

ВСТУПНЕ СЛОВО ДО НЕЗАКІНЧЕНОГО РОМАНУ

(1969)

Дія роману, який я нині пишу (під робочою назвою «Коханка французького лейтенанта»), відбувається приблизно сто років тому. Я не вважаю його історичним романом — цей жанр мені не вельми цікавий. Узявся за нього я чотири чи п'ять місяців тому, відштовхнувшись від візуального образу. Жінка стоїть у кінці безлюдної набережної і дивиться на море. І все. Цей образ зринув у моїй голові якось уранці, коли я ще не встав із ліжка і наполовину спав. Я не пригадую жодного подібного епізоду з мого життя (чи з мистецтва), хоча багато років я колекціонував маловідомі книжки і забуті картинки — усілякий ви-несений морем мотлох останніх двох чи трьох століть, сувеніри минулого життя, і з цього, гадаю, могли про-рости густі хащі, звідки сходять на берег свідомості подібні образи.

У моїй уяві часто спливають такі міфопоетичні «стопкадри» (вони майже завжди статичні). Я на них не зважаю, бо саме в такий спосіб можна найкраще дізнатися, чи справді ці двері відкриваються у якийсь новий світ.

Тож і цей образ я проігнорував, проте він повер-тався. Непомітно він перестав спадати мені на думку, і я почав свідомо згадувати його, намагаючись аналі-зувати й припускати причини такої його владності. Цей образ був, безперечно, таємничий. Був він і неяс-но романтичний. Також — мабуть, через цю останню

рису — він, здавалося, походив з іншої доби. Та жінка уперто відмовлялася визирати з вікна залу очікування в аеропорту — тільки дивилася зі старовинної набережної, а оскільки я мешкаю біля такої і її добре видно з глибини мого саду, скоро та старовинна набережна зробилася цілком конкретною. Та жінка не мала ні обличчя, ні якоїсь вираженої сексуальності. Проте вона була вікторіанкою, а через те що я завжди бачив із нею той самий довгий статичний кадр, де вона стояла спиною, це був ніби докір вікторіанській добі. Вона була парія. Я не знав, що за переступ вона скоїла, але хотів її захистити. Так, я почав у неї закохуватися. Чи, може, в її позицію. Важко сказати.

Цей непорожній (в переносному сенсі) жіночий образ прийшов тоді (восени 1966 року), коли я вже працював над іншим романом і мав плани на ще три чи чотири. Він вдерся в моє життя, але так потужно, що скоро перешкодою почала радше здаватися раніше запланована робота. У письменстві слід враховувати таку випадковість натхнення — і коли працюєш над чимсь (і відбувається непередбачуваний розвиток персонажа, з'являються незаплановані епізоди тощо), і в роботі загалом. Правило таке: покладайся на випадок і страшися незмінного плану.

Необхідний письменнику порок — нарцисизм чи то пак пігмаліонізм. Персонажі (і навіть ситуації) схожі на дітей чи коханок: їх потрібно ненастанно пестити, опікуватися, слухати, споглядати, захоплюватися. Вся ця діяльність обтяжлива для активного партнера, тобто письменника, і тільки подоба любові здатна подарувати енергію. Люди кажуть: «Хочу написати книгу». Але самого тільки бажання написати книгу, навіть дуже палкого, недосить. Недосить навіть сказа-

ти: «Я хочу бути одержимим власними творіннями». Усі природні, уроджені письменники одержимі своєю уявою в архаїчно-магічному сенсі задовго до того, як починають навіть думати про письменство.

