

Я больше не верю курсиву

Автор:

Уильям Гибсон

Я больше не верю курсиву

Уильям Форд Гибсон

Fanzon. Все о великих фантастах

Уильям Гибсон известен прежде всего как романист и автор актуальной научной фантастики. Однако за время своей писательской карьеры он сотрудничал с самыми разными изданиями, которым требовалось его понимание современной культуры. Он писал для *Wired*, *The New York Times Magazine*, *Rolling Stone* и других – о музыке, кино, технологиях, литературе, компьютерах и людях. О том, что находится на грани настоящего и будущего.

Эти эссе НИКОГДА не публиковались вместе. Кроме того, часть текстов появлялась только в интернете и в изданиях, которые больше не существуют.

Эта книга – погружение в сознание автора, сформировавшего не только поколение писателей, художников, дизайнеров и кинематографистов, но и целый пласт современной культуры.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Уильям Гибсон

Я больше не верю курсиву

William Gibson

DISTRUST THAT PARTICULAR FLAVOR

Copyright © 2012 by William Gibson

This edition is published by arrangement with Sterling

Lord Literistic and The Van Lear Agency LLC

Photo © Elisabetta A. Villa / WireImage / Gettyimages.ru

© В. Лопатка, перевод на русский язык, 2020

© Е. Доброхотова-Майкова, перевод на русский язык, 2020

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2020

Предисловие. Африканское пианино для больших пальцев

Когда я решил, что буду учиться писать книги, я понятия не имел, как они пишутся. По крайней мере, я сознавал свою неготовность (уже плюс), но тогда мне было страшно. Уж наверняка люди, созданные для писательства, берутся за дело, заранее зная, как к нему подступиться, а раз я не знаю, может, это занятие не для меня? Я сел за машинку, на которой писал школьные эссе, и задумался: с чего начать?

В конце концов я решил, что попытаюсь написать фразу. На это ушли месяцы. Фраза удлинялась и наконец приняла следующий вид: «Сидя вечер за вечером в темнеющем кинозале, Грэм мало-помалу привык воспринимать нумерованные мишени академического ракорда[1 - Ракорд - служебный участок киноплёнки, часто с цифровыми метками. Академический (то есть соответствующий стандартам Американской киноакадемии) ракорд длится восемь секунд и

состоит из быстро сменяющихся цифр в концентрических кругах). – Здесь и далее примеч. переводчика.] как гипнагогические знаки предстоящего погружения в сновидческое состояние фильма». Я не уверен, что это был Грэм. Может быть, Баннистер. Фраза была явным подражанием Дж. Г. Балларду, а Баллард давал своим героям основательные британские имена.

Я понятия не имел, что означает моя фраза, – в смысле, куда она поведет рассказ, – но видел, что получилось неплохо. Я был в самом начале повествования, как и мой герой. Дверь приоткрылась, пусть самую чуточку. Я уже видел, что в заброшенном (недавно заброшенном?) офисном здании, где Грэм-Баннистер смотрит кино, есть просторный вестибюль с фонтаном, и на дне фонтана, помимо обычных монеток, лежат десятки наручных часов, в том числе очень дорогих