нашого тут-і-зараз, ми даємо можливість хорошому в нас розростатися й охоплювати все нові глибини нашої психіки. Несвідоме схоже на Марс — таке ж незрозуміле та сповнене небезпек, населене ворожими персонажами, з якими важко, але можна і треба порозумітися. Із несвідомим можна спробувати вести війну, колонізувати його, виснажити і навіть знищити, але це все одно, що знищити щось важливе в самому собі. А можна спробувати, як один із героїв «Марсіанських хронік», садити на незнайомих пустельних теренах тендітні деревця. Тоді одного дня тривоги відступлять, пустеля розквітне й наприкінці ми побачимо, що все зробили правильно.

Веселий вісник Апокаліпсису

Основні дати з життя Курта Воннегута

1922 — народився в Індіанapolisі (США)

1943 — мобілізований, бере участь у воєнних діях в Європі

1952 — виходить друком перший роман «Механічне піаніно»

1963 — публікує роман «Колиска для кішки»

1969 — світ побачив його найбільш відомий роман «Бойня №5»

2007 — помирає в Нью-Йорку у віці 84-х років

Коли гумор стає чорним

Якщо комусь потрібно буде навести приклад письменника, який усю свою творчість присвятив антивоєнній темі, то ось він перед нами — Курт Воннегут. Спочатку його життя складалося дуже подібно до життя Рея Бредбері, навіть краще. Батько був успішним архітектором і хоча й втратив роботу під час Великої депресії, проте зумів утриматися на плаву й разом із тим не травмувати нестатками Курта в перші роки життя. Той навіть потім жартував: «письменникові соромно в такому зізнаватися, але в мене було щасливе дитинство». І стартував Воннегут із майже мегаполіса (Індіанаполіс удесятеро більший від невеликого містечка Бредбері), і опинився потім у Корнельському університеті, а не продавав газети на вулицях Лос-Анджелеса. Після війни також вивчав антропологію в університеті Чикаго. Можливо, справа саме в іншій освіті: те, що Рей відкриває для себе із захопленням, яке часто межує з наївністю, Курт просто скептично перетравлює і кладе на якусь із полицок власної вченості. Ну, й ще одна різюча відмінність: Бредбері списали в тил, а Воннегут пішов на фронт.

Пережите на війні закреслює попередні, ще університетські, спроби письма. Курт служить у піхотній дивізії, потрапляє у танкове оточення і в полон, а потім — переживає нищівне бомбардування Дрездена союзною авіацією. Його вважають класиком «чорного гумору», то, думаю, витoki такого ставлення до життя слід шукати у тому дрезденському досвіді: конвоїри-німці ховають американських військовополонених у підвал, щоб ті не загинули від американської бомби. Далі гине більшість і конвоїрів, і полонених. Курт виживає, підіймається на поверхню і бачить, що місто перестало існувати. Після такого або мовчиш, або пишеш крізь істеричний сміх.

Майже все, що він написав, містить якісь зв'язки із жанром антиутопії або є антиутопією, як перший роман 1952 року «Механічне піаніно». Але тут ще все досить звично: привілейований клас інженерів-менеджерів і упосліджені колишні робітники, що повтрачали роботу й засоби до існування через механізацію виробництв. Тотальна машинізація праці, а згодом — і самої людини є провідною темою Воннегута, поряд із антивоєнною. Люди так багато вбивають, бо насправді *вже є машинами*. На вигаданій автором планеті Тральфамадор, що з'явиться у його наступних романах, про машинну сутність людської раси давно відомо. Нові луддити з його

першого роману організують підпілля для знищення машин, проте армія швидко наводить порядок. Та вже у «Механічному піаніно» є елементи, що дозволяють говорити про кардинальний перегляд письменником канонів антиутопічного жанру. Воннегут створює *парадоксальну* антиутопію. У всіх класичних творах такого типу («Ми» Євгенія Замятіна, «Дивний новий світ» Олдоса Хакслі, «1984» Джорджа Орвелла, «451° за Фаренгейтом» Рея Бредбері) індивіду протистоїть тоталітарна влада, яку більшість приймає зі страху, багато хто любить за дароване почуття безпеки й лише одиниці вирішують повстати проти неї. Але влада в усіх цих утопіях має спільну особливість — у неї є центр, осердя. Нехай умовно, але її персоніфіковано в окремих персонажах-антагоністах (Благодійник, Мустафа Монд, О'Браєн, Капітан Бітті). У Воннегута такого центру немає — просто незрозуміло, де це зло. Або ж джерело зла надто близько до тих, хто бореться з ним; часто виходить, що повстанець сам є частиною системи, якій має кинути виклик. У «Механічному піаніно» центральний персонаж Поль Протеус є сином одного із найбільш впливових можновладців, а в «Колисці для кішки» (1963) ще питання, хто є серйознішим джерелом контролю на уявному Сан Лоренцо — диктатор Папа Монзано чи «переслідуваний» пророк Боконон. Справжній апокаліпсис трапляється тут доволі випадково. Незрозумілі експерименти ставить над землянами раса тральфамадорців, що фігурує в «Сиренах Титана» (1959), «Бойні № 5» (1969), «Фокусі-покусі» (1990) та «Часотрусі» (1997). У «Галапагосах» (1985) людство стає щасливим (і пухнастим), втративши за мільйон років еволюції головну свою проблему — занадто важкий мозок.

Романи-катастрофи й антиутопії Воннегута вважають не такими знаковими, їх менше знають та цитують — це факт. Зважусь припустити, чому. Попередники-сучасники автора, вже згадані антиутопісти від Замятіна до Бредбері, та й наступники/наступниці, як Ентоні Берджес у романі «Механічний апельсин», Кен Кізі у «Пролітаючи над гніздом зозулі», Маргарет Етвуд у «Щоденнику покоївки», Вільям Гібсон у «Нейроманті» чи Брюс Стерлінг у «Розпаді», відтворюють в антиутопії романтичну колізію: індивід кидає виклик системі та найчастіше — гине. Інколи рятується, але система контролю й гноблення залишається незламною. Можна сказати, що Воннегут, порушуючи чистоту жанрової схеми, ставить на

місце романтичної *сюрреалістичну антиутопію*, де годі шукати прозорої логіки.

Цілком у згоді з уявленнями сюрреалістів, у Воннегута всі явища та речі довільно змінюють свої первісні, знайомі нам характеристики: неясно, хто і що контролює, бачимо, кого гноблять, проте незрозуміло, чи точно шкодить таке гноблення (вища раса тральфаматорців, наприклад, прагне землян розвинути — хоч і питання, чи вже аж так прагне). Втім, є шанс, що всі врешті стануть щасливими, проте без мозку. Або просто перейдуть в інший вимір, якщо цей не сподобається. Словом, надто фантастичними, надто парадоксальними є антиутопії Воннегута, щоб ми в них вірили та лякалися їх. Перший роман «Механічне піаніно» написаний ще цілком у традиційній канві жанру, проте варто дійти до «Галапагосів» й ми чітко побачимо основний чинник, що руйнує будь-який переляк — сміх. Механіка «чорного гумору» якраз у тому, що комічний ефект стосується речей, із яких, як правило, не сміються. Розбилася бурулька і вся планета замерзла? Пілот випробовував нове паливо і підірвав галактику? Людство перетворилося на юрмище пухнастих тюленів? Усі апокаліпсиси у Воннегута кумедні. Як же це до смішного тупо, наче каже нам автор, ми можемо підірвати себе ядерною бомбою! А то й ще ефективніше, ще потужніше — термоядерною!

«Чи здатна розумна людина, враховуючи досвід минулих століть, мати хоч малу надію на світле майбутнє людства?» — запитує у своїй праці пророк Боконон. Увесь том, що мав би містити розмірковування над цією загадкою, складається лише з одного слова — «Ні». Знову чорний скепсис, знову веселий песимізм. Десь так закінчуються усі твори Курта Воннегута.

Написав він чимало: 14 романів, кілька збірок оповідань (ще 5 з'явилося упродовж шести років після його смерті), до десятка книг есеїстики. Крім семи уже згаданих найвідоміших книг, варто звернути увагу на роман «Сніданок для чемпіонів» 1973 року, де владу над індивідом зненацька захоплює... автор. Фантастичний сюжет: суперпопулярний письменник Кілгор Траут, alter ego Воннегута, що з'являється у багатьох інших його текстах, пише книжку, котра переконує багатого й трохи божевільного бізнесмена Двайна Гувера, що крім нього всі довкола роботи. Гувер стає вже «зовсім не трохи боже-вільним» й намагається завдати якомога більше шкоди «роботам»

довкола. Так-так, книги шкідливі, наче кпить собі автор, визируючи з-за лаштунків тексту. Він і справді з'являється в романі особисто — щоб пояснити Кілгору Трауту, що той також лише персонаж. Власне, коли Воннегут намагається переконати Траута, що зараз-от дарує йому свободу мислення, той не дуже вірить. Із деяких матриць виходу просто немає: персонажі будуть любити автора або будуть ненавидіти — як він захоче. Чи все-таки персонаж може вийти з-під контролю свого творця? А ми маємо власну волю, коли на нас дивиться Бог?

Граючись парадоксами, Воннегут насправді виходить на питання глобальної ваги. Вони настільки складні, що людині марно тішити себе думкою про можливість знайти на них відповідь. Читати Воннегута, письмо якого завжди стилізоване під довірливу розмову, екстремально легко — незчуєшся, як уже пірнув у саму гущавину його тексту й перебуваєш у самому вирі проблем, які досі постійно відсував убік через їхню незручність та заплутаність. Але це може й дратувати: якщо автор заставляє нас про такі речі думати, то чому врешті не дає відповідей, чому не показує виходу? Чи здатна розумна людина...? Ні! «Не читайте, бо тут усе брехня» — застерігає Боконон.

Заплутується і сам Воннегут. Він намагається виборсатися із дрезденської травми у 50-х, проте далі іде ще дві війни — холодна і в'єтнамська. Після «Сніданку для чемпіонів», тобто у другій половині 70-х, його таланти здавалося, слабне, а на початку 80-х письменник взагалі потрапляє у смугу серйозної депресії. Лише поява пухнастого людства в «Галапагосах» вказує, що до нього повертається почуття гумору та в'їдлива сатира, а отже — і смак до життя. Такою є вся його творчість: раз переживши травму війни, він і надалі гостро реагує, коли десь починають падати бомби. Реагує парадоксально — напівбожевільним сміхом там, де ніхто більше не наважився б сміятися.

Поряд із «Прощай, зброє!» (1929) Ернеста Хемінгуея та «Пастки-22» (1961) Джозефа Геллера, роман Курта Воннегута «Бойня № 5» є класичним зразком антивоєнного роману. Його «Сирени Титана» та «Колиска для кішки» співмірні з «Убіком» (1969) та «Чи мріють андроїди про електричних овець?» (1968) Філіпа К. Діка, «Вигукують лот 49» (1966) та «Веселкою гравітації» (1973) Томаса Пінчона й провіщають появу через кілька десятиліть романів кіберпанку. Постійне іронічне втручання автора у свій текст,

коментування та гра з читачем де-факто є постмодерними прийомами, які використовуватимуть чільні автори жанру, зокрема Дональд Бартельм у своїй «Білосніжці» (1967) та Джон Барт у «Химері» (1972). Воннегут лише використовує прийом, проте сам постмодерністом не є: йому надто болить сказане, його гра та навіть його комізм у своїй сутності залишаються серйозними.

У перспективі цієї книжки складається цікавий, майже гегельянський контрапункт (маю на увазі постаті трьох наших пророків): Орвелл із похмурим сарказмом доводить, що порятунку в людства немає, Бредбері вірить, що комусь (читачам книг) врятуватися вдасться, а на Марсі ще ростимуть дерева. Ні, каже тут знов Воннегут, рятунку таки нема, і це вкрай смішно.

«В одному письменникам щастить, — говорить Курт Воннегут у 1973 році в інтерв'ю для журналу «Плейбой» (аякже, де він ще міг таке сказати?!), — пишучи, вони кожного дня, лікують свої психічні хвороби». Далі він розповість нам, як саме лікуватися від реальності і як помститися сміхом за те, що вона буває такою жорстокою і незатишною.

Просто сідайте і пишiть!

Чудова вісімка

З-поміж усіх персонажів цієї книжки Воннегут єдиний, хто не просто писав про те, як писати, а навіть читав лекції — цілі курси письменницької майстерності в Гарварді та Університеті Нью-Йорка. У нас він, напевне, був би лектором Центру літературної освіти. В Америці після появи друком «Бойні № 5», що співпало із самим апогеєм війни у В'єтнамі, авторитет Воннегута як чільного антивоєнного письменника став незаперечним. Зразу ж настає й масштабна популярність. Він отримує диплом магістра антропології в Чиказькому університеті, де колись зарубали його наукову роботу — тепер як дипломну йому зараховують роман (!) «Колиска для кішки» (я взагалі не знаю, чи ще хтось подібним чином отримувач науковий ступінь). Далі Воннегут удостоюється звання почесного доктора в кількох університетах і відтоді запрошення почитати лекції стають для нього регулярними.

Подібно до Орвелла, Воннегут свої думки про письмо та літературу висловлює у різних есеях та інтерв'ю, проте в нього є й окрема книжка «Потиснути руку Богові», у якій він говорить більш концентровано. Воннегут завжди пише про все відразу; у романах ми можемо знайти вдосталь більш чи менш парадоксальних міркувань (і про релігію, і про політику, і про письмо), а в есеїстиці стикаємося з тим самим «розмовним» стилем, що і в його художніх текстах. Сам автор цілком свідомий строкатості свого викладу й тому час від часу формулює рекомендації чіткіше. Наприклад, ось його 8 порад початківцю, відомих як «Правила письменницької майстерності 101», які він наводить у передмові до збірки оповідань «Ласкаво просимо у мавп'ячий будинок». Я маю сумнів, що ці поради дозволять писати, як Воннегут, але корисними вони точно будуть.

ВСЕ ПРОСТО, МІЙ ХЛОПЧУКУ:
ГЕРОЙ СІДАЄ НА КОНЯ І ЇДЕ
НА ЗУСТРІЧ СОНЦЮ

Отже, (1) *пишіть так, щоб абсолютний незнайомець не пошкодував витраченого на читання часу.* Ну, це легко сказати, а спробуй вигадати таку цікаву всім історію. Радше це вимога не писати про те, що цікаво лише тобі, тобто варто спробувати бодай уявити отого «абсолютного незнайомця» чи «незнайомку» й глянути на текст їхніми очима. Вочевидь, так можна уникнути банальності.

Насправді ця проблема вкрай важлива принаймні із двох причин. По-перше, бачимо, що Воннегут (і це типово для 60-х) пориває із диктатом автора, який, замість транслювати свої істини, прислухається до читача та його бажань. По-друге, проблема, на якій Воннегут не наголошує, проте вона впливає із щойно означеної: рівень читача, на якого орієнтуємося. Наші уявлення тут можуть різнитися, проте у Воннегута точно немає загравання із читачем, намагання зацікавити його штучно. Це не Воннегут вишукує по-пулярні теми, щоб сподобатися читачам, це теми, які цікаві йому, з часом стають популярними. Отже, справа не в тематиці, а в тактиці розповідання.

Тому (2) *варто дати читачам хоча б одного персонажа, з яким він чи вона себе ототожнюватимуть.* Це вже зрозуміліше: є в літературознавстві ціла школа, так званий reader-response criticism (або критика читацького відгуку), апологети якої наполягають, що твір відбудеться для читачів лише за умови, що він або вона знайдуть у його сюжеті відповідники зі своєї біографії. Тому для кожної книжки існує свій оптимальний вік читання. Так, «Гаррі Поттера» найкраще починати напередодні вступу в гімназію або ліцей, щоб їх комфортно можна було уявляти Хогвартсом. Так і директора можна полюбити — ану ж він таємний Дамблдор!

Щоправда, зважаючи на середній вік читачів серйозних романів (десь від 20 до 40), це правило неминуче обернеться вимогою мати у своєму тексті десь такого ж віку персонажів обох статей (а може, і кількох гендерних ролей), щоб читачі точно знайшли за кого переживати. У світовій літературі, як виглядає, популярною є також зв'язка старший-молодший, що бачимо і в Джойса, і в Еко, і ще багато в кого. Лише Кафці те байдуже — всі мусять уявляти себе на місці К. Можливо, тому його так рішуче приймають або не приймають?

Далі (3), як на мене, — золоте правило, яке продовжує попереднє: *кожен персонаж має хотіти чогось, навіть якщо це просто склянка води.* Цей заклик спрямований проти зайвих і блідих персонажів, він

спонукає автора дати їм свободу дій і можливість висловити свої гіпотетичні прагнення та імпульси. Тут доведеться про-думувати логіку кожного/кожної з них, а далі вже не відступати, наче й справді даючи постаті «вільну волю».

Персонажів самого Воннегута цілком можна класифікувати за різними типами психологічних акцентуацій: посилена увага до непересічних ідей, об'ємний та діалектичний розгляд думок та станів (щойно я уникнув слів відхилення, параноя та шизофренія). Його персонажі справді прагнуть і, у першу чергу, прагнуть спокою та щирості. Вони уникають *клішованих* бажань, які Воннегут також назвав би *машинними*.

Наступне правило (4) пояснює, як виконати вимогу попереднього: *кожне речення мусить робити одне з двох — розвивати когось із персонажів або рухати дію*. Орвелл встає і аплодує, ми приєднуємося. Це проти зайвих слів, це для динаміки сюжету.

Здається, так під загрозою опиняється реалізм із його розлогими описами, що можуть персонажів та історії стосуватися опосередковано, а для письменника-реа-ліста бути самоцінними: просто покажу вам це місто чи цей острів і т. д. Ну, це логічно: який там із Воннегута реаліст? Ми вже домовилися, що він сюрреаліст — у нього он час то зупиняється, то тече одразу в кількох темпах і вимірах.

Слідом звучить правило (5): *починайте якомога ближче до кінця історії*. Це, знову ж, проти багатослів'я й одразу передбачає лаконічну композицію. Звісно, кожна історія повинна містити щось найцікавіше, якийсь *цимес* — кульмінацію, тому Воннегут радить починати якомога ближче до неї і закінчувати майже одразу опісля. Сам він не дуже такого дотримується, але принцип насправді хороший.