Такий принагідний генезис порушує, мабуть, усі правила креативного письма і здається у кращому випадку наївним, а в гіршому — незрілим. Ортодоксальний метод, наскільки я розумію, полягає в тому, щоб визначити, що саме ти хочеш сказати, тоді — який досвід ти маєш, а потім пов'язати одне з іншим. Я вдавався до цього методу і починав з аналітично виснуваної теми і низки персонажів, кожен з яких представляв певну ідею, проте робота над таким рукописом поступово сходила нанівець. «Маг» (написаний перед «Колекціонером», який теж постав з єдиного образу) народився з цілком буденної поїздки на віллу на грецькому острові. Тоді не сталося нічого навіть віддалено незвичного. Проте у підсвідомості я раз у раз повертався туди: щось мало там статися, щось, що свого часу не сталося зі мною. Чому це мала бути саме та конкретна вілла і саме та конкретна поїздка серед багатьох тисяч інших можливих стартових майданчиків, мені невідомо. Всього місяць тому мені показали недавні фотографії тієї вілли, де тепер ніхто не живе — і це була просто порожня вілла. Таємнича значущість, яку вона мала для мене п'ятнадцять років тому, лишається таємничою.

Коли насінина зав'язалася, до її пророщування мають стати раціональний розум і знання, культура й усе інше. Не можна створити світ з палкого інстинкту — тільки з холодного досвіду. Саме з цієї вагомої причини чимало романістів не пишуть нічого до чи пишуть найкращі речі після сорока років.

Мені дуже важко писати, якщо я не певний, що маю попереду кілька абсолютно вільних днів. Усі візити, будь-які вторгнення, будь-які щоденні справи неймовірно дратують. Так відбувається під час створення першої чернетки. Першу чернетку «Коллекціонера» я написав менше ніж за місяць. Іноді виходило по десять тисяч слів за день. Звісно ж, значна частина тексту була написана погано і потребувала нескінченних покращень і виправлень. Створення чернетки і її виправлення настільки різні, що зазедве належать до однієї царини діяльності. До закінчення першої чернетки я ніколи не проводжу жодних «досліджень»: щоб почати, важливо мати лише потік, історію, наратив. А з матеріалом для дослідження ніби плаваєш в гамівній сорочці.

На етапі виправлень я стараюся дотримуватися певної дисципліни. Я змушую себе виправляти коли хочу і коли не хочу. До певної міри що більше неохоти і відрази відчуваєш, то краще — бо будеш до себе прискіпливіший. Найкраще редагувати тоді, коли від письменства вже нудить.

Але всі ці поради старших письменників завжди тримати дисципліну й писати по тисячі слів на день попри настрій я знаходжу до абсурдності пуританськими і непрактичними. Писати — це ніби їсти чи кохатися, це не штучний, а природний процес. Якщо бажаєте, писати треба, коли є настрій, і жодним чином не можна, якщо є тільки відчуття обов'язку.

Я пишу собі пам'ятки щодо поточної роботи. Про цю — таку: «Ти не намагаєшся написати річ, яку забули написати вікторіанські романісти, радше річ, яку один із них не зумів написати». І ще таку: «Пам'ятай про етимологію: роман — це “novel”, тобто щось нове. Він повинен бути актуальним для письменника тут

і тепер, тож навіть не намагайся вдавати, ніби живеш у 1867 році — чи покажи читачу, що ти це саме вдаєш».

Поки йдеться про одяг, манери, історичне тло тощо, текст про 1867 р. — це всього лише питання дослідження. Але скоро у мене почалися труднощі з діалогами, бо справжні діалоги 1867 р. (принаймні, ті, що ми чуємо в тогочасних книжках) занадто схожі на наші, щоб звучати переконливо старовинно. Часто-густо вони не відповідають нашим уявленням про вікторіанців — недосить скуті, недосить евфемістичні тощо — тож коли-не-коли я мусив злукавити й обрати формальніші, архаїчніші (навіть як на 1867 р.) елементи усного мовлення. Саме таке «трюкацтво», властиве роману, забирає найбільше часу. Навіть у сучасному діалозі найбільш реалістичним є не те, що найбільше відповідає справжній сучасній мові. Достатньо прочитаної розшифровки записів справжньої розмови, щоб зрозуміти, що в літературному контексті це звучить не дуже реалістично. Діалог в романі — це форма скоропису, це зліпок з того, що люди кажуть насправді. Крім того, він має виконувати інші функції — просувати наратив (чого майже ніколи не роблять реальні розмови), розкривати персонажа (справжня розмова часто його приховує) тощо.

Це моя найбільша технічна проблема: з сучасними персонажами дуже важко, а з історичними важче вдвічі.

Пам'ятка: «Якщо хочеш правдиво описувати життя, почни брехати про його реалії».

Також: «Реальність описати не можна, можна тільки навести метафори, які вказують на неї. Усі доступні людині способи опису (фотографічний, математичний і всі інші включно з літературним) метафоричні.

Навіть найточніший науковий опис об'єкту чи руху зітканий з метафор».

Полемічний есей Алена Роба-Гріє «*Pour un nouveau roman*»* (1963) — незамінне фахове читиво, нехай навіть воно викликає тільки цілковиту незгоду. Його ключове питання таке: «Навіщо намагатися писати у формі, великих майстрів якої неможливо перевершити?» Очевидною є хибність одного з його висновків — що ми повинні знайти нову форму для письма, інакше роман не виживе. Це твердження зводить функцію роману до відкриття нових форм, хоча безперечно, що так само потрібні і важливі й інші його функції — розважати, висміювати, описувати нові звичаї, фіксувати життя, прикрашати життя тощо. Проте одержимість Роба-Гріє новою формою ніби тисне на кожен написаний сучасником абзац. Наскільки я боягуз, якщо пишу в старій традиції? Наскільки я завдячую паніці своїм долученням до авангардизму? Від того, що пишеш про 1867 р., стресу не меншає, а тільки більшає, бо з огляду на історичну тематику значна частина матеріалу мусить бути «традиційною». Бачимо виразні паралелі й в інших видах мистецтва: Стравінський переосмислює вісімнадцяте століття, Пікассо і Френсіс Бекон звертаються до Веласкеса. Але в цьому плані слова і близько не такі згідливі, як музичні ноти чи мазки пензля. Спародіювати музичну надлишковість рококо чи барочний портрет можливо. Попервах, у пробному розділі, я намагався вкласти у вікторіанські вуста сучасні діалоги. Але вийшов абсурд, оскільки справжня історична природа персонажів безнадійно викривилася. Впоратися з такими штуками (щоб Юлій Цезар

* «До нового роману» (фр.). — Тут і далі прим. пер., якщо не зазначено інше.

розмовляв із бруклінським акцентом абощо) здатні хіба що професійні блазні. Ця техніка неминуче веде письменника до комічного роману.

Мої попередні два романи спиралися на підмурки більш-менш прихованого екзистенціалізму. Хочу, щоб і цей не став винятком, тож намагаюся показати екзистенціальне усвідомлення у добу, коли воно хронологічно ще не було можливим. Британські й американські вікторіанці, звісно, були зовсім не знайомі з К'еркегором, проте мені завжди здавалося, що Вікторіанська доба, особливо після 1850 р., відрізнялася глибоким екзистенціалізмом багатьох особистих дилем. Здається, що майже можливо вивернути реальність навиворіт і заявити, що Камю і Сартр намагаються по-своєму підвести нас до вікторіанської серйозності намірів і моральної чутливості.

1960-ті й 1860-ті мають ще й інші спільні риси. Грандіозний кошмар респектабельного вікторіанського розуму був цілком реальний і створений геологом Лаеллом і біологом Дарвіном. До них людина жила ніби дитина в маленькій кімнаті. А вони вручили їй — і годі уявити менш бажаний дар — нескінченність простору і часу, а на додачу ще й відразливо механістичне пояснення людської реальності. Як ми «живемо з бомбою», так вікторіанці жили з теорією еволюції. Вони горлали в порожнечу. Вони почувалися нескінченно самотніми. До початку 1860-х масштабні залізні структури їхніх філософій, релігій і соціальних стратифікацій найпроникливішим уже здавалися небезпечно іржавими.

І ось такий чоловік, екзистенціаліст, що випередив час, крокує набережною і бачить цю загадкову спину, що належить істоті жіночній і мовчазній. Теж екзистенціалістка, вона дивиться на море, а не на нього.