Навіть якщо інші поради з часом забудуться, то наступна (6) точно запам'ятається усім: *будьте садистами! якими б милими та невинними не були ваші персонажі, нехай з ними трапляються жахливі речі, щоб читачі побачили, з чого вони зроблені*. Тут знову дві великі правди. Якщо читачеві показати невинних героя чи героїню, а потім з ними почне діятися щось жахливе, або щось подібне стануть чинити вони самі (пам'ятаєте цих японських дівчаток із закривавленими ножами?), гостра цікавість точно гарантована. З героями Воннегута постійно трапляються жахливі речі, а для Генрі Міллера або Чарльза Буковскі це взагалі наріжний камінь творчості.

З іншого боку (хоча навряд чи автор це закладав свідомо), крізь те правило проривається романтичне «я, я тут автор!». Сила творчості в оцій обіцянці: письменник чи письменниця можуть зробити все зі своїми персонажами та з населеним ними світом. Можуть бути зайчиками, а можуть — садистами. Воннегут радить останнє.

Передостаннє правило (7) теж закликає до ощадливості: *намагайтеся захопити [своїм текстом] одну конкретну людину. Якщо ви відкриєте вікно і, так би мовити, захочете обійняти весь світ, ваше оповідання застудиться.* Це психологічно дуже комфортна і правильна порада. Вона одразу ж застерігає від мрій про глобальну популярність і бажання написати текст, цікавий абсолютно для кожного. Ні, тут нема заперечення першого правила, тут порада уявляти собі не абстрактного читача, не читача взагалі, а когось більш визначеного, зрозумілого. Можна навіть із рідних/ знайомих почати — ми можемо написати історію, яка вразить їх? Це має бути першим кроком, на шляху до ширшої популярності.

Останнє правило (8), майже всупереч своєму змісту, кольорове та багатослівне. Відчувається, що автору вже набрид вступ і роздавання порад, він хоче швидше пірнути у вигаданий світ своїх оповідань. Воннегут наостанок радить: *дайте читачеві так багато інформації й так швидко, наскільки це можливо. Геть саспенс! Читачі повинні настільки добре розуміти, що відбувається у вашій історії, щоб могли закінчити її самостійно, навіть коли останні кілька сторінок з'їдять таргани.* У мене доволі часто під час читання було враження, що кінцівки текстів Воннегута поїли таргани, але навіть коли фінал є, ми ніколи не знаємо точно, що відбувається. Мені надзвичайно подобаються Воннегутові правила, але сам він творить не за ними. Більше того, перерахувавши їх, автор одразу пише, що сильні письменники (і письменниці, як Фланнері О'Коннор) порушували практично кожне з них. Тут є відмінність: Воннегут хороший лектор, який знає, як все має бути, але він також чесний автор, що розуміє необхідність ламання правил.

Створіть собі нарешті стиль!

У 60-70 роках Воннегут веде доволі активне громадське життя: з'являється на радіо, дає численні інтерв'ю і співпрацює із редакціями багатьох журналів. Дотепно, що один зі своїх центральних есеїв «Як писати стильно» він розміщує у журналі *Transactions on Professional*

Communication, що належав Американській інженерній асоціації. Тут також вісім пунктів й окремі з них вкрай лаконічні й не потребують додаткових пояснень. До речі, сам Воннегут зразу ж застерігає: ми ще не говоримо про роман — стильно писати потрібно навіть тоді, коли збираємося робити рекламу мила!

Перший пункт (1) загалом типовий для Воннегута: *знайдіть тему, яка вас дійсно хвилює*. У нашому звичному розумінні такий зачин не має нічого спільного з питаннями стилю, тобто власне мови, форми письма, проте для нашого автора звідси все починається. Важлива тема дасть поштовх писати імпульсивно, активно. Зрештою, сам Воннегут вважає, що більше нічого й не треба — потрібні слова знайдуться автоматично.

Наступні поради вже таки про стиль: (2) *не впадайте у багатослів'я*, (3) *говоріть просто*, (4) *де можна — скорочуйте*. Чуємо, як вони перегукуються із рекомендаціями Орвелла. Втім британського автора ці вимоги підштовхують до лаконічного журналістського стилю, а Воннегут навпаки — виробляє неофіційний простуватий, щоб не сказати простацький, стиль вислову: от ніби фермер із Кентуккі сів увечері зі склянкою бурбону і переповідає нам пережите. Так, це саме те, що ми у Воннегута любимо. Тут він і пояснює мало — сказав же, що без багатослів'я.

П'ята порада, знову ж, належить до царини популярної психології (5): *залишайтеся собою*. Про це Воннегут говорить більше: зокрема, наводить приклад Джозефа Конрада, для якого англійська була аж третьою мовою письма й тому на стиль викладу нашарувалися елементи французької та рідної польської. За логікою Воннегута, така багатшаровість робить стиль багатшим, тобто він рекомендує «залишатися собою», найперше, мовно.

Шоста й сьома порада перегукуються з першими чотирма, й тому їх, згадуючи зазначений есей, часто пропускають: (6) *кажіть те, що намітили сказати*, тобто виконайте врешті перший пункт і не відхиляйтеся від теми, яка вас цікавить; (7) *пожалійте читачів* — це, знову ж, про виклад. Пам'ятайте, що комусь доведеться тратити час на написане, а тому будьте лаконічними й точними, щоб того часу пішло небагато.

Восьмий пункт ще раз характеризує Воннегута як вправного та навіть педантичного лектора, а також як письменника-хулігана (8):

шукайте справді детальних порад — і далі посилання на якусь із книжок про стиль когось із американських педагогів. Думаю, при цьому сам автор добре розуміє, що ми прийшли не стільки по його поради (вони доволі стандартні), а по чергову порцію дотепів та парадоксів, які саме і є фірмовою ознакою стилю Воннегута. Але про це трохи згодом.

Чотири сюжети Воннегута

Час від часу у різних есеях, лекціях та інтерв'ю Воннегут повертається до своїх улюблених сюжетних схем, які склали основу його магістерської роботи, що так і не була написана. Знову ж, цілком можливі варіації, проте базових схем сюжету чотири і, так чи інакше, до них можна звести більшість творів світової літератури. Звісно, мова не про *тематику* творів, а про їхню *структуру*, тобто формальну побудову.

На думку Воннегута, читачів у творі найбільше переймає чергування успіхів та нещастя у кар'єрі персонажа, з яким вони себе ототожнюють. Найбільш поширеним є сюжет про нещастя, яке трапилося в житті людини, якій загалом велося добре. Читач співпереживатиме у випадку життєвого краху персонажа, а потім зацікавлено стежитиме за його спробами виборсатися з прикрих обставин і, врешті, потішиться його перемозі (структура А).

Однак буває все набагато складніше й обставини розвиваються «від поганого до ще гіршого» (структура В). Якщо структура А притаманна героїчним казкам або романтичним творам, де персонажам доводиться на шляху до перемоги подолати численні труднощі й перешкоди, то структуру В бачимо в трагедіях та деяких модерністських текстах (Воннегут згадує тут «Перетворення» Кафки).

Структура С доволі схожа на першу, проте трохи складніша, ніби двотактна: персонаж від початку є пересічною людиною, тому спершу переживає злет, підйом, а вже потім доля та обставини завдають йому ударів. У «другому такті» він чи вона знаходять у собі сили боротися і, знову ж, перемогти. Таку структуру мають, як правило, реалістичні твори, навіть якщо втішний фінал суперечить їхній загальній логіці. Читачі люблять «щасливі кінцівки», наголошує Воннегут, цього їх позбавляти не варто. (Завершення романів у самого ж письменника я б радше назвав парадоксальним, хоча це таки щастя, коли бачиш перед

смертю, що убитий тобою колись друг насправді живий, не знаючи, що це лиш галюцинація, генерована добрим (!) комп'ютером).

Нарешті, чи не найархаїчніша структура D, характерна для романів виховання, окремих казок та навіть Нового Заповіту. Дотепний Воннегут називає її сюжетом Попелюшки: героїня первісно перебуває у дуже незавидному, навіть упослідженому становищі, далі, крок за кроком, з допомогою Хрещеної та сприятливих обставин, піднімається вгору — і зненацька втрачає все в один момент! Але вже наступної миті, коли кришталевий черевичок повернуто, героїня злітає ще вище й назавжди.

Мені особисто в усіх цих міркуваннях Воннегута надзвичайно імпонує практична простота такого струк-турування. Хотите розповісти історію, — наче промовляє Воннегут, — то ось, візьміть та розкажіть про чинсь пригоду й чи стала людина після неї щасливіша, ніж була до того. Зрозуміло, що більші історії складаються з менших, теж украй простих. Отак, розповідаючи пригоду за пригодою, можна написати й великий роман. Скидається на те, що так писав і сам Воннегут і, можливо, саме в цьому — у простій розповідності — його основна творча фішка.

Я НЕ ШУКАЮ ЛЮДЕЙ,
КОТРІ ХОЧУТЬ СТАТИ
ПИСЬМЕННИКАМИ.
Я ШУКАЮ ЛЮДЕЙ
ПРИСТРАСНИХ,
ЯКИХ ЩОСЬ У ЖИТТІ
ГОСТРО НЕПОКОЇТЬ



Основні правила письма Курта Воннегута

- Пишіть так, щоб абсолютний незнайомец не пошкодував витраченого на читання часу.
- Варто дати читачам хоча б одного персонажа, з яким він чи вона себе ототожнюватимуть.
- Кожен персонаж має хотіти чогось, навіть якщо це просто склянка води.
- Кожне речення мусить робити одне з двох — розвивати когось із персонажів або рухати дію.
- Починайте якомога ближче до кінця історії.
- Будьте садистами! Нехай із персонажами трапляться жахливі речі.
- Намагайтесь захопити [своїм текстом] одну конкретну людину.
- Дайте читачеві так багато інформації і так швидко, наскільки це можливо.

Створи собі інший вимір

Якби світ був досконалим, Курт Воннегут став би найвеселішим із письменників. Він і так ще надзвичайно життєрадісний, як для ситуації, коли падають бомби (на Дрезден, на Хіросіму) і постійно починаються нові війни. Нагадаю, це ветеран, який чудом вижив, повернувся і спромігся почати писати. Просто сміх має заглушити біль, а що світ і далі нітрохи не порозумнішав, то й сам сміх згірк та почорнів.

Думаю, у Воннегута є три великі творчі секрети — три потужні чинники, що привертали та привертають увагу до його творів. Сам він — ні, сам він чітко про це не говорить. Зі сказаного ним можемо робити хіба що висновки, які у перспективі приведуть нас до розуміння справжніх його *know-how*. Так, гумор є першим із них.

Бо як ми читаємо твори Воннегута? Читаємо і сміємося, правда ж? Сторінка за сторінкою додають нам все нових приводів для сміху. О, звісно, ми часто будемо кривитися й запевняти себе, що сказане абсурдне й навіть звучить зовсім по-ідіотськи, ми навіть соромитимемося тих кумедних ситуацій, але читати і сміятися не переставатимемо. Просто там, у Воннегута, світ виглядає значно гіршим, тупішим, ніж наш із вами, — і нам стає трохи краще, ми сміємося із полегшенням. Тому перша справжня порада від Воннегута мала б звучати так: *жартуйте!* За будь-яку ціну, навіть якщо світ довкола буде стертий на порошок, навіть якщо побачите ядерний гриб — пожартуйте про це.

Другий його секрет — це, звісно, проста *задушевна* розмова. У нас увесь час враження, що автор підсів до нашого столика в барі (пам'ятаєте про фермера з бурбоном?), підсів, значить, і травить різні байки, і починає розповідати про життя, любов та інші важливі речі. Отак, без пафосу й напруження, починає говорити й не особливо можна від нього відкараска-тися. Нам іноді навіть може стати неприємно, ми вже не хочемо, щоб він говорив далі — бо ж і про страшні та погані речі говорить теж. Але ми слухаємо, захоплені плином його розмови. Чесно, от лиш вв'яжіться в читання якоїсь Воннегутової книжки — й побачите, як важко буде її покинути. А справа таки в *розмовності*, в *ненав'язливості*.

Третє продовжує друге: оскільки манера викладу проста до простацької, то багато речей бачимо в його романах наче вперше. У

теорії літератури це називають *очудненням* — Воннегут ним володіє досконало. Це так, наче дитина, або іноземець, або тральфамадорець побачили вперше — та що завгодно — американський прапор, жіночі трусики, курку, гадюку (ага, можете глянути ще й наївні малюнки того всього, додані самим Воннегутом до «Сніданку для чемпіонів»). Власне, отим уперше-глядачам дивно й вони намагаються описати, що бачать. Нам теж *дивно*, бо нам показують не ті риси речей, до яких ми звикли. Нам показують світ по-новому. А ще якимось так *доморально*, ніби в той час, коли люди ще не встигли накласти на все свої упередження, забобони та заборони. І нам кумедно і затишно, ми хочемо, щоб такий *невинний* світ існував.

Але ж хіба інший світ придумати складно? — примружилися б Кілгор Траут і сам Курт Воннегут? Адже ми знаємо від тральфамадорців, що вимірів є кілька і поганий розвиток подій — то лише в одному з них. Воннегут перемагає дійсність, яка травмує його, — придумує собі багато інших «дійсностей», розвиває їх та населяє. Він, звісно, починає писати, аби знешкодити власних демонів, але насправді здатен суттєво допомогти нам із нашими. Це автор, що цілком може підійти, покласти тобі руку на плече й сказати щиро: чуєш, якщо тобі не подобається твій вимір, то сядь і придумай собі новий.

Коли література рятує

Основні дати з життя Мілана Кундери

1929 — народився у місті Брно (Моравія)

1967 — друкує перший роман «Жарт»

1968 — радянська окупація Чехії та Словаччини

1975 — емігрує до Франції

1984 — виходить найвідоміший роман «Нестерпна легкість буття»

1993 — публікує книгу про філософію роману «Порушені заповіді»

Танком по мріях

Світ Мілана Кундери розламався, коли йому було 39 років. У 1968 році радянські танки увійшли в Прагу та інші міста Чехії і Словаччини, щоб навчити тамтешніх громадян, що то значить — справжня демократія. Відлига, коли можна було мріяти, що залізна завіса ізоляції країн соціалістичного табору впаде, закінчилася. Ціле покоління митців, які для своєї творчості конче потребують свободи, за кілька днів утратило перспективу на найближчі двадцять років. Кундера був серед них.

З-поміж персонажів цієї книги чеський автор єдиний, кого історія грубо турнула на узбіччя, перекресливши першу половину його життя. Дивовижно, що він знайшов сили підвестися після падіння. Крісті дві війни пропрацювала в госпіталі, важко пережила смерть матері та розлучення. Орвелл розчарувався у британському лібералізмі, коли служив короні у Бірмі, та в соціалізмі, коли зіткнувся із радянськими добровольцями інтернаціональних бригад, поховав дружину, рано помер сам. Воннегут бачив знищення Дрездена. Еко пережив війну малим хлопцем, а потім його все життя дратували італійська влада та політика. Кілька разів покидав батьківщину Льюїса, проте спершу, у 60-ті, він був ще молодий і подорож у Європу сприймав як мандрівку за новими можливостями, а у 90-ті виїхав на знак протесту, проте вже визнаним в іспаномовному світі автором. Це драми, проте таки дрібніші, ніж у чеського автора. Ще Бредбері, сонячний

Бредбері, що взагалі не знав серйозних життєвих випробувань, крім небезпек марсіанських подорожей.

Інша справа — Кундера. Окупація і згортання культурного життя Чехії припали в його біографії на ті роки, коли людина вже сформована й різкі зміни світу довкола переживає вкрай важко. Упродовж кількох днів після вторгнення стало зрозуміло, що культурне середовище, у якому він як автор уже здобув певне визнання, приречене. Життя закінчилося.

Далі було 7 порожніх років, коли забороняли й звільняли, а про жодну творчу реалізацію більше не могло бути й мови. Це типова історія, вона вельми схожа на сотні інших. На два роки молодшого від Кундери українського письменника Григора Тютюнника звільнили з роботи у 1974 році. Своїх сім років цькування Григір не витримав — за шість покінчив з життям. Ще складніше було геніальному

перекладачеві Миколі Лукашу, який у 1973 році написав офіційного листа, де просив ув'язнити його замість Івана Дзюби, засудженого за відомий сам-видавний твір «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Лукаша теж одразу звільнили з роботи, заборонили друк його перекладів, почали вилучати їх із бібліотек. У 1988 році він помер від хвороб і нестатків. Мілану Кундері хоч тут пощастило: у 1975 році його запрошують викладати в невеликому французькому університеті. У 46 все довелося починати з нуля — і він починає.

Кундера перший у цій книзі, хто належить до покоління, яке в нас називають шістдесятниками. Коли після катастрофічної світової війни та ядерних бомбардувань минуло два десятки років, люди почали потроху вірити в мир. Молодь зважилася відкинути консервативні обмеження батьків, молодь бажала свободи і творчості: антивоєнні мітинги стрясали Штати, паризькі студенти у травні 1968 року штурмували й захопили Сорбонну. Відлига в Чехії та Україні була схожою на ці події. Енергія оновлення, здавалося, мала б назавжди змінити світ.

Ні, все закінчилося поразками. Хоча, звісно, ніщо не минуло без наслідків і навіть позитивних змін там, на Заході. Проте в республіках Союзу та в країнах Варшавського договору реакція була значно страшнішою: 70-ті й частково 80-ті (аж до падіння Берлінської стіни у 1989 році) були роками культурної задухи та творчої безнадії. У 1967 році Кундера ще може написати роман «Жарт», де кпить із парадоксів суспільства, яке будує комунізм, а в 1969, доки світ довкола ще не взявся кригою страху, він регоче з кумедних обивателів у збірці оповідань «Смішні любові». Але через кілька років уже зовсім не до сміху. Залишається написати «Вальс на прощання» (1971), констатувати «Життя не тут» (1973) і, скориставшись щасливою нагодою, назавжди зникнути зі світу, який він так любив.

Кундера приїжджає у Францію злий. Сміх, який є важливою рисою його поезики, більше ніколи не буде радісним — тільки в'їдлигим або гірким. Нема нічого сумнішого, ніж його перша на еміграції «Книга сміху та забуття» (1978). Регістр комізму в ній коливається від єхидного до отруйного. Нерадісний сміх, нерадісний секс, втрачена пам'ять, жорстокі діти та ангели. Книжку зразу забороняють у Чехії, забороняють в СРСР. На сході Європи Кундера як автор надовго перестає існувати.

Довкола нього все тугіше закручується спіраль самотності й відторгнення. Як це часто буває із письм-менниками-біженцями, автор усвідомлює, що крім свого письма, своїх романів, він більше нічого не має. Єдиний рятунок — уцепитися в літературу, будуючи собі на сторінках творів віртуальні любов, товариство та Батьківщину. Джойс знав це, Беккет знав, знали Льюїс, Астуриас та Кортасар. З усіх традицій їм залишалася тільки традиція літературна. Кундера потім напише: «Але якщо майбутнє не є цінністю в моїх очах, то з чим я пов'язаний: з Богом? з Батьківщиною? зі своїм народом? з власною особистістю? Моя відповідь така ж смішна, як і щира: я не пов'язаний ні з чим, крім знеціненого спадку Сервантеса».

Як письменник Кундера сформувався у чеському літературному середовищі, всотуючи впливи загальноєвропейського (Дж. Джойс, М. Пруст, Т. Манн) та, особливо, австрійського (Г. Брех, Р. Музіль, Ф. Кафка) модернізму. Проте досада й розпач еміграції додали йому сил. Наслідком особистісної драми стали два шедевральних романи, хоч і відомі вони по-різному. «Нестерпна легкість буття» (1984), де чеська тема й протест проти окупації звучать на повну силу, швидко набуває популярності на Заході. Роман майже миттєво екранізують — це робить у 1988 році американський режисер Філіп Кауфман, а одну з головних ролей, роль Сабіни, грає Жульєт Бінош. Фільм експлуатує більш провокативні — сексуальний та протестний — компоненти книги, натомість він суттєво збіднює, а то й всуціль девальвує, екзистенційний, життєвий її пафос, який був таким важливим для самого Кундери. Проте фільм робить роман і його автора видимими для західної публіки і, врешті, популярними. Наступний шедевр, роман «Безсмертя», написаний у 1990 році вже французькою; він не менш глибокий, але знаний не так широко. У цій книзі значна частина проблематики зосереджена довкола питань творчості.

ОБ'ЄДНАТИ МЕЖОВУ СЕРІОЗНІСТЬ
ПРОБЛЕМИ І МЕЖОВУ ЛЕГКІСТЬ
ФОРМИ — ОСЬ ЧОГО Я ЗАВЖДИ
ПРАГНУВ

Проте в нашому короткому есеї ми спробуємо підсумувати поради й міркування чеського автора із двох книг, які безпосередньо стосуються його уявлень про письмо. Це «Мистецтво роману», задумане й написане ще 1960 року, однак пізніше доповнене й видане у 1986 році, як бачимо, вже після тріумфу «Нестерпної легкості буття». Також багато в чому підсумкова книжка «Порушені заповіти» 1993 року. На відміну від Бредбері та Воннегута, ще до Льюїса та Еко, чеський автор розмірковує більш загально, проте читати його роздуми надзвичайно цікаво. По суті, він розповідає нам історію європейського літературного модернізму та його найбільш яскравих представників, а то й повертається до витоків романного жанру — до Сервантеса, Рабле, Дідро та Стерна.

Художня творчість самого Мілана Кундери упродовж останніх двох із гаком десятиліть скидається на подрібнені римейки глобальних тем, до яких він наблизився у «Нестерпній легкості буття» та «Безсмерті». З'явилися романи «Неспішність» (1995), «Справжність» (1998) та «Невідання» (2000), що формують умовну трилогію, а після довгої паузи — роман «Свято незначущості» (2014). Певен, Мілан Кундера залишається цілком вірогідним кандидатом на Нобелівську премію серед сьогочасних авторів.

У 2008 році Кундера опинився у центрі скандалу: йому ставили на карб співпрацю зі спецслужбами. Знайдений поліцейський протокол, датований 1950 роком, містив донос студента Мілана Кундери на одного із колишніх знайомих, що після втечі в Німеччину повернувся до Чехії шпигуном. Підозрюваного заарештували, судили й ув'язнили — він вийшов із тюрми аж через 14 років.

Автентичність знайденого документу не доведена досі, й залишається незрозумілим, чому чеські спецслужби, які так цілеспрямовано намагалися підважити репутацію автора після його еміграції, не скористалися таким золотим компроматом одразу ж. Сам Кундера факт співпраці заперечує.

Можливо, це таки фальшивка, або ж молодий тоді ще комуніст Мілан Кундера й справді намагався викрити агента чужоземної розвідки, вірячи у соціалістичне майбутнє Вітчизни — тепер важко сказати точно. Знаємо лише, що після 1968 року він стає одним із чільних опонентів тоталітаризму й комуністичної влади серед чеських інтелігентів і залишається таким навіть у Франції, де, здавалося б, можна просто займатися літературною працею. А, може, спокутує помилку юності?

Утім в середовищі, де справді багато завербованих і навіть найближча людина може виявитися агентом, завше існує параноя: найрішучішими у звинуваченнях бувають якраз винні, ховаючи свою вину й заявляючи на невинних. З часом таке маскування навіть переростає у впевненість у власній непогрішності, що особливо комфортно. Однак складно повірити, що завербований режимом автор так довго мав поневірятися без заробітку, а потім ще й був витурений із країни. Це зараз ми до еміграції ставимося як до відкриття нових можливостей, бо вона добровільна. А тоді це була драма. І необхідність починати все заново.

Проте важливо навіть не це. Багато хто з письменників (особливо наших) був змушений співпрацювати зі спецслужбами в обмін на особисту безпеку та безпеку рідних — багато хто відмовився від такої співпраці, незважаючи на вкрай реальну небезпеку (як Симоненко, Світличний чи Стус). Не менше тих, які змушені були емігрувати. Але далеко не всім порятованим, репресованим і вигнаним письменникам вдалося свої вину, страх, біль і самотність перетворити у вартісні тексти. Кундера вважає роман не просто жанром і не просто метафорою європейської культури — для нього це рятунок, що дозволяє жити, ґрунт, що дає можливість рости.

Роман як мистецтво

Сенс жанру

Дві книги, у яких Мілан Кундера розгортає своє бачення роману, перегукуються в головному, проте суттєво відрізняються манерою викладу. Більш раннє «Мистецтво роману» (1986) пропонує доволі концентрований конспект міркувань автора, щоправда, перемежує мало не рецептурні сентенції з більш чи менш поширеними відступами та навіть детальнішим аналізом текстів Кафки, Броха, Джойса та творів самого автора. Натомість «Порушені заповіді» (1993) є своєрідною мистецтвознавчою симфонією, де розмова про роман потопає у розлогих роздумах про європейський модернізм, сучасну музику і долю європейської культури загалом.

Мілан Кундера буквально називає Європу «суспільством роману»: той її образ, який ми знаємо, на його думку, сформувався упродовж останніх чотирьохсот років, синхронно із розвитком романного жанру, першим яскравим зразком якого він вважає «Дон Кіхота» Сервантеса.

Що має на увазі автор? Європейською цивілізацією досі рухає шалена пристрасть до пізнання — бажання краще зрозуміти свій час, навіть поточну мить, а найперше — людину, яка цю мить проживає. Саме роман є універсальним засобом такого пізнання, і таким чином він здатен вплинути на уяву наступних поколінь. Так формується спільнота, що поділяє схожі цінності та черпає з них взаєморозуміння.

Можна сказати, що основна з цих цінностей — свобода, проте ми б спростили думку автора. Для нього це щось більше, ніж особиста свобода — це свобода пізнання, здатність опиратися догмам і нав'язаним судженням. Роман протистоїть статиці та статистичності історії, яка узагальнює ситуацію і тим самим позбавляє людину в ній особистісних рис. У найзагальнішому сенсі роман для Мілана Кундери є рідкісною можливістю вловити та наголосити унікальність певного моменту людського життя. Завдяки хорошому роману читач робить рішучий *blow-up* — стрімке наближення до сутності переживань в добу, десятиліття, рік, день, годину, в яких триває автор.

Це парадоксальне пізнання, що є наслідком парадоксального прозріння письменника. Той не має пропонувати точного опису реалій та подій (власне, це зроблять історики), не повинен вникати в логіку людського мислення (це для філософів та психологів), автор повинен *відчувати*, уявити собі людину в конкретиці її переживань. І його правда

про ці переживання буде більш досконалою за спроби всіх наук та релігій.

Ясно тоді, що роман перебуває поза межами будь-яких норм і, зокрема, норм моралі. Він виражає умонастрій моменту і йому ніколи оглядатися на клімат чи дидактику, що побутують на той час у суспільстві. Запитаєте, чи зможе автор вирватися із чіпких обіймів своїх контексту, логіки та мови? Чи зможе він випірнути з плину історії? Кундера каже: зможе. Мусить! Добрі автори, фіксуючи свій час, йдуть далеко попереду нього. Найкращий приклад — Кафка.

Роман пропонує ігрове пізнання. Це від початку іронічний погляд на світ (Кундера пише — *гумористичний*), що дозволяє при всій серйозності переживання моменту усвідомлювати рівночасно його плинність. А якщо він грайливий, то тоді принципово антитоталітарний. Роман не може бути ілюстрацією будь-якої доктрини — він може осмислювати доктрину, демонструвати, як людина реагує на певні істини, проте не потверджувати їх, а постійно наголошувати простір непевності поза ними. Право на сумнів — у цьому виявляється *європейськість*, у цьому справжнє покликання жанру.

Отже, цілком суголосно із твердженнями Арістотеля в його «Поетиці», роман не говорить про те, що насправді було, а про *можливість* того, що гіпотетично відбувалося. Він є справжньою «помстою історії», яку здатен перевернути, вихоплюючи з епохи менш важливі для неї факти й перетворюючи їх на центральні моменти переживання своїх персонажів. Це жанр, який також може перекручувати, домислювати, вигадувати події, словом — гратися. Навіщо? Бо його цікавлять не факти, а їх сприйняття. Бо його завданням є краще зрозуміти людину. І це єдине знання, яке він пропонує.

Де наука не знає, там вона спиняється — узагальнює, схематизує, спрощує. Сучасну цивілізацію, на думку письменника, взагалі пожирають «терміти спрощення». А роман здатен показати «світ людини» (її *Lebenswelt*) у всій його багатовимірності. «Кожен роман каже своєму читачеві: все значно складніше, ніж ти думаєш», — говорить Кундера. Його пізнання ірраціональне, воно здатне і мусить виходити поза межі правдоподібності.

Тому так нищівно наш автор атакує реалізм, який намагається детально описувати епоху ззовні та людину зсередини. О ні, добрий письменник має пропонувати не побачене, а відчуте. І тоді читач змушений буде *уявляти вслід за автором*, не матиме іншого виходу, окрім як поставити себе на місце персонажа. Тобто, він читатиме тоді роман не як теологічний або філософський трактат, не як історичну ілюстрацію, а власне як роман: розумітиме, *схоплюватиме* епоху одразу в її цілісності.

Так само не треба мати якихось особливих знань, щоб сприйняти справді добрий текст. Все що хоче сказати роман, пише Кундера, наявне в самому романі. Тло подій, зовнішність персонажів та їхні передісторії присутні тут рівно настільки, наскільки того хоче автор. До тієї міри, до якої він відчув, що це потрібно, намагаючись описати важливий для себе момент. Чи не будуть тоді сюжети та постаті в тексті схематичними? Запитайте про це у Кафки, — радить Мілан Кундера.

Тобто роман є універсальним засобом міжчасової комунікації, за допомогою якого наступні покоління здатні *наживо* сприймати біль, смуток, радість і піднесення, — будь-які почуття своїх попередників. Роман, як і кожен інший вдалий твір мистецтва, «ловить момент», передаючи його далі в часі. І щоб бути життєвим (а не життєподібним), він має стати жвавим. А для початку варто хотіти просто розказати достатньо дотепну історію.

Жвавість жанру

«Автор і читач підписують невидимий контракт, — пише Кундера, — перший зразу має означити, що він хоче сказати». Тобто історія повинна бути донесена ясно (про це пізніше) і її дотепність письменник теж розуміє специфічно.

Сюжет мусить обертатися довкола центральної теми, яку Кундера називає «екзистенційним питанням». Тобто нам повинні показати постать у конкретиці її психологічної ситуації, при цьому не вдаючись у довші історичні чи суто філософські відступи. Це не значить, що обходимося взагалі без історії чи філософії, проте їх подаємо дозовано: рівно настільки, наскільки потрібно, щоб зрозуміти стан персонажів та логіку їхніх дій. Це будуть романізовані філософія та історія: ми бачитимемо їх очима та через сприйняття персонажів. Й у цьому вага романного жанру — у зображенні безпосереднього сприйняття та

переживання загальних норм та істин. Ясно тоді, що мораль роману народжується лише всередині самого роману й не може бути накинута йому ззовні. Тлумачення тексту з-поза меж тексту виглядає зайвим й зображене карикатурно: «кафкознавство — це дискурс, призначений для кафкознавізації Кафки», — кпить Кундера.

Отже, є одна важлива тема (екзистенційне питання), яка так чи інакше торкається усіх учасників сюжету. Наприклад, у «Нестерпній легкості буття» для її автора це проблема кїтчу — щасливої вдаваності, що спрощує світ і людину в ньому. Це спрага комфорту, оплаченого слїпоту та ігноруванням гострих життєвих питань.


Що тратить людина, коли прагне такого спрощення? Й наскїльки вражений світ такою слїпоту? Чи є вїд кїтчу рятунок?

На центральне питання нашаровуються додатковї, якї асоціюються з окремими персонажами тексту. Так, Томаш у «Нестерпній легкості буття» шукає способів реалїзувати себе в ситуації, де йому залишається хїба що шлях сексуальних перемог. Тереза прагне зрозумїти, що таке справжнє кохання і намагається вїяснити цїну власної творчості. Обоє мають зважитися на еміграцію чи вїдмовитися вїд неї. Франц не може зрозумїти сутї й доцїльностї своєї наукової діяльностї. Центральним проблемним персонажем у цьому сенсї є художниця Сабїна, історія якої побудована якраз як спроба втечі вїд банальностї й кїтчу. Проте бїльшїсть згаданих проблем так чи інакше постають перед усїма цими, а також паралельними, побїжно змальованими постатями книги. Як бачимо, кожен персонаж Кундери проблемно, навїть ідеологїчно навантажений. Проте автор бачить ідеологїю не як строгу систему істин, яка існує поза текстом. Це буквально життєва позиція того чи іншого персонажа, яка стає зрозумїлою в межах самого тексту і є наслїдком їхнього текстуального розвитку.

Вїдтак кожен з персонажів повинен бути надїлений добротню продуманим свїтоглядом, який має свою власну логїку й не обов'язково узгоджується з позицією самого автора. Останнїй буквально вигадує особистостї постатям у тексті й надалї розвиває їх вїдповїдно до вїрогїдностї дїй самого персонажа. Кундера любить втручатися у текст прямими авторськими коментарями, перериваючи історїю, проте в межах сюжету персонажї мають залишатися незалежними. Автор демонстративно погоджується або не

погоджується з ними, може полемізувати, насміхатися чи співчувати, але діятимуть ці постаті самостійно — будуть цілком автономними.

РОМАН - ЦЕ РОЗМИСЛА ПРО
ЛЮДСЬКЕ ІСНУВАННЯ, ПРЕДСТАВЛЕНЕ
ЧЕРЕЗ УЯВНИХ ПЕРСОНАЖІВ



Тобто роман не ілюструє ідеологічну позицію автора, а пропонує зусібич обміркувати якусь важливу життєву проблему, а також кілька їй супутніх проблем. Читач потрапляє у вир багатоголосся, де персонажі висловлюють «власні» погляди, проте присутній також і автор зі своїми коментарями. Для читача такий роман є поштовхом до необхідності стати на чийсь бік, визначитися щодо головної проблеми тексту. Тут і далі Кундера говорить про *поліфонію* роману, щоправда, не озираючись на Михайла Бахтіна, який у своїх теоретичних працях висунув аналогічну концепцію за кілька десятиліть до чеського письменника. Однак у Бахтіна поліфонічність стосується якраз ідеологічного багатоголосся тексту, а для Кундери, як побачимо далі, це ширша концепція, що зачіпає ще й композицію.

Що ж до способів зробити роман «жвавим», то автор «Мистецтва роману» називає три: він говорить про стислість викладу, важливість романного контрапункту та романного есею. Що він має на увазі?

Зі *стислістю викладу* все більш чи менш зрозуміло. Як вже було сказано, довго говорити ніколи — треба одразу вкидати читача в ситуацію персонажів, щоб він чітко розумів проблематику тексту. Знову ж, негативним прикладом для Кундери постають реалістичні романи, де автори тратять багато часу й місця, щоб описати тло подій, «розвинути» персонажів — все це має бути, навпаки, лаконічно й влучно. Звучить дещо дивно, якщо пам'ятати про культових літературних бонз самого Кундери — Пруста з багатотомним «У пошуках втраченого часу», Джойса з «Уліссом», Кафку із «Замком», Музіля з «Людиною без властивостей», Броха з трьома книгами «Сновид» і Томаса Манна з буквально усім, що він написав. Сам Кундера, вочевидь, сказав би, що в усіх згаданих модерністських

романах просто багаторазово й щораз глибше проговорено проблемні ек-зистенціалістські питання й знехтувано несуттєвим (локації, зовнішність персонажів і т. д.). З іншого боку, його романи якраз невеликого обсягу, тобто власної вимоги стислості він сам дотримується.

Найважливішою є *майстерність романного контрапункту*, тобто вміння будувати динамічну композицію тексту. Він має бути структурований, розбитий на кілька логічних частин, причому вони не повинні бути однаковими за довжиною та інтенсивністю дії (звідси — паралель із музичним контрапунктом). Однакові за часовою тривалістю та подієвою насиченістю частини, каже Кундера, схожі на ряд громіздких шаф, які автор висуває перед очі читача. Це знуджує й знеохочує. Питання композиції роману проговорені в «Мистецтві роману» найбільш детально, тому нижче про це я розповім в окремому параграфі.

Нарешті, *романний есей*. Оскільки ми пишемо проблемний текст, є сенс основні думки стосовно центральних питань винести в окремий розділ чи значний за обсягом відступ. Так, у «Нестерпній легкості буття» маємо окремий есей про кітч. І це дослівно есей — пряме філософування автора, де яскраво означено його погляди й оцінки. Лише Кундера одразу ж застерігає, у чому особливість такого розмислу. Якщо есей написаний науковцем або навіть письменником, але поза романом (скажімо, як колонка у пресі чи в збірнику подібних текстів), його тези й оцінки набувають однозначності та серйозності. Ми сприймаємо такий демарш автора на тлі всіх своїх наявних знань, погоджуємося або вступаємо в полеміку — теж цілком серйозно.

Натомість якщо подібні роздуми є частиною роману, вони функціонують в іронічному контексті, адже в художньому творі немає нічого певного. Тут панує не твердження, не факт, а припущення та можливість. У романі можна висловити найбільш провокативні, навіть неймовірні думки й саме тому він є для нашого автора максимально ефективним розмислом, рівня якого не здатні сягнути всі науки про людину разом.

Набувши необхідної жвавості через стислість викладу та композиційну динаміку, засвідчивши свою глибину в максимальній конкретиці проблемних питань, добрий роман неминуче спонукатиме читача пережити різновид катарсису, який Кундера називає «миттю

екстазу». Античний катарсис є досягненням просвітлення (чи зняттям напруги) через співчуття. Саме в цьому Арістотель бачить мету трагедії. Натомість «мить екстазу» — це концентроване переживання, що є глобальним виявом естетичного. В епіцентрі екстазу увага читача прикута лише до тексту — *все інше, решта світу, його в цей момент не цікавить*. Первісно може здатися, що тоді читач підноситься над ситуацією і сягає якогось вищого (платонівського) світу поза межами тут і тепер. Але Кундера заперечує це бачення як романтичне.

Ні, читач якраз гостро переживає прив'язаність до конкретної миті свого існування. Він відчуває повноту життя, забуваючи про власну історію до і перспективи після. Минуле і майбутнє перестають існувати. Час зупиняється.

Так діє сильний текст, так має працювати добрий роман. Проте ставки ще вищі. Центральною особою, яка може й мусить пережити свою «мить екстазу», є не читач, а сам автор. Адже це він проговорює у тексті найважливіші для себе питання, він очима своїх персонажів дивиться на ситуації і переживає пікові стани. Роман є відповіддю на внутрішні колізії авторської психіки, це автора він захоплює, це його вводить в екстаз. У момент письма ніщо не має значення. І читач теж. Лише інтенсивне переживання автором факту своєї творчості. Тоді зрозуміло, чому Кафка каже: «Усе, що не стосується літератури, я ненавиджу».

Мілан Кундера, сумний нарцис, що нескінченно вдивляється у досконало дзеркальну поверхню власних текстів, абсолютизує роман як засіб пізнання себе і як універсальний символ людської цивілізованості. Для цього варто лише розповісти дотепну історію, що спонукатиме мислити, але мислити *тільки в межах неї самої*. Це як відкрити галактику на денці горнятка з кавою. Адже роман є зображенням «реального світу, перевтіленим силою безмежної уяви».

Майстерність композиції

У процесі творчості народжується жага *імпровізації*, тріщать раціональні, наперед накреслені схеми й заплановані ходи сюжету. На поверхню тексту з надр свідомості автора випорскують архетипи та комплекси, які він не зможе зупинити чи приборкати. (Хай спробує, але тоді не буде ні внутрішньої вдовolenості текстом, ні, відповідно, «миті екстазу»). Тобто план тексту може бути, але він не матиме

значення. Його буде зруйновано. Текст все одно творитиме *щось* ізсередины автора, *щось*, що сильніше за нього.

Але говорячи про композицію, Кундера наполягає на її складності та різноплановості. Він присвячує цьому питанню центральний четвертий розділ із семи у своєму «Мистецтві роману», а для його пояснення активно залучає музичну теорію. Вважає, що варто намагатися сягнути рівня, на якому композиція роману стане *поліфонічною* — багатоголосою.

Центральною в музичних творах є головна мелодія — *тема*. У літературі їй відповідає сюжет із *найпростішою* *одновимірною композицією*, коли історію, нехай яку завгодно дотепну, розповідають послідовно, подія за подією. Це цілком підходить для оповідань, але надто просто для хороших романів. Уже «Дон Кіхот» Сервантеса, якого, нагадаю, Кундера вважає першим європейським романом у сучасному розумінні цього слова, містить кілька вставних історій, що переривають хід основної. Додаткові новели, як правило, постають цілком самостійними й можуть бути прочитані окремо, проте вони так чи інакше ілюструють та увиразнюють певні моменти головного сюжету. Вони *органічно* (тобто творячи цілісність) вплітаються у нього і від нього залежать. У музиці це називають *темою з варіаціями*.

Якщо поруч розвиваються дві сюжетні лінії, які, знову ж, перегукуються між собою чи є взаємно доповняльними, маємо *аналог музичної фуги*. Епізоди обох ліній можуть йти почергово, проте краще нехай їх чергування буде нерівномірним. Тоді, власне, й буде досягнута динаміка — контрапункт. Отут внутрішнє чуття, яке не заставиш працювати за планом, має штовхнути автора до інтуїтивного вирішення композиції — до імпровізації.

І нарешті, справді майстерний роман має *поліфонічну композицію*. Він звучить, як симфонія — із усім багатством голосів, перегуком кількох тем, партіями багатьох інструментів та їхніх груп — духових, ударних, струнних. (До слова, у «Мистецтві роману» Кундера про музику говорить доволі скупко, а от «Порушені заповіді» демонструють усю широту його ерудиції. Тут Бах, Бетховен, Шопен, Шенберґ, Стравінський, Булез, Ксенакіс і т. д. Сам Кундера в молоді роки грав на трубі й подумував стати музикантом).

Відповідно, роман із поліфонічною композицією чергує події кількох сюжетних ліній, вихід приналежних до них головних та

другорядних персонажів. Кожну з частин (у романах Кундери їх найчастіше 7 і він вбачає у такій постійності якраз дію якогось свого внутрішнього архетипу) можна уявити собі наперед як послідовність певних епізодів — далі їх черговість може змінитися.

Так само змінною має/може бути протяжність, тобто обсяг того чи іншого епізоду. Окремими характеристиками є настроєвість та «темп» епізодів і цілих частин. Варто чергувати сумні/мінорні та веселі/мажорні настрої, а також застосовувати весь діапазон темпів, спонукаючи події в окремих епізодах текти повільно (*largo*), спокійно (*andante*), швидко (*allegro*), а то й шалено летіти (*prestissimo*). Композиційну майстерність варто розвивати й окремо працювати над нею навіть після завершення написання основної частини твору. Саме вона може і має бути гармонійною. Ну, принаймні, у відчутті автора.

Існує ще один, найскладніший, тип композиції, який, на перший погляд, викликає непевність, проте сама логіка роману як жанру різноманітного й синтетичного цілком подібному баченню відповідає. Кундера говорить про неї, розглядаючи як підвид поліфонічної композиції, у контексті розмови про трилогію Германа Броха «Сновиди». Я б назвав таку структуру тексту *гетерофонічною композицією* — це буквально поєднання в одному романі різножанрових варіантів оповіді, наприклад, листів, поезій, репортажів, щоденникових записів і т. д.

Як уже йшлося вище, Кундера вважає, що роман може містити вставний есей (чи значний за обсягом есеїстичний відступ), який висловить та підсумує головну проблематику тексту. Різноманітні вставки також дозволяють зробити виклад динамічнішим. Словом, роман дозволяє включити у своє тіло будь-що, за умови, що це працюватиме на тематичну єдність твору. Межі й обсяги таких включень має відчувати автор інтуїтивно. І про його вправність можна судити не тільки за цікавістю історій, які він розповідає, а й за оригінальністю їхнього поєднання.

Романи Мілана Кундери й справді можна сприймати як такі собі дивовижні набори леґо-конструктора, де видно окремі блоки, різні за обсягом та важливістю. (У «Мистецтві роману» він із задоволенням аналізує структури кількох власних текстів). Цементом його романної кладки завжди виступає *тема* — життєво важливе питання (чи сума

питань), задля якого автор пише текст і заради якого читач бере до рук книжку.

ЯКЩО ПОЕЗІЯ АБО ФІЛОСОФІЯ НЕ ЗДАТНІ
ВМІСТИТИ В СЕБЕ РОМАН,
ТО РОМАН ЗДАТЕН ВМІСТИТИ
ПОЕЗІЮ І ФІЛОСОФІЮ,
НЕ ВТРАТИВШИ ПРИ ЦЬОМУ
СВОЄЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Основні правила письма Мілана Кундери

- Роман має стосуватися важливих життєвих питань і це основне в ньому.
- Персонажі в романі мають власну позицію щодо головних питань і це важливіше, ніж їхня зовнішність чи особиста історія.
- Роман має бути жвавим, а виклад — стислим.
- Важливо продумати композицію, вона не повинна бути однорідною.
- Сенси роману варто підсумувати в окремому романному есеї.
- Пишуть, щоб пережити мить екстазу. Читають — теж.

Майстер мелодрами

Найсильнішим імпульсом до письма в Мілана Кундери був, безперечно, смуток. Глибокий сум через обставини, у які він потрапив (окупація, вигнання), але й через недосконалість світу також. Він вимагає від роману *гумористичності*, проте, читаючи його тексти, ми майже ніколи не сміємося. Просто гумор він розуміє, у першу чергу, як двозначне, іронічне ставлення до дійсності, яка ніколи не залишається тою самою, змінюється і вислизає, позбавляючи людину розкоші переживати сьогочасне, тобто відчувати сам плин теперішнього, пульсацію життя.

Поміж двома великими центральноєвропейськими романістами, Кафкою з його плутаними лабіринтами влади та Гашеком зі сміхом, що долає тривогу світової війни, Кундера таки вибирає першого, стверджуючи, що впродовж цілого ХХ сторіччя людина під тиском тоталітарних систем змушена вишукувати власну вину за злочин, якого не вчинила. Травма приниження власної гідності, здрибнення людського «я» цілком зрима у текстах чеського автора — вона лежить на поверхні. Фактично, Кундера постійно зображає людей у пошуках щастя, проте навіть віднайдене, воно є оманною — ілюзією, кітчем.

Показати людині нетривкість її становища, наголосити тим самим цінність теперішнього, яке за хвилину буде поглинуте моторошною інерцією безликої історії, — оце і є основна мета романів Кундери, його чільна *тема*. Решта — варіації та багатоголосся її обертонів. Це глибокий письменник, дослідник людського «я», експерт життєвих ситуацій і скептичний порадник, що потішає, демонструючи нам значно гірші колізії, ніж ті, у яких нам досі довелося заплутуватись.

Парадоксально, що цінували романи Мілана Кундери зовсім не за це. Для західної публіки, в очах якої він майже миттєво набув популярності наприкінці 80-х, чеський дисидент-емігрант виконував роль своєрідного інсайдера зі Сходу, розповідав, яким є життя по той бік залізної завіси, що лякало, проте й вабило близькістю небезпеки. Це наче орвеллівський Вінстон, що зумів вирватися із чіпких обіймів Старшого брата, а тепер приїхав у вільний світ і переповідає новини з того боку колючої загорожі. Колись російські танки були в Берліні, потім вони прийшли в Прагу — завтра вони можуть бути на вулицях твого міста. Холодна паморозь біжить униз читачевого хребта і від слів чеського вигнанця Західна Європа вже не здається такою безпечною.

Жодне місце більше не здається безпечним. Тривога Кундери непокоїть громадян вільного світу. Варто зайти на територію його текстів — і кошмар безнадії повертається.

Тобто на Заході, де його романи переклали майже зразу і на багато мов (перекладали швидко, аж навіть сам автор потім нарікав на низьку якість перекладів), відомість Кундери була продовженням ореолу його дисидентства. Знову ж, не всі вигнанці написали такі сильні твори, проте загалом публіці там були байдужими його глибші роздуми. Це був біженець, що розказував про жахи життя, яке він покинув. І крапка.

У країни, об'єднані тепер назвою *пострадянський простір*, романи Мілана Кундери потрапили вже в 90-х. Тоталітарний антураж тут сприймали як певну терапію: адже жахіття минулися і колишній стан страху та, як пише наш автор, *неелегантності* викликали хіба дрібку скепсису. Всі з надією дивилися у майбутнє. Але Кундера таки став популярним і тут. Ризикну сказати, що зовсім не як дисидент. В його романах було вдосталь іншого: того, що скромно примовчували у Чехії та Польщі й чого вже зовсім бракувало в колишньому СРСР — сексу. О так, Кундера достатньо відвертий і пригоди (буквально пригоди) більшості його персонажів просто-таки відкривали нові горизонти ліберальності читачеві, який щойно випірнув з-під криги постулатів кодексу будівника комунізму. Різний секс — пристрасний, небезпечний, кумедний, врешті-решт. І знову ж, не так важливо було, що для самого автора його еротичні сцени відсилали до ширшого кола життєвих питань: для читачів колишнього «совка» це були просто сцени сексу — і жодного психоаналізу.

Проте обидві принади, елегантне дисидентство і безнадійна еротика, із часом затерлися. Кундера залишається, і тепер, із плином часу, його тексти мають значно більше шансів знайти уважного читача. Бо цей автор щиро слідує своїм заповітам — роздумує про різних людей у різних життєвих ситуаціях, у які вони потрапили. Чи в час тоталітарний, чи в ліберальний, який, що парадоксально, сам по собі панацеєю від екзистенційних метань аж ніяк не є. Наявність репресії чи контролю викликає доволі просту реакцію — опиратися або оминати, ховатися. Ситуація свободи ставить перед необхідністю вибору й це складно, особливо, якщо звик до простих реакцій. Утім

саме відчуття вільності значно комфортніше, а кожен вибір веде до дальших виборів і відтак — руху.

На мою думку, Кундера залишатиметься у списках актуального читання ще достатньо довго. Не як дисидент і не як еротоман — перше для істориків, а друге — хіба для підлітків. Його тексти про пошук важливих речей: любов, дружба, щастя. Він збурює почуття і заставляє читачів співпереживати. Їм дуже легко знаходити паралелі між долями його персонажів та своїм життям. Кундера ставить собі за мету досліджувати людину і йому дуже добре це вдається. Чоловікам він показує, якими смішними є чимало їхніх прагнень, кпить, готує до розчарувань, але також підбадьорює, нехай і скептично. Що ж до жінок, то не знаю авторів-чоловіків, які б розуміли їх так добре, як цей чех. Він кокетує, коли каже, що його персонажі всуціль вигадані.

Тобто Кундера — майстер емоційної прози, метр мелодрами у непародійному, кращому сенсі цього слова. Він здатен переконати, що пише якраз про нас. Читання романів Мілана Кундери — це завжди психологічний вантаж і виклик. Сильніші читачі можуть впасти у похмуру депресію, а слабші, щиріші та щасливіші, плакатимуть. В одному з його романів ми дізнаємося про невтішні фінали накреслених сюжетних ліній у *передостанньому* розділі, але далі йде не епілог. Далі романіст відмотує час назад і наприкінці тішить ідилією, коли все ще добре, коли всі усміхнені та щасливі. Проза Мілана Кундери насправді постійно робить такий реверс для нас: колись можуть настати значно складніші часи, але зараз ми просто читаємо його цікавий текст.

За що отримують Нобеля?

Основні дати з життя Маріо Варгаса Льйоси

1936 — народився в Арекіпі (Перу)

1963 — публікує перший роман «Місто і пси»

1981 — світ побачив резонансний політичний роман «Війна кінця світу»

2000 — виходить антидиктаторський роман «Свято цапа»

2010 — отримує Нобелівську премію з літератури

Брат Маркеса, син Борхеса

У цій книжці — шість письменників і письменниці, які свого часу вирішили поділитися власними творчими секретами й написали про це книги. Двоє британців (Крісті та Орвелл), двоє американців (Бредбері та Воннегут) і двоє європейців (італієць Еко та чех Кундера). Цю дивну парну структуру порушує тільки один автор — перуанець Маріо Варгас Льяоса. (Втім щось порушувати для нього вельми природно, як ми згодом побачимо). У нас він єдиний автор з Південної півкулі і в цьому, погодьтеся, є свій екзотичний шарм.

Насправді, уявити собі реальність Південної Америки нам важче, ніж ми думаємо. І я навіть не про географічно-ландшафтний антураж, не про флору чи фауну — я про політичну дійсність. Усе ХХ сторіччя там було зіткане із військових переворотів та встановлення диктатур. Ми знаємо про чилійського Піночета, так от, він не один там був такий. Навіть у часі життя Льяоси на Батьківщині до влади двічі приходили політики, що потім рішуче узурпували всі можливі повноваження і оголошували, що вестимуть свій народ до щастя. Можна зразу узагальнити, що головна тема творчості Льяоси — це протидія диктату в усіх його формах. Так, він теж шістдесятник. І так, саме за це він отримав Нобелівську премію у свої 74.

Знайти тему було просто — допоміг батько. Його не існувало у перші десять років біографії хлопчика, коли малий Маріо жив у сім'ї свого діда (до речі, почесного консула Перу). Дитинство було, як розуміємо, небідним, а також багатим на читання та фантазії. Улюбленою грою надовго залишалося переписування фіналів книг, де події розвивалися у хибному, на думку хлопця, напрямку.

Але дитинство закінчилося катастрофою, бо одного дня батько покинув коханку, повернувся у сім'ю, а далі — забрав Маріо жити окремо й за власними, батьківськими, законами. Чотири роки муштра тривала вдома, а потім, щоб виховати хлопця «справжнім чоловіком», його відіслали у військовий ліцей — у столичну Ліму.

На знак протесту Льяоса продовжив писати. Інтелектуальним харчем для нього, як і для інших письменників латиноамериканської літератури того часу, були модерністи (Джойс, Кафка, Селін, Фолкнер), проте вплинула вже і місцева традиція (найперше, Борхес). У ліцеї майбутній письменник затримався ненадовго — покинув задля журналістської кар'єри, але роки навчання дали достатньо матеріалу

на перший роман і зародили бажання помсти, яка, на щастя, стала суто літературною.

Відтак у 1963 році, коли Льйосі щойно виповнилося 27, він друкує роман «Місто і пси». Це розповідь про дідівщину в елітному закладі, про систему доносів та перші спроби соціального бунту. Читати роман важко через задушливу атмосферу приниження та нищення всього активного й гідного, яка панувала в ліцеї, а також через ускладнену манеру письма, взорованого на модерністську класику. Утім молодому авторові пощастило: добрі педагоги ліцею перед загрозою своїй репутації викупили скільки змогли примірників першого накладу і спалили його перед шеренгою вихованців.

Льйоса набув чимало ворогів і став популярним у Лімі, хоч сам на той час перебував у Європі.

До того Маріо Варгас уже багато встиг: повчитися на філологічному факультеті центрального перуанського університету, набити руку в журналістиці, одружитися зі своєю на 11 років старшою кузиною Хулією Уркіді. Далі отримав грант Мадридського університету, де написав дисертацію про відомого латиноамериканського поета XIX сторіччя Рубена Даріо. В Європі йому подобається. У 1960 році Льйоса перебирається в Париж, де спілкується і співпрацює з Кортасаром, старшим від нього на 20 років, який уже надрукував свої перші тексти й навіть став відомим завдяки роману «Виграші» (1960).

«Місто і пси» з'являється в один рік із шедевром Кортасара «Гра в класику» і вплив старшого товариша, здається, дуже відчутний. Довгі європейські канікули дають Льйосі поштовх рухатися далі: він пише та друкує романи «Зелений будинок» (1966), «Розмова в соборі» (1969), повість «Щенята» (1967). На цьому етап жорстких модерністських експериментів закінчується — письменник усвідомлює, що роман має містити досить гумору, щоб не знуджувати читача.

Починається пародійний період, упродовж якого Льйоса друкує романи «Панталеон та візитерки» (1973) і «Тітонька Хулія та писака» (1977). У першому знову висміяно військових, а в другому — його шлюб із кузиною, з якою він уже 13 років як розлучився. (Уркіді помстилася: згодом вона надрукувала спогади під грайливою назвою «Про що змовчав маленький Варгас»). До слова, через два роки після

розлучення Льюїса одружився з іншою своєю кузиною — цього разу назавжди.

У 1978 році, після років блукання між Мадридом, Парижем та Лондоном, наш автор повертається в рідну Ліму вже визнаним літератором, що має як недоброзичливців, так і прихильників. Він товаришує із Борхесом та Кортасаром. Довгий час його вважає своїм другом Маркес, про творчість якого Льюїса захистив ще одну дисертацію у 1971 році. Щоправда, через якийсь час трапляється прикрий і, здається, цілком побутовий інцидент: Маркес на правах старшого товариша шпетив Маріо за його подружню невірність, за що отримав від гарячого перуанського колись кадета удар в око. Серйозніші біографи вказують на різницю між лівими поглядами Маркеса та право-ліберальними симпатіями Льюїси. Так що, можливо, синець дістався Габріелю Гарсії *за зраду*. Вони потім довго не розмовляли й помирилися, коли Маріо Варгасу було вже поза 70 (іншому — 80, відповідно). Чудовий сюжет — в стилі самого Маркеса, ні?

Реальність у Лімі на початку 80-х й далі була гнітючою. Льюїса починає писати політичні романи, які досі для поціновувачів його таланту (і для Нобелівського комітету) важать найбільше. Це історичні романи, як «Війна кінця світу» (1981) і «Сон кельта» (2010), або збудовані на сучаснішому матеріалі «Історія Майти» (1985), «Хто вбив Паломіно Молеро?» (1987), «Свято цапа» (2000). Форма романів міксує різні історичні та жанрові пласти (наприклад, журналістське розслідування), проте всі вони так чи інакше стосуються соціально-політичних питань. Ліберальний Льюїса не любить лівих після, як він вважає, деградації соціалістичного ладу на Кубі. Він і далі послідовно виступає проти диктатури, особливо, якщо вона стає наслідком народного піднесення та революції. У 1987 році Маріо Варгас навіть вирішує зайнятися практичною політикою: формує громадський «Вільний рух», щоб добитися зміщення популістського президента Алана Гарсії. Через три роки це вже партія «Демократичний фронт» і сам Льюїса бере участь у президентських виборах. Але жарти долі бувають злими: перемогу здобуває мало кому відомий тоді інженер Альберто Фухіморі (до речі, японець), який одразу ж після інавгурації розпускає парламент і проголошує себе диктатором. Льюїса рушає в еміграцію у Мадрид. А на країну чекають десять років диктаторського

правління з традиційними в таких випадках «ескадронами смерті», убивствами журналістів та переслідуванням опозиції.

Так що, коли під час перебування в Україні Маріо Варгас Льюса бажав нам якнайшвидше виборсатися з-під колоніального гніту й розбудувати демократичні інституції, він добре знав, про що говорить. Подобається нам чи ні, але подібностей між нашою ситуацією та становищем у країнах Південної Америки значно більше, ніж відмінностей. Відмінності, власне, хіба що географічні. А постійні економічні кризи, падіння урядів, внутрішній неспокій — разюче ті самі. В одному вони навіть попереду: побоюючись революції, Фухіморі втік у 2000 році в Японію і опозиція взяла владу у свої руки. А у 2007 році він знову вирішив іти на президентські вибори й навіть приїхав у Чилі, щоб через кордон розгорнути передвиборчий штаб. Видно, диктатор забув, що в сучасному Чилі мають свої рахунки з диктаторами. Його там одразу ж арештували і видали новій владі Перу. Ну, от тепер сидить вже майже десять років й сидітиме ще 15, якщо зможе, бо йому зараз уже 77. Упродовж ХХ сторіччя в латиноамериканській літературі з'явився новий жанр — роман про диктатора. Свій внесок у його розвиток зробили Мігель Анхель Астуріас («Сеньйор президент», 1946), Августо Роа Бастос («Я, Верховний», 1974), Алехо Карпентьер («Мінливості методу», 1974), Габріель Гарсія Маркес («Осінь патріарха», 1975), Маріо

Варгас Льюса («Свято цапа», 2000). В усіх цих романах диктаторів карають самотністю. Схоже, тепер з'явиться новий жанр, де колишніх можновладців карають самотністю у в'язниці.

Тим часом Льюса, навіть отримавши Нобелівську премію й світове визнання, не поспішає повернутися на батьківщину. Він мандрує світом, а проживає переважно у Мадриді, де співпрацює із часописом «El País». Після смерті Габріеля Гарсії Маркеса у 2014 році, він, без сумніву, є найбільш титулованим та знаним письменником з Південної Америки. Продовжує активно цікавитися визвольними рухами, підтвердженням цьому є і його візит в Україну. Доки боротьба проти диктатур триває, він ще матиме про що писати.

Майстерність і пристрасть ***Літературна залежність***

У 1997 році Маріо Варгас Льюса пише невелику книжечку «Листи молодому романістові», котра й справді базована на його листуванні з кимось із найбільш настирливих фанів, що прагнув більше дізнатися про секрети авторської кухні. Книжка складається із 12 невеликих розділів, які можна умовно згрупувати довкола трьох розгорнутих у ній основних тем: чим є література; якою має бути добра літературна техніка; які прийоми письма автор вважає найбільш вдалими та перспективними.

Скепсис Льюси, котрий починає свою творчу діяльність за часів диктатури Мануеля Одріа, а визнання отримує в період панування Альберто Фухіморі, забарвлює його погляди на літературу в холодні кольори. Література — це хвороба, заявляє автор. Вважайте, починаючи писати, бо невдовзі ці спроби переростуть у постійну потребу. Ні, ви вже не зможете покинути (особливо, якщо буде виходити) і змушені будете віддавати літературі увесь свій час. Письмо — це солітер, це паразит, що смоктатиме вас ізсередини, потребуючи все нового харчу. Більше нічим ви не зможете займатися.

Цей суто модерністський, серйозний погляд (Льюса не кокетує — він і справді так вважає) рішуче проти-ставляє працю письменника іншим видам професійної діяльності. І хоча сам Льюса майже все життя паралельно займався журналістикою (і преса, і радіо, й телебачення), він переконує, що заступити на поле літературної творчості — це все одно, що стати наркоманом. Це залежність, яку потім не викоренити. Ні, він не зневажає інші творчі й нетворчі професії, навіть навпаки — вважає їх менш безпечними. Але наголошує: письменник ризикує стати письменником назавжди.

До його такого піднесеного модернізму, на який Кундера скривився б, а Еко — розсміявся, додаються ще й нотки бунтівного авангарду (все ж таки — шістдесятник!). Писати, на думку Льюси, починають, коли світ довкола не подобається, коли хочеться кращої дійсності й спершу її варто витворити у своїй уяві та вибудувати на папері. Роман — це бунт, вважає Льюса цілком у стилі Альбера Камю, яким, як і Сартром, він захоплювався у молоді роки. Саме тому, каже письменник, диктатори або не люблять літературу й гноблять письменників, або намагаються її приручити, підгодовуючи та

відгодовуючи людей пера. Тобто небезпека вже подвійна: справа, що забирає всі сили і, водночас, загрожує суспільними чи владними репресіями. Адже сильні тексти завжди йтимуть проти прийнятих норм.

Звідси береться найголовніша вимога Льйоси до художнього тексту — переконливість. Буквально все в ньому (сюжет, техніка, стиль) повинні працювати на цілісне сприйняття і розуміння читачем явленого у творі світу. Такий текст має захопити, його неможливо буде затаврувати як неякісний і тоді на думку автора доведеться зважати. Наприклад, Льйоса не сприймає Луї Фердинанда Селіна за його расизм та антисемітизм, проте вважає надзвичайно сильними романи «Подорож на край ночі» та «Смерть у кредит». «Потужний текст, — пише Льйоса, — змігатиме на своєму шляху будь-які естетичні чи етичні упередження». (Гегелю таке точно не сподобалося б).

А для переконливості твір, як вже сказано, має бути цілісним: сюжет повинен виглядати життєвим (саме виглядати, бо всі сюжети є вигадками на основі реальних подій), техніку письма читач не повинен помічати взагалі, об стиль — не перечіпатися. Словом, повне занурення в літературний тріп автора, з якого тепер вже нікому не випірнути.

Вдалі сюжети шукаємо просто. У Флоберових «Спокусах святого Антонія» виринає міфічна тварина *катоблепас* (насправді її «бачили» ще у Давній Греції), яку згодом позичає Борхес для свого «Підручника фантастичної зоології». Катоблепас є сумішшю буйвола, кабана та ящура і спопеляє всіх, як Горгона, але Льйосі цікаве не те: ця істота потроху поїдає себе, починаючи з лап. Отак і письменник — усю свою біографію, епізод за епізодом і спогад за спогадом він може перетворити на сюжети для власних книг. Так ніхто не залишиться без сюжетів, і, зрозуміло ж, вони будуть життєвими.

Льйоса, єдиний серед згаданих тут, звертає увагу не лише на можливість кожної людини розвинути в собі вміння писати, але також говорить про здібності, наявність яких суттєво полегшує шлях до справжнього письма. По суті, здібність тут одна — бажання і вміння вигадувати, інколи навіть цілі світи. Це видно змалечку, каже Льйоса, є маса замріяних дітей, які активно фантазують. Як правило, це дратує батьків, а тим часом ці діти — потенційні письменники та

письменниці. Здібність є у багатьох, варто лише дослідити її в собі та розвинути.

Вигадані світи, навіть якщо це було в дитинстві й ми сприймали такі фантазії як гру, пізніше можуть стати поштовхом до серйозних дорослих вигадок, якими і є література. Вдалі вигадки знайдуть своїх читачів. Тут важко не погодитися, адже ми знаємо: хтось створює покемонів, а хтось покемонів ловить. Лише основою для сильної літератури конче має бути відгризений шмат власної біографії.

Стиль і техніка

Льйоса говорить дуже чітко: три речі потрібні, щоб твір був досконалим — добрі сюжет, стиль та техніка (так він називає композицію). Тобто важливо, *про що* ми говоримо (сюжет), *як* ми говоримо (стиль) і *що за чим* ми говоримо (композиція / техніка).

Про сюжет вже було сказано: маємо відщипнути шматочок від свого цілком реального життя і перетворити його за допомогою уяви, щоб все це виглядало правдоподібно. Льйоса порівнює працю романіста зі стриптизом навпаки. Стриптизер чи стриптизерка скидають одяг, а письменник або письменниця, взявши за основу оповідання чи роману якийсь окремих факт зі своєї біографії, повинні нашарувати на нього якомога більше деталей.

ЯКОМОГА БІЛЬШЕ ЧИТАЙТЕ,
БО НЕ МОЖНА ВИРОБИТИ
БАГАТУ РОЗКУТУ МОВУ,
НЕ ЧИТАЮЧИ ХОРОШИХ КНИГ,
ДУЖЕ БАГАТО
ХОРОШИХ КНИГ

Стиль — це характеристика мови, за допомогою якої ведуть розповідь. Він має свої особливості. Наприклад, стилю Борхеса притаманні «ексцентричні епітети» та «несподівані метафори й порівняння». Про певний стиль йдеться, коли помічаємо повторювані характерні елементи, які трапляються у мові автора. Тобто Льйоса говорить про різні мовні «фішки», які той чи інший автор постійно

використовує. Запозичувати таку словесну тканину — безглуздо, треба виробити власну. Ну, і дотримуватися основних умов: стиль має бути цілісним (тобто не будь-які фішки підряд, а вивірені свої) і читачеві він не повинен вадити (отже, якщо ви вставите зненацька брутальний мат чи, навпаки, незрозумілий гуцульський зворот — будьте готові, що частина аудиторії зашпортається і відпаде).

У наступних трьох розділах Льюїса говорить про техніку письма, однак його думки звучать узагальнено-теоретично й не містять якихось практичних рекомендацій. Він пише про три точки зору розповіді, які в літературній теорії називають *фокалізаціями*. Автор може (1) говорити від імені котрогось із персонажів, наче перебуваючи всередині твору й не знаючи, що поза його межами; (2) може зайняти позицію всезнаючого оповідача й вести мову від третьої особи; або (3) звертатися до самого себе і до читача на ти, й тоді неясно, всередині він оповіді чи ні. У «Дон Кіхоті» спочатку говорить оповідач-свідок, а потім його заступає всезнаючий автор, тобто рух іде від першої до другої позиції. А в романі Вільяма Фолкнера «Коли я вмирала» кілька персонажів почергово беруть слово, отже, — позиція перша, але змінна. В усіх випадках автор повинен усвідомлювати, яку схему зміни точок зору він застосовує, або ж мусить користуватися якоюсь одною — сталою.

Те саме і з часом. Психологічний час, що панує в художній літературі, може перебувати (1) в минулому щодо оповідача, (2) розгортатися тут і зараз, тобто творити ілюзію сьогочасності, а також (3) стосуватися майбутнього, що приводить до умовності. Між часами теж можна переміщуватися, головне від початку мати уявлення, про яке часове зміщення піде мова. Знову ж, важить, щоб читач приймав авторський час і не дратувався.

Врешті, Льюїса вводить поняття *рівня реальності*, маючи на увазі доволі просте розмежування *реалістичного* та *фантастичного* викладу. Автор теж мусить визначитися, що він пише: реалістичний твір, що вимагає багатьох точних деталей, чи метафізичний розмисел, де зайва реалістичність лише зашкодить? Чи він піде слідом за Кафкою та європейськими сюрреалістами, чи шляхом Борхеса й латиноамериканських «магічних реалістів», постійно пориваючись із цілком упізнаваного опису повсякденності в непояснюване?

Виглядає, що Льюїса таки переконаний у свідомому виборі автором усіх цих параметрів: варто вирішити, що пишемо постійно від першої

особи, від імені персонажа, який знає стільки та стільки (компетенція) і сам був учасником подій, мову ведемо в минулому часі, бо розповідаємо про колишні події, а в цілком реалістичні трафунки будемо вплітати трохи містики та привидів.

Не факт, що автор пізніше не відхилиться від наміченої схеми, але її принаймні треба мати.

Як добрий літературознавець, Льюїса ілюструє свою аргументацію жвавими прикладами з європейської та латиноамериканської літератури ХХ сторіччя, проте залишається на рівні теорії. Значно цікавішими є прикінцеві чотири розділи, у яких ідеться про важливі для самого автора літературні прийоми.

Чотири прийоми майстра

Якщо читати романи самого Льюїси, то на центральний прийом його поетики виходиш інтуїтивно: він *постійно змінює* точки зору, компетенції, мовців, а також локацію та час дії. У ранніх романах «Місто і пси» та «Зелений будинок» такі, як він це називає, *переміщення та перестрибування* набувають просто катастрофічного характеру. Не завжди знаєш, хто говорить і навіть де все відбувається. Думаю, сам автор, азартно втілюючи прийом, не надто обережно ставиться до свого головного принципу: писати так, щоб читач не помічав «пазів та складок». Коли доводиться гортати сторінки назад, у надії знайти більше чогось певного про, скажімо, якогось Хав'єра, що виникає ніби ненавмисно й нізвідки, думаєш, що Льюїса кпить із потреб читача, ба більше — ставиться до нього доволі брутально. Але чоловікові дали Нобелівську премію, тому його рекомендації мають сенс.

У будь-якому випадку, згаданий прийом для самого Льюїси є вельми типовим: він постійно чергує сюжетні лінії, мовців і т. д. Інколи це дратує, інколи заплутує, проте читання точно є динамічним і яскравим. Що вже казати про зміщення із реальності у фантазм?! У Льюїси тут ціла когорта іменитих попередників: від Кафки до Борхеса та всіх латиноамериканських «магічних реалістів», включно з Маркесом. Хіба не за те ми їх читаємо? В Україні, як знаємо, під впливом тієї школи наприкінці 60-х розвинувся власний «химерний роман», чільні представники якого — Євген Гуцало, Володимир Дрозд, Василь Земляк та Валерій Шечук. Там теж постійні зміщення та провали звичної дійсності у незвичне.

Другий прийом Льюїса називає «ефектом китайської скриньки». Красиве означення доволі поширеної манери додавати вставні історії у середині тексту, а в них — ще інші й інші. Словом, мова про новелу в новелі й прикладів теж можемо нашукати досить. Льюїса говорить про структуру «Тисячі й однієї ночі», де Шехерезада, прагнучи дожити до ранку, все віддаляє фінал історії, вкладаючи у неї додаткові, розказані оповідачами-персонажами. Щось подібне є і в «Дон Кіхоті», бо ж Сервантес насправді, начебто, переповідає історію Сіда Амете Бененгелі, який розказує про Дона Кіхота й Санчо, а ті також оповідають свої історії або ж оповідачами стають інші персонажі книги. На думку Льюїси, такі пірамідальні побудови суттєво урізноманітнюють та збагачують текст.

Найцікавішим, на мою думку, є третій прийом Льюїси (хоча він позичає його у Хемінгуей). Це прийом *замовчуваного факту* і втілити його, на перший погляд, доволі просто. Ми придумуємо історію, робимо її нарис, а потім... потім викидаємо головну (можливо, кульмінаційну) подію і переписуємо текст, ніби про неї не знаємо. Ефектно, правда?

Коли Хемінгуей пише про свою «теорію айсберга», де читачеві видно лише його верхівку, а про реальні розміри льодової гори він може хіба що здогадуватися, то має на увазі якраз цей прийом. У «Фієсті», першому відомому романі Хемінгуей, наводить приклад Льюїса, отак «за дужки» винесено гадану імпотенцію головного персонажа Джека Барнса. Читачеві нічого не пояснюють, залишаючи дивуватися, чому ж це стосунки між ним та красунею Брет, яка, судячи з усього, закохана в нього взаємно, весь час такі цнотливі й не переходять межі захопленої дружби? Такий хід спонукає читача постійно робити припущення щодо справжніх причин вчинків персонажів — тобто це універсальний спосіб *створити ефективну інтригу* як головне питання, таємницю тексту.

Ціла школа французького нового роману, що виникла у другій половині ХХ сторіччя, дружно танцює довкола цього ефекту. Ален Роб-Ґріє, Мішель Бютор, Наталі Саррот, Клод Сімон проголосили сюжет несуттєвим, прагнули позбутися будь-якого психологізму й закликали звернутися до змалювання *речей* «жорстких, впертих, безпосередньо данних, незламних». У їхніх романах читач бачить об'єкти, інтер'єри, пейзажі, але більше йому нічого не пояснюють.

Парадоксальним чином, це вже я від себе скажу, подібна втеча від сюжету лише спонукає читача більш уважно шукати зв'язки всередині тексту, намагаючись таки реконструювати сюжет. Нам просто потрібна історія, нас просто *завжди* цікавить, що відбувається — *que pasa?*

З точки зору прийому замовчуваного факту Льюїса аналізує роман Роб-Гріє «Ревнощі», де читача непокоїть, а хто ж це постійно підглядає за жінкою крізь *жалюзі*, а потім — береться до Фолкнерового «Святилища», де приховані події ще драматичніші. Додам, що у Фолкнера це взагалі доволі частий прийом: почнімо читати «Шум і шал» і ми вже у першому розділі рішуче нічого не зрозуміємо. Тут інтрига суто інтелектуальна — *que pasa?* Лише рухаючись далі, постійно порівнюючи сказане оповідачами наступних частин, допитливий читач зможе (і то не повністю) дешифрувати для себе всю історію. А взагалі, для ще повнішого розуміння, варто прочитати й інші (всі!) романи Фолкнера, бо кожен із них додає якусь дрібку розуміння в сюжети попередньо прочитаних.

Тим часом Льюїса наводить ще приклад замовчування із середньовічного лицарського роману «Тирант Білий», щоб показати давню історію прийому. Принагідно розмежовує зумисне, повне замовчування, або *еліпсис*, коли автор так нічого читачу й не повідомить, та *інверсію*, коли замовчуване буде повідомлено пізніше — знову ж, з метою інтенсифікації інтриги (як у середньовічних повістях чи детективних романах).

Момент, коли читач (дуже часто зненацька) розуміє приховуваний від нього факт чи подію, тобто мить своєрідного прозріння і схоплення суті, Льюїса називає «кратером» — епіцентром осягнення сюжету в його повноті. Письменник узагальнює: автор ніколи не розповість читачеві все, адже кожен роман є лише частиною історії, яка тривала до описуваних подій і, вочевидь, мала б тривати опісля. Кожен роман є лише дрібкою ширшого текстуального всесвіту.

Четвертим є прийом *сполучених посудин*. Так ефектно Льюїса називає художній паралелізм, коли дві події, два епізоди, що могли б розгортатися перед читачем окремо, співставляють та перемішують, від чого виникають додаткові смислові та символічні ефекти. Як приклад, наводить сцену із «Пані Боварі», де Рудольф намагається спокусити Емму під акомпанемент промов чиновників на сільськогосподарській ярмарці — це посилює комічний ефект, бо

сентиментальні компліменти звучать на тлі пафосних слів та серед гвалту тварин. Чи можуть вони бути щирими?

Особливо детально Льюїса аналізує прийом на прикладах із творчості свого товариша Хуліо Кортасара, зокрема найкращих його романів «Виграші» та «Гра в класики». Цікавий паралелізм розгортається в оповіданні «Вночі на спині, обличчям вгору», де мотоцикліст у лікарні після аварії потрапляє у своїх мареннях до давніх ацтеків й далі почергово перебуває в обох часах та реальностях.

Прийоми, які перераховує та аналізує Льюїса наприкінці своєї книги про письмо, доволі добре характеризують, у першу чергу, його власну поетику. Він повсякчас вдається до часових і просторових стрибків та пара-лелізмів сюжету, змінює перспективу оповіді, даючи слово іншому оповідачеві, постійно вибігає поза основну історію, вставляючи додаткові. І, звісно, він багато чого приховує. Адже саме так можна перетворити книжку на потужний сюжетний магніт, коли ми не випустимо її з рук у надії дізнатися — *que pasa?*

ДУМАЮ, ЛИШЕ ТОЙ, ХТО
ВІДАЄ СЕБЕ ЛІТЕРАТУРІ,
ЯК ВІДАЮТЬ СЕБЕ РЕЛІГІЇ,
ТВЕРДО ВИРІШИВШИ ПРИСВЯТИТИ
ЇЙ УВЕСЬ СВІЙ ЧАС, ВСЮ
ЕНЕРГІЮ, ВСІ СИЛИ, ТІЛЬКИ ТОЙ
ЗДАТЕН СТАТИ СПРАВЖНІМ
ПИСЬМЕННИКОМ І СТВОРИТИ ТЕКСТ,
КОТРИЙ ЇГО ПРОСЛАВИТЬ



Основні правила письма Маріо Варгаса Льюїси

- Віддавайте письму весь час, згодуйте йому власну біографію.
- Змінюйте точки зору, з яких ведеться оповідь, локації та часові пласти.
- Реалістичне розбавляйте фантастикою, метафізикою, міфом.
- Збільшуйте кількість історій: розкажіть додаткові історії усередині основної.
- Не пишіть про все — найцікавіше замовчуйте!
- Розповідайте історії паралельно, щоб вони резонували одна з одною.

Сеньйор скандал

Думаю, поради та прийоми Маріо Варгаса Льюси цілком вийде застосувати на практиці, а от чи універсальним є його методи входження в літературний процес та здобуття популярності/відомості аж до отримання Нобелівської премії — оце інше питання. У будь-якому випадку, Льюса має *свій стиль* перебування в літературі, й виглядає, що його підхід працює.

Бачимо, особливо на початках, що всюди, де можна було зробити скандал — він робив скандал. Писав, не озираючись на те, «що скажуть», більше того, писав якраз так, щоб і говорили, і висували претензії.

Подивіться на перші п'ять романів: три з них — «Місто і пси», «Зелений дім», «Панталеон і візитерки» — так чи інакше висміюють перуанську армію і то якраз тоді, коли на кордоні знову готовий початися конфлікт із Еквадором. (Насправді тоді, в 60-х, до війни не дійшло, проте Перу з Еквадором воювали тричі — у 1941-1942, 1981 та 1995 роках. Просто жодна із цих держав не мала ядерного озброєння, тому світові той конфлікт був не надто цікавим, — хіба що Бразилія та США традиційно виступали миротворцями. До речі, вирішальну перемогу Перу в 1995 році забезпечив якраз диктатор Фухіморі). Тобто країна готується до війни, офіційну пропаганду аж розриває від ура-патріотичних закликів піти порвати цих еквадорців, а тут якийсь недовчений кадет починає кидати тінь на головний (свій!) військовий лицей, честь офіцерів і, врешті, карикатурним показує сам патріотизм!

Ще в одному романі — «Розмова в Соборі» — він зображає рідне Перу як країну корумповану і позбавлену нормальних перспектив. Й робить усе це, нагадую, сидячи в Парижі (інколи в Мадриді). Скандали відбуваються, відповідно, вдома, в Перу, звідки зухвалого автора не дістати. Всі були страшно злі на нього, що оберталось додатковою рекламою. Орхан Памук, до речі, застосував цей прийом не менш успішно: з Німеччини писав про свою Туреччину. Теж багато кому не подобався, теж дістав Нобелівську премію. Щось із Європи точно видно краще: або проблеми на своїй батьківщині, або смаки світової читацької публіки та Нобелівського комітету. І чому наші охочі до премії письменники не емігрують?

Тим часом, у 60-70-ті роки, Льюса, звісно, про жодну Нобелівку не думав. Мені видається, що в нього просто був азарт написати гостро й ущипливо, подратувати залишене вдома перуанське поспільство — *epater les bourgeois!* Такого у Франції цілком можна навчитися. П'ятим був роман 1977 року «Тітонька Хулія і писака», який аж надто біографічно переповідав історію (а головне — родинний контекст) його взаємин із кузиною Урکیدі. Зусібчних образ також вистачило. Словом, до свого повернення з Європи Льюса не лише експериментував з формою ранніх романів, але й шукав суспільні больові точки, потрапляння в які одних спровокує на скандал, а інших цим скандалом привабить. Чи можна це назвати *гострою соціальною критикою*? Так, і то зі значним елементом сатири. Льюсі важило спробувати щось змінити вдома: бачите, — Париж, Мадрид, але всі тексти про рідне Перу (або, принаймні, про Латинську Америку).

Пізніші політичні романи 80-х на місце азартної молодечої скандальності поставили майже виключно суспільний протест: можна сказати, що Льюса й далі драгував, проте вже не обивателів, а чиновників та політиків консервативних поглядів. Утім він завжди був не проти штрикнути грайливою чи й відвертою еротикою — написав же «Похвальне слово мачусі» у 1988 році, «Зошити дона Рігоберто» в 1997 та «Пригоди поганої дівчинки» у 2006. (Щойно в останньому дія рішуче перенесена в Європу). Тобто виклики суспільній думці він умів кидати завжди й на різних рівнях. Згадаймо хоча б конфронтацію з Маркесом! Звісно, його політичні виклики були значно серйознішими.

Нобелівську премію з літератури, як задумано її засновником, мають отримувати письменники-ідеалісти. Тому серед нагороджених багато тих, хто на батьківщині мав чи має репутацію дисидента, сміливо виступає проти авторитарних режимів і загалом говорить суспільству неприємні речі, які повинні б його змінити. Таку репутацію мали Жан Поль Сартр, Борис Пастернак, Пабло Неруда, Генріх Бьолль, Доріс Лессінг, Мо Янь та Світлана Алексієвич. Саме тому вважаю, що реальним кандидатом на нагороду є і Мілан Кундера. Нобелівських лауреатів, як правило, не люблять на батьківщині, бо їй дістається найбільше критики. Частково все змінюється після здобуття лауреатства — багато хто починає любити, а у світі починають знати. Що ж до Маріо Варгаса Льюси, то він, ставши помітним у 60-х, вже не зникав із літературних небосхилів. Так що перуанський письменник

свою премію цілком заслужив, і як автор, і як людина з чіткою й демократичною громадянською позицією.

ШВИДШЕ ЗАБУДЬТЕ ВСЕ,
ПРО ЩО ЧИТАЛИ В МОЇХ ЛИСТАХ,
ПРИСВЯЧЕНИХ ЛІТЕРАТУРІ,
ТА СІДАЙТЕ ПИСАТИ РОМАНИ

Доктор детективу

Основні дати з життя Умберто Еко

1932 — народився в Алессандрії (П'ємонт, Італія)

1954 — захищає дисертацію про естетичні погляди Томи Аквінського

1963 — приєднується до авангардної літературної групи «63»

1980 — друкує бестселер «Ім'я троянди»

2010 — публікує резонансний роман «Празьке кладовище»

2016 — помирає у віці 84-х років

З університету на пляж

Коли говорять про Умберто Еко, то починають із «професор семіотики, медієвіст...», наче відсуваючи його романи на другий план. Це наслідки дії стереотипу, відповідно до якого наукові тексти є серйознішими, ніж художні. Мені здається, що Еко став писати романи не в останню чергу для того, щоб зняти це упередження, тому починати про нього варто інакше.

Умберто Еко, автор, сукупний тираж романів якого на сьогодні перевищив позначку 50.000.000 примірників і продовжує зростати, твори якого перекладені більш як сотнею мов і входять до університетських програм, цінний нам тим, що залишив по собі одразу кілька книжок про секрети письма й, здається, більшість із них цілком застосовні та доволі актуальні.

Так, Еко своїми романами руйнує одразу кілька стереотипів, які доволі довго циркулювали в літературному світі: що детектив як жанр масової літератури не будуть вивчати в університетах, що історичний роман — не місце, де дозволена гра, що власне гра є обов'язково чимось несерйозним, що, врешті, літературний критик чи дослідник давньої літератури не можуть створити популярний художній текст. Еко знав, як написати сильний роман — і написав його. Мав знання — і успішно застосував їх. Що може бути переконливішим? Однак я не певен, що тоді, коли у 1980 році немолодий уже, 48-річний, професор Болонського університету надрукував свій перший детектив, він міг передбачити, наскільки оглушливим буде його успіх. Задум був грандіозним, все зроблено за планом, але механізми могли не спрацювати, а пружини не вистрелити. Проте «Ім'я троянди» таки стало бестселером, як і наступні шість його романів, включно з останнім, не аж таким сильним, як попередні. Словом, спрацювало! Як же трапився такий успіх?

Питання тим цікавіше, бо ж спершу успіх довго *не* траплявся. Як бачимо, Еко навіть старший на чотири роки за Льюїсу, але його справжній літературний дебют відбувається майже на 20 років пізніше, ніж у перуанського автора. Тобто Еко первісно також *шістдесятник* і в 60-ті, коли йому було лише трохи за тридцять, він, як і більшість гуманітаріїв, намагається почати й літературну кар'єру. Приєднується до авангардної мистецької групи, робить поетичні спроби, експериментуючи з формою вірша, і навіть планує написати детектив

(для тогочасного італійського авангарду звертання до жанрів масової літератури звучало протестом проти претензій літератури «високої»). Але всі спроби виглядають марними — ніхто з групи нічого насправду визначного не добився. От просто взяли участь у літературному процесі та пішли далі займатися кожен/кожна своїм.

На той час Еко ще не такий відомий і як літературознавець. Так, він уже захистив докторську дисертацію (аналог нашої кандидатської), уже надрукував монографію про Тому Аквінського (1956), з'явилися друком його серйозні літературознавчі та культурологічні праці «Відкритий твір» (1962), «Поетики Джойса» (1965) та «Відсутня структура» (1968). Але справжньої відомості не було. Еко доволі вороже сприймали у французьких наукових колах, відкидаючи його інтерпретацію лака-нівського психоаналізу (сам Жан Лакан уже встиг стати науковим авторитетом — його фани, власне, й громили праці Еко: мовляв, забирайся до себе на південь, пий вино і порпайся далі у своїх середньовічних рукописах). Тобто до кінця 70-х Еко багато зробив, але про це мало хто знав.

Ефект цікавий, бо найреволюційніші ідеї Еко-науковця насправді висловлені ще в отих монографіях 60-х. Проте, як мені здається, якби не гучний успіх його романів, то й науковий спадок міг не набути ширшої популярності (як і Набокова мало б хто читав без «Лоліти»). А ще я не знаю такого ж потужного теоретика, який би при цьому писав епохальної сили романи. Отут якраз Лакан гуляє Парижем. Ну, Дерріда спробував, Крістева теж. Ще Сартр хіба... Та все ж його художній спадок дрібніший.

Утім, як побачимо далі, успіх і першого, і наступних романів Еко напряду залежав від його наукової вченості. Він і справді достатньо аналізував, щоб потім зробити певніші висновки. Ідеї праці «Відкритий твір» стосуються, поміж іншим, стратегій активного залучення читача до співпраці з автором. Пізніше Еко розвиватиме їх у монографіях «Роль читача» (1979), «Межі інтерпретації» (1990), «Інтерпретація та надін-терпретація» (1992), «Від дерева до лабіринту: історичні студії про знак та інтерпретацію» (2007). За-гальномистецькі закономірності, які склали основу «Відсутньої структури» (там багато про зображальні мистецтва, архітектуру й навіть рекламу), пізніше будуть розглянуті в «Історії краси» (2004) та «Історії потворності» (2007). Окремі аспекти перекладу як культурного перекодування, що

можемо простежити в тій же «Відсутній структурі», згодом стануть об'єктами окремих досліджень «Проби перекладу» (2000) та «Миша чи щур? Переклад як переговори» (2003). Багаторічна наукова діяльність спонукала Еко постійно писати тексти різного типу складності й не менш регулярно читати (він ще й затятий любитель книг — домашня бібліотека професора нараховувала більш як 45.000 книжок і навіть інкунабул). Словом, Еко дуже добре знався на літературі загалом і коли вирішив написати щось художнє, то в нього вийшло.

Певна річ, азартний італієць зразу поставив собі за мету створити бестселер. Публіку треба розважити і бажано — чимось новим. А що Еко, читаючи про середньовічні монастирі та давні рукописи, давно хотів бодай літературно «вбити монаха», то розважати вирішив детективами.

Відтак, вийшов постмодерний текст. (Насправді з цими термінами все просто: модерністи прагнуть нового й серйозно експериментують, як Кафка і Джойс, а постмодерністи, оскільки прийшли пізніше й вже втомлені метаннями попередньої епохи, скептично знизують плечами на все, що оголошує себе новим, експериментальним та серйозним). Постмодерність Еко та подібних йому авторів останньої третини ХХ сторіччя (британців Джона Фаулза, Єна Мак'юена, Джуліана Барнса та Девіда Лоджа, ірано-британки Доріс Лессінг, американців Джона Барта і Томаса Пінчона, француза Мішеля Уельбека, австрійки Ельфріде Єлінек, серба Милорада Павича і т. д.) проявляється у змішуванні раніш незмішуваного. Автор-модерніст не матиме часу розважати читача простуватими, як на його погляд, детективними чи мелодраматичними сюжетами. Йому йде мова про пошук нового, зокрема у розумінні ролі та місця людини, — ми багато читали про це в Кундери та Льюїси (їхні тексти балансують на межі, проте її не переходять, залишаючись переважно серйозними).

Еко й інші постмодерністи вже знають, що розважати треба — звідси детектив. А паралельно можна розказати й щось складніше, щось повчальне, наприклад. І це навіть не якась особлива програма — навчати розважаючи — не таємна змова інтелектуалів, просто університетський професор Умберто Еко не може розказати історію тими словами, якими її розповідатиме натхненний молодий автор із невеликим багажем читання. Ось що таке постмодерний твір: це коли

хтось пише мелодраму, прочитавши сто мелодрам. У нього ж усі ходи записані!

Словом, детектив у Еко вийшов дво-, три- чи n-рівневим, де при бажанні можна заглиблюватися і заглиблюватися, відчитуючи нові та додаткові сенси, помічаючи паралелі з іншими літературними текстами, авторами тощо. Через свою багаточаровість «Ім'я троянди» рвонуло в культурному просторі, як касетна бомба. Спершу вибухнула зовнішня детективна оболонка: а-а! убивства в монастирі! у середньовічному! багато! У літні сезони 1980-1981 років роман Еко читали на всіх італійських пляжах від Сан-Ремо до Ріміні. Це була та популярність, якої він хотів.

Далі почали одна по одній детонувати закладені автором паралелі зі сюжетами Конан Дойла, Хорхе Луїса Борхеса, низки середньовічних авторів та хроністів. Зараз Еко вже не читають на пляжах — він повернувся в університети, де й надалі буде популярним. Там дошуковуються глибших значень його текстів і не стомляться це робити. Отак, двобічно й двосічно, спрацьовував кожен його наступний роман (ну, ок, крім останнього).

Художніх книг в Умберто Еко шість плюс одна, оскільки останній роман «Номер нуль» є, фактично, ранньою заготовкою до «Маятника Фуко», що з'явився ще в 1988 році. «Номер нуль» автора впросили видати у 2015-му, вже після того, як він оголосив, що закінчив літературну кар'єру. «Номер нуль» та «Маятник Фуко» є романами, де дія відбувається в Італії часів молодості Еко (також із флеш-беками у його дитинство). Сучасності стосується і «Таємне полум'я цариці Лоани» (2004); ці романи містять значний елемент автобіографізму та цікаві ще й із цієї точки зору.

Натомість відомим Еко зробили його історичні детективи, яких у нього чотири. Найсильнішими, як видається мені, є обидва романи про Середньовіччя — «Ім'я троянди» (1980) та «Бавдоліно» (2000). В обох, як і належить історичному роману, є доволі добре пропрацьоване матеріальне тло епохи, жваві й цікаві персонажі, динамічний авантюрний сюжет, а також кілометри натяків на інші сюжети та постаті й, само собою, авторська іронія, іноді назагал непомітна.

«Бавдоліно», наприклад, це така собі історія роботи передвиборчого штабу імператора Фрідріха Барбаросси, де головну роль відіграє спершу хлопчик, а потім юнак Бавдоліно. Він має цікаву

особливість — що не скаже, тому всі вірять. Отакий собі ідеальний піар-менеджер. Сам персонаж, як це зазвичай трапляється у постмодерних текстах, збудований на основі іншого, давнішого. Італійський Пінокіо (у нас відома його карикатура — Буратіно) також інтенсивно вигадує, щоправда, при цьому має проблему — коли бреше, у нього починає рости ніс. Бавдоліно такої проблеми не має: упродовж роману він вигадує купу легенд та історій, які сприяють росту авторитету його імператора. В іронічній перспективі Еко виходить, що цей талановитий рекламист придумує та *запускає в ротацию* мало не всі важливі сюжети Середньовіччя. Просто мрія літератора: всі його вигадки стають реальністю!

Не менш цікавими й оригінально закросеними є два інші історичні романи Еко. «Острів напередодні» (1994) переносить нас у барокове XVII сторіччя, але при цьому є переробкою сюжету про Робінзона Крузо. «Празький цвинтар» (2010) стилізовано під авантюрний роман про XIX сторіччя й маємо, відповідно, безліч відсилань до Олександра Дюма та інших авторів пригодницьких книжок. Усі без винятку романи Умберто Еко можна також назвати політичними: навіть у його середньовічних детективах прочуємо паралелі з тим, що в медіа називають «викликами сучасності». Еко писав сюжетно легкі та інтелектуально важкі романи. І читати їх теж можна по-різному.

Умберто Еко багато встиг. Його художні твори читатимуть наступних 100 років (або й далі), а праці з літературознавства, семіотики, середньовічної філософії надовго залишатимуться впливовими. В останні роки черга на фаховий семінар професора в Болонському університеті була розписана на кілька семестрів наперед. Він, як і Кундера чи Льйоса, намагався брати активну участь у політичному житті своєї країни, проте найбільших успіхів досягнув як людина книги. Тоді що він нам порадить?

ОТЖЕ, БЕРЕМО

ОХОПЛЕНИЙ ПОЖЕЖЕЮ
КОНСТАНТИНОПОЛЬ,

ЮНОГО БРЕХУНА,

НІМЕЦЬКОГО ІМПЕРАТОРА

ТА КІЛЬКА АЗІЙСЬКИХ
МОНСТРІВ -

І ВИХОДИТЬ РОМАН...

Наша (літературна) справа ***Відкрийте шафу і придумайте світ***

Як добрий університетський професор Умберто Еко звик до кожної справи підходити ґрунтовно. Якщо у вас є сумніви щодо цінності літературної сфери, почитайте його (та Жана-Клода Кар'єра) інтерв'ю «Не сподівайтесь позбутися книжок»; якщо вам рік до закінчення бакалаврату чи магістерки — прошу, є майже підручник «Як написати дипломну роботу?». А в нашому випадку, коли йде мова про посібники з теорії та практики письма, книжок маємо аж три: «Примітки на берегах “Імені троянди”» (1983), «Шість прогулянок в уявних лісах» (1994) та «Зізнання молодого романіста» (2010). Перша, яка з'явилася, коли автор трохи оговтався від свого неймовірного успіху, є найстислішим викладом основних фішок письма à la Еко, друга — це шість лекцій про літературу, прочитаних у Гарварді. «Зізнання...» підсумовують погляди Еко на професію письменника («молодий романіст» — це автор так кокетливо називає себе, адже на той час він писав художку лише якихось 30 років). Як і у випадку з Кундерою, чим далі, тим більшає узагальнень. Спробуємо тепер підсумувати найважливіше.

Головна вимога, яку висуває Еко, це витворення цілісного й узгодженого (когерентного — останній вже раз вибач, Джордж) уявного світу, *настільки добре продуманого і так яскраво описаного*, що читач забуває про його уявність. Щоб написати про середньовічний монастир, треба уявити собі середньовічний монастир. У всіх деталях.

Тому з першим романом було легко. Можна сказати, що Еко готувався написати його все життя. Про що він ще так добре знав, як про Середньовіччя? «Я наче відкрив шафу зі своїми знаннями про той час», — каже наш автор. У «шафі» виявилася, ну, не те щоб ціла Нарнія, але достатньо старих рукописів, хронік, історичних праць, креслення уявних абатств (одне з них уміщене в книжку), статути чернечих орденів, замальовки персонажів — усе, що Еко збирав та готував наперед, навіть не знаючи, як його потім використає. Якщо дія в «Острові напередодні» переважно відбувається на кораблі, Еко креслить собі корабель і починає заселяти його речами, постатями та епізодами.

Уявний світ повинен бути переконливим. Тобто читач має собі зрозуміти, що цим світом керує певна внутрішня логіка, навіть якщо

він усуціль фантастичний. Для цього *автор повинен знати свій світ значно краще за читача*: він починає мешкати у вигаданій системі координат набагато раніше, для нього не становлять таємниці численні закапелки та особливості топографії і своїх персонажів він також уявляє значно краще, ніж дає побачити їх читачеві.

Звідси, принаймні, дві рекомендації Еко. Перша зводиться до постійного, чи хоча б тимчасового, перебування автора у власному уявному світі, задовго до того, як він сяде писати. Ну, там треба буквально пожити! Поміж іншим, Еко свого часу прийняв запрошення викладати у бразильському університеті, щоб мати надалі уявлення про тропічні країни та південні моря. Цей досвід він потім використовує в «Острові напередодні», а саме перебування там (і роман із пристрасною Ампаро) опише у біографічному «Маятнику Фуко».

ІСТОРИКИ СПІЛКУЮТЬСЯ
ІЗ БЕЗТІЛЕСНИМИ ПРИВИДАМИ,
ТОДІ ЯК РОМАНІСТИ
ТВОРЯТЬ ЖИВИХ ЛЮДЕЙ

Автор може й навіть повинен наперед продумувати й прописувати окремі епізоди, робити графічні чи словесні замальовки (пам'ятаємо, що бабця Агата радила подібне). Але от друге, що Еко вважає потрібним, — це *описати потім значно менше*, ніж було продумано та уявлено. При цьому йде мова не про «замовчуваний факт» Льюїса, а просто про коротшу експозицію: автор бачить значно більше свого вигаданого світу, ніж збирається показати читачеві. Він постійно уявляє, вигадує все нові й нові деталі, щоб досконало знати той світ. Тоді від нього ніколи не вислизне логіка, за якою все повинно там розвиватися.

Дотично цей підхід дасть змогу *породити* жвавіших та життєподібніших персонажів. Ну, зрозуміло: якщо ти кожного дня уявляєш собі ситуації, у які вони потрапляють, у певному сенсі спілкуєшся з ними й за них, вигадуючи їм діалоги, розмірковуєш про

їх звички та психіку, то вони стають тобі майже друзями, а до друга й повага інша, і писати про нього — саме задоволення.

Отже, професор-медієвіст Умберто Еко так довго «жив» у Середньовіччі й так багато про нього знав, що коли вирішив написати роман, давно знайомі персонажі просто почали пересуватися у не менш давно обжитих інтер'єрах. Еко досконало вивчив Середньовіччя і показав його нам.

Тут цікаво ще інше: звідки ми взагалі знаємо про Середньовіччя? Зі шкільних підручників історії, які написані як явно схематичні та спрощені адаптації для середнього шкільного віку? Ну, звісно, якщо ми читали монографії Жака Ле Гоффа, Жоржа Дюбі, Фердинанда Зайбта чи Ернеста Роберта Курціуса, то ціни нам нема й ми самі кому хочеш можемо прочитати лекцію на цю тему. Але правда (і вона лячна й кумедна одночасно) полягає в тому, що *насправді ми всі, переважна більшість, знаємо історію з художньої літератури* (або з її кіноадаптацій). Не справжні події у середньовічній Шотландії, а «Айвенго» Вальтера Скотта, не українсько-османські взаємини XVI сторіччя, а «Роксолану» Павла Загребельного (а, може, навіть «Роксолян» Осипа Назарука), не американську війну Півночі та Півдня, а... «Звіяні вітром» Маргарет Мітчелл. Ну й, звісно, підступний кардинал (можна навіть імені не називати) — це образ, сформований явно не працями Фернана Броделя. Американський дослідник Гейден Вайт називає таке опосередковане художньою літературою знання «метаісторією». Так от, Умберто Еко — це просто майстер метаісторії. Будьмо певні, він ніде не говорить неправди, не йде проти фактів, але його історія перетворена силою художньої уяви. Пронизана уявою настільки, що ми починаємо думати: швидше за все — так і було! Й жодні монографії потім не переконують нас, що було інакше.

Словом, перша й центральна рекомендація Умберто Еко, про яку я так довго говорю, буде спільною для авторів історичних романів, трилерів, фентезі, мелодрам та навіть реалістичних побутових романів. Читач повинен бачити цілісний художній світ та розуміти його логіку (це дасть йому можливість непомічене доуявляти самому). Автор має йому такий світ показати, а для цього доведеться трохи там пожити, хоч між гоблінами, хоч у середньовічному монастирі.

Що сказати собі? Що сказати читачеві?

Праці Умберто Еко надзвичайно мотивують. Коли перечитуєш «Як написати дипломну роботу?», то так і кортить що-небудь перезахистити заново. Ну й, зрозуміло, «Зізнання молодого романіста» просто наvertsає до розробки уявних світів або хоча б їх невеликих ділянок. Еко взагалі знає, що сказати авторам-початківцям і як їх надихнути (це схоже, повірте, на тренування якогось літературного спецназу, який через кожні кілька сторінок вигукує «ми сильні!», «ми кращі!», «ми всіх порвемо!», «ми напишемо шедеври!» і т. п.) Дуже мотивує, навіть якщо ви взагалі не думали писати.

Просто він обіцяє безконтрольну владу. У житті ми такої не матимемо. Ніколи. Може, хочете бути сонцесайним інком чи єгипетським фараоном? — наче промовляє Еко. Чи істотою, яка харчується цілими галактиками? А можливо, просто прагнете, щоб ваша невдала любовна пригода закінчилася мажорніше? Нема питань — сядьте і напишіть це. Автор може все. Автор — це і є влада.

Зі створеним світом ви можете зробити все, що завгодно, адже це ваш світ. Те саме і з персонажами, бо це ж ви їх такими створили. Якщо Воннегут вагається, Кундера підкреслює умовність, а Льюїс наголошує, що персонажі й сюжети беруться з вашого життя, то Еко просто випромінює упевненість у праві автора змінювати все. Вбити монаха? Можна й двох, і чотирьох теж. Звісно, він звертає увагу на потребу правдоподібності: розвивати персонажів, вести сюжет потрібно *за логікою самого тексту*. Ця логіка накладатиме певні обмеження. Простіше кажучи, якщо відтворюємо історичну епоху, то інквізитори не можуть вдаватися до ельфійських заклять. Логіка починає діяти, щойно ми її запускаємо в дію. Проте первісно параметри уявного світу все ж визначаємо ми. Отже, авантюра письма для нас самих не може не вдатися. Ще невідомо, як поставиться до нашого світу читач, але ми, створюючи його, точно маємо шанси пережити кілограми радості.

Читач. Друга обіцянка Великого й Жахливого Умберто стосується якраз цієї істоти: автор має усі шанси навчитися керувати нею, спрямовувати її зацікавлення, гратися очікуваннями, а можливо, й почуттями. Еко не був би постмодерністом, якби спершу не кинувся експлуатувати темних каракатиць нашого страху та рожевих зайчиків щирого сентименту. Він знає, що такі істоти населяють кожного й вдалими комбінаціями слів перші грізно підіймаються на поверхню, а

другі весело стрибають по сонячних галявинах читацької свідомості. Звідси — детективні сюжети, хоррор неприступної бібліотеки, таємних сект та всесвітніх змов. А потім — еротика, мелодраматичне сум'яття почуттів і меланхолійні, сповнені тихого спокою фінали. Дослідник краси та потворності добре знає, за які ниточки сіпати й на які кнопки натискати. А як усе відбувається безпосередньо в мозку охочих зануритися у черговий сюжет, можемо детальніше глянути в «Ролі читача».

Хто ж бере його книжку до рук з наміром порозгадувати численні інтелектуальні шаради (що, як вже було сказано, зовсім не обов'язково), на того чекає не менш захоплива мандрівка до приміток та енциклопедій. З часом Еко навіть починає хуліганити: проголошує необхідність нудних перших ста сторінок, щоб відсіяти «не свого» читача, а в «Острів напередодні» вставляє цілий бароковий трактат (точніше, його стилізацію). Читаєш, і здається, що автор визирає з-за кожної сторінки, примовляючи: «та кидай це, пропусти, переходь далі — до сюжету». І він переможе, якщо ми так зробимо.

Окремо Еко говорить про заголовок: як би це парадоксально не звучало, але ніщо не має спокушати читача зазирнути в книжку. На титулі має бути щось зовсім нейтральне або не до кінця зрозуміле: маятник, острів, полум'я... Четвертий роман письменник називає, відповідно до своїх вимог, ідеально — іменем головного героя — «Бавдоліно». Жодних обіцянок, хоча ми знаємо, що вони будуть, загроза ста нудних сторінок, але розуміємо, що й вони не менш захоплові. Усе це спосіб одразу внести інтелектуальну (не «жовту») інтригу: що не так із маятником? А він має стосунок до Едгара По? І до якого Фуко він має стосунок?

СПРАВА РОМАНІСТА — СТВОРЮВАТИ ГЕРОІВ

Додатково варто сказати про назву першого роману. Еко спочатку теж хотів назвати його за ім'ям одного з персонажів — «Адсон із Мелька», проте пізніше обрав щось, що, на його погляд, відсилає до

Середньовіччя, а насправді — дає певну естетичну й, можливо, навіть еротичну обіцянку: *Il nome della rosa*. У нас циркулюють два варіанти цієї назви — «Ім'я троянди» та «Ім'я рози», хоча не розумію, чому зберігається калькована з російської. Як бачимо, в італійській назві *rosa* йде з маленької літери, тому це не ім'я, якщо йти за логікою тексту, то мова радше про (1) власне троянду як один із символів краси і (2) знаки таємного ордену «Лицарів хреста та троянди», яких часто, калькуючи вже з німецької, називають розенкрейцерами (Rosenkreuzer). Символом цього невидимого товариства, що існувало, вочевидь, більше в уяві та на папері у вигляді легенд, якими Еко успішно спекулює, була троянда на хресті, вона й дала назву ордену. Чому ми повинні вслід латиномовній чи німецькомовній традиції говорити «розенкрейцери» або вслід російськомовній клішувати «роза вітрів» чи «роза собору» — то справа нашого особистого колоніального досвіду. Я пропоную рішуче перекладати «Ім'я троянди» — так навіть звучить більш поетично, бо збережено/трансформовано авторський асонанс.

У кожній із назв своїх романів, у багатьох інтригах та сюжетах болонський професор закладає багатозначність. Не мало що в його світах можна тлумачити по-різному й від того читання перетворюється на захопливий квест. О, не сумніваймося, тексти Умберто Еко — це машини, цілі комбінати з виробництва цікавості. Це гігантські будівлі, собори сенсів, і лиш від нас залежить, у який із притворів, на котру з веж потрапимо. Цей автор думає про свого читача, харчує його загадками й напуває недоступним більше ніде міцним алкоголем вражень. Читачі бувають різні? Тоді треба кожному розказати цікаву саме йому історію.

DJ Eco

Як розуміємо, завдання автора ускладнюється. Від свого первісного творчого екстазу й влади над персонажами та їхнім світом, від свого захопленого *kill 'em all!* (яке, до речі, нікуди не дівається) сучасний письменник мав би перейти до більш витончених форм співпраці з читачем. Таких прийомів Еко вирізняє два й вони типові для всієї літератури, яку називаємо постмодерною.

Спершу вже згадувана *інтертекстуальність*, тобто перегук тексту з іншими. От вирішує наш автор написати про бібліотеку (як знаємо, це одна з локацій, де відбуваються події «Імені троянди»). Безперечно,

у своєму житті професор бачив багато бібліотек, поміж іншим і монастирських. Але ж є ще «Вавилонська бібліотека» Борхеса, у якій невтомні, перейняті містичним драйвом бібліотекарі шукають Книгу книг, що містить пояснення до всіх томів на полицях. Головні персонажі роману, Вільгельм Баскервільський та Адсон із Мелька, теж повинні розгадати таємницю бібліотечних лабіринтів, а що як книга, яку вони шукають, є не просто ключем до розгадки убивств, а чимось більшим — отією Книгою книг? Коли до розуміння підключаються інші тексти, особливо тексти класичні, наше бачення стає панорамнішим, а читання — цікавішим. Ну, й так, імена головних персонажів непомильно відсилають до розслідувань Шерлока й Ватсона (*Баскервільський і Адсон*). Автор таким чином спонукає читача постійно порівнювати методи середньовічних детективів із вивіреною логікою Холмса. Це така ніжна пародія й вона робить читачу приємне: він чи вона точно читали Конан Дойла, тож почувуються розумнішими, а насправді включаються у додатковий виток літературної гри.

Сучасний художній твір набуває додаткових «персонажів». Ними стають інші тексти, стежити за діалогом яких не менш цікаво, ніж за основною історією. Скажу більше: справді сильна сучасна книжка, яка хоче пережити в читацькій увазі наступних 10-20 років, просто не може без цього обійтися. Це масштабна гра в діалог з усією культурою й ніколи ще найкращі з наших книг не були так інтелектуально насичені. Навіть голівудські фільми перестали розважати *лише* спецефектами. Пам'ятаєте «Матрицю»? Іди за білим кроликом, Нео, й ти побачиш (якщо захочеш), наскільки глибоким може бути сучасний текст.

Але чому просто не розповісти історію чи написати звичайну картину? От, вся справа у насиченості теперішньої культури, де з-за кожного рогу визирають уже готові сюжети: одні нашаровуються на інші й починають діалог. Просто ми стали менше забувати — інформаційно прокачані й куди більше пам'ятаємо, ніж читачі попередніх епох. До скількох англійських романів XVIII сторіччя мав доступ, скажімо, чеський читач кінця XIX? Про які з них знав? Можливості читання обмежувались обсягами бібліотек, а інформування — оглядами у місцевій літературній пресі. Натомість

зараз нам достатньо зайти в мережу й ми вже тонни всього знаємо і до все більшої кількості джерел маємо доступ.

В інших мистецтвах також іде подібне змішування: в архітектурі хмарочоси у стилі ар-деко цілком можуть мати античний фасад, а художники, як-от Бенксі, без вагань і на знак протесту домальовують Джоконді гранатомет. У музиці це вже давно звична річ: DJ дозволяє грати одній платівці, водночас уривками запускаючи іншу — й так в сучасний хіп-хоп чи індастріал можуть увірватися класичне танго або Джо Дассен зі своїм *et si tu n'existais pas*.

Еко майстерний DJ. Основний трек детективного роману він легко міксує з історичними екскурсами, викладками філософських трактатів, перебивками з класичної літератури і, звісно, вершечок прикрашає кількома ягідками кохання. Непоєднане досі поєднується і стає цікаво всім. От лише треба вміти так працювати з вінілами давніших жанрів та історій, як це вмів Еко.

Другий прийом також позначено специфічним терміном — *метанаративність*. Наративом є власне розказувана історія й за звичайних умов ми поринаємо в неї, забуваючи, що поруч повсякчас присутній автор чи авторка, які й рухають персонажів. Але творці можуть почати виходити з-поза лаштунків і напряду говорити у тексті. У класичних текстах це, як правило, серйозні авторські монологи, пафосу яких іноді вдається позбутися, лише захряснувши книжку. Постмодерний автор коментує іронічно, не моралізує, радше легенько підсміюється над ситуацією: от і знаємо ж, що монастир умовний і убивства несправжні, а все одно читати моторошно.

Утім у «середньовічних» романах Еко втручається у текст не особливо. Щоправда, перебіг сюжету час від часу коментують внутрішні оповідачі — Адсон та Бавдоліно. А от якщо йдеться про сучасний інтер'єр, як у «Маятнику Фуко» чи «Номері нуль», то там іронії більше й присутність автора стає відчутнішою.

Іронічними / парадоксальними можна вважати всі фінали романів Умберто Еко. Про них я, звісно, поширюватися не буду — краще пересвідчитися в цьому прочитавши, воно того вартує. Скидається на те, що італійський семіотик та медієвіст у питаннях глобального пізнання більше довіряв не логіці, а якраз алогічному й парадоксальному. Та він і сам про це пише у «Відсутній структурі», наприклад. Його поради з приводу письма доволі точні й раціональні. І

вони працюватимуть, якщо нам не забракне організованості, досвіду та інтелекту. Бо й справді, потрібно багато знань, щоб писати такі романи. У сучасній літературі італійський професор позначає певний абсолют: автори пишуть, а Еко рулить.

Основні правила письма Умберто Еко

- Придумайте світ, про який знатимете все.
- Покажіть читачеві найцікавіше, але багато хай лишиться неказаним.
- Розважайте читача сюжетом, наприклад, детективним.
- Сюжет постає з інших сюжетів: ведіть діалог із класичними авторами.
- Залучайте яскраві фішки масової культури.
- Коментуйте, робіть це іронічно.

Зостануться тільки слова

Письмо автора скінченне — читання добрих текстів вічне. Головний персонаж «Таємного полум'я цариці Лоани» забуває, хто він, але пам'ятає масу цитат й інших артефактів культури. Крок за кроком чоловік намагається відновити власну особистість, досліджуючи уламки свого інтелектуального світу. Хто ми? Наші «я» складаються зі слів, сказаних нам у дитинстві, пізніше — прочитаних, закарбованих у пам'яті, зі спогадів, які собі переказуємо, із вражень, що їх описуємо яскравими чи інтимно-таємничими епітетами. Усе життя наше несвідоме пише невидимий сценарій (а що ще роблять 90% мозку?), щоб в останні моменти присутності тут запросити нас на фінальний підсумковий сеанс.

Люди книги, люди письма здатні поділитися окремими епізодами свого життєвого фільму, втілюючи їх у словах та діях персонажів, переплавляючи на захопливі сюжети. Поштамти працюють: листи з минулих епох доходять до найвіддаленіших адресатів, спілкування триває, цивілізація має сенс.

Справжня сила романів Умберто Еко навіть не в цікавих сюжетах. Будьмо певні — всі вони позичені. Дюма, Кафка, Борхес, безліч анонімів Середньовіччя приходять у його письмо й залюбки пропонують йому взяти в літературний борг. Без відсотків. Точніше, відсотки належить віддати читачеві. Еко приймає з вдячністю й готовий кредитувати наступних авторів та авторок. Сила його романів у надзвичайно гострому, щосторінковому усвідомленні глобального багатства світової культури. Ми думаємо, що просто сіли читати захопливий детектив? Отяммося! Насправді ми щойно дістали доступ до абсолютної бібліотеки, на яку вказує досвідчений професор: крізь сюжети проступають інші сюжети, як слова на середньовічному палімпсесті.

Якщо вам колись пощастить потрапити у книгосховище бібліотеки Львівського університету, вийдіть на його найвищий рівень і гляньте вниз. Підлога кожного з поверхів складена із решітчастих металевих конструкцій — так, неначе, ви стоїте у повітрі. Й до самого низу видно тисячі книг, за кожною з яких її автори, їхній досвід, їхні життя. Це океан, на березі якого ми опиняємося, щойно сівши читати сильну книжку. У своїй короткозорості й повсякденній сліпоті ми можемо не

помічати безкрайого океанічного горизонту, але принаймні чутимемо шерех хвиль метафор та сенсів.

Якщо тепер зійти на найнижчий рівень книгосховища і глянути вгору на колони книжкових стелажів, то будемо або розчавлені усвідомленням маси людських знань, або ж дістанемо досить азарту й енергії, щоб тягнутися вгору і колись поставити там власну книжку. Віртуальна всевітня бібліотека, до якої приводить нас Еко, значно масштабніша і його книжки стоять там на досить високих полицях.

Цей автор не має комплексів або фобій. Точніше, успішно працює з ними: не боїться нещасливих любовей, тривалих творчих мовчанок чи тривіального старіння. Переживає і приймає смерть друзів, спокійно чекає на власну. Він не просто свідомий, що у світі є психоаналіз, він знає всі варіанти психоаналізу. Гарольд Блум каже, що великий автор чує тихий шелест потойбічного й у добрих текстах ми слухаємо разом із ним. Еко чує, він постійно веде нас углиб — сюжету, історії, літератури.

Так, тут шокроку відчуваєш оту майже мускульну боротьбу з попередниками, про яку пророкував у «Західному каноні» той самий Блум. Автор приймає виклики, намагаючись витворити локації, фантазмагоричніші за Борхеса, тривоги, моторошніші, ніж у Кафки, авантюри, сміливіші, ніж у Дюма. Та в одному Блум таки неправий: це не та боротьба, коли хтось програє. Сильні автори й авторки не падають з Олімпу, коли поруч з'являється новий титан. Вони розступаються і приймають його у своє товариство. Горе слабким, кволі письменницькі спроби таких обернуться ганебним падінням, і насправду гомеричний регіт стрясатиме літературних олімпійців. Спробуй тоді піднятися і заповзятися знову.

Умберто Еко — це ще й живе (і після його смерті, звісно) свідчення авторської упертості. «Почати ніколи не пізно», — пише він, напевне ж, когось цитуючи. Сам він нікуди не поспішає, не наймає літературних рабів і не вкидає у простір відверто слабкі тексти на догоду попитові (забудьмо про «Номер нуль» — це хитрі видавці змусили його опублікувати приємний додаток до раніше написаного, і він погодився, вочевидь, уже знаючи про свій смертельний діагноз). Формула створення сильного тексту не залежить від конфігурації ринку, славослів'я чи єхидства критиків або прохань читачів. І вона гранично проста: коли авторові є що сказати, він каже. Для цього лише

варто відкрити напхану доверху знаннями та досвідом шафу. І зодягтися в одіж іронії, бо щось можна встигнути, а щось точно пожере жадібна міль часу.

Знаєте, коли я прочитав перші три романи Еко, то думав, що знайшов його психологічну слабину: він постійно відтворює одну й ту ж модель. Є старший, знаючий, є молодший, багато в чому ще наївний. Еко шукає учня, професору бракує справжніх послідовників! Утім десь на п'ятому романі розумієш, що все не так. Ніхто нікого не вчить. Пропонують досвід, діляться знаннями, але людина має витворити себе сама. Навчання насправді дуже й дуже парадоксальний процес. Що дають, те не завжди беруть — забирають, натомість, інколи те, що ти й не думав віддавати.

У фіналі «Імені троянди» Адсон збирає залишки бібліотеки: «Чим більше я перечитую ці уривки, тим певніше пересвідчуюся, що вони є результатом випадку й не містять жодного послання. Проте ці розрізнені сторінки супроводили мене все життя, яке мені з того часу судилося; я часто звертався до них, як до оракула, і майже певен, що написано на цих сторінках, які ти тепер бачиш, незнаний мені читачу, є лише відголосок, відшліфований гімн, величезний акровірш, який говорить і повторює ніщо інше, крім того, що сказали мені ті уривки, й так само не знаю, чи це я говорю за них, чи це вони промовляють моїми устами». Не беріться думати, як прочитають ваші літературні листи, неначе каже Еко, їх можуть зрозуміти зовсім по-інакшому.

Проте якраз у цьому уявленні й полягає порятунок і навіть еківський хоча й скептичний, проте оптимізм: письмо не залишиться без відгуку, майстер не залишиться без учня. Нехай навіть пройде кілька (багато) сторіч, але далі десь колись кмітлива дівчина або допитливий юнак візьме до рук у бібліотеці книгу й на запитання, що ви читаєте, відповідь — слова, слова, слова.

Свято мусить тривати...

У цій книжці я намагався не робити узагальнень. Адже вони такі різні, наші персонажі: сувора бабця Агата й принциповий Орвелл, натхненний Бредбері та саркастичний Воннегут, гіркий Кундера, азартний Льюїса, таємничий Еко. Хто серйозніше, а хто менш серйозно ставиться до письма, чиїсь рекомендації часто суперечать порадам решти. От хіба що всі сходяться на тому, що, аби написати щось путнє, треба «в праці сконатъ». Утім декому подібне «конання» приносить справжню насолоду.

Усі вони досягли успіху, проте цей успіх також різний. Агата — лідер в накладах, обганяє не лише цих, а й інших чоловіків. Кожен серйозний політик рано чи пізно цитує Орвелла, а якщо має почуття гумору, то й Воннегута. Курт, окрім того, залишається кимось на кшталт контркультурного гуру. Авторитет Бредбері визнають навіть прихильники жорсткої технологічної фантастики — його справжня популярність ще попереду, хай-но тільки ми висадимося на Марсі. Льюїса вже отримав Нобеля, а Кундера ще може отримати, паралельно він залишається найбільш знаковим європейським дисидентом. Еко — єдиний і неповторний романний, романтичний, словом, романський професор.

Кожен виробив свій унікальний стиль, з-під впливу якого важко було виборсатися, коли переходиш до чергового розділу. Хотілося писати мальовничо й дещо манірно, як Агата, суворо й точно, як Орвелл, піднесено, як Бредбері. Входити у довірливу, сповнену гумору розмову, як у Воннегута, й засмучувати прозріннями, подібно до Кундери. Енергійно та динамічно спонукав писати про себе Льюїса. Без іронічних натяків на інші тексти та без словесної гри неможливо писати про Еко.

Чому саме вони? Адже існує ще до десятка інших відомих авторів та авторок, які також ділилися секретами творчості в окремих книжках, своїх есеях та навіть у художніх текстах. Це на моїй совісті: mea culpa. Просто всі в цій компанії, на мою думку, говорять достатньо цікаві речі, а то й просто мені подобаються як персонажі. Всі, кожен зі свого часу, стали важливими для мене особисто. Врешті, далі їхнє коло можна буде розширити (і розшерити).

З іншого боку, говорячи про цих сімох самураїв письма, охоплюємо ціле ХХ сторіччя його історії. Адже Агата Крісті починає ще у 20-х,

коли лунає джаз, а танго видається чимось непристойним. Орвелл друкується з 30-х, а вибухає у 40-х, під акомпанемент ядерних бомб на другому кінці планети. Бредбері мав би почати в 40-х, проте посправжньому стартує у 50-х, як тільки починає звучати рок-н-рол. Воннегут, бачите, як усе закономірно, із 50-х потрапляє у 60-ті і його творчість якимось чином співзвучна із появою важкого й навіть психоделічного року. У 60-х починає писати Кундера й на сцену виходить панк — конфлікти й революції стрясають світ від В'єтнаму аж до Куби. А в латинській Америці продовжує звучати мамба, здається, суголосно із ранніми карнавальними формами та гумором Льюїси. Нарешті, коли наприкінці сторіччя у 80-х стає відомим Еко, світ стоїть уже на порозі електронної музики. Кожен із наших авторів і, звісно, Агата, відображають загальні настрої свого часу — і розмаїття всієї епохи, усього ХХ сторіччя.

Наприкінці відповім на ще одне питання, яке часто звучить, щойно ми підходимо ближче до «рецептів» успішних авторів: ні, навчити писати сильні і стильні твори неможливо — *цьому можна навчитися*, якщо вперто шукати власні способи письма. Окремі прийоми класиків варто використовувати, проте більше важить сама атмосфера успіху, яка наповнює такі книжки. Адже всі вони насправді, роздаючи поради, знову й знову переживають свої злети й перемоги. Це надихає рухатися до власних.

Ще одне об'єднує наших авторів та авторку — всі вони багато читали. Хтось помалу, але по-вікторіанськи методично й постійно, як Агата чи Орвелл, хтось звірячим запоєм, як Бредбері, Воннегут чи Льюїса. До систематичніше освічених Кундери та Еко взагалі питань немає. «Тож, учітеся, брати мої [і сестри], — нагоджується тут національний класик, — думайте, читайте». Власне, через те нічого насправді й не закінчується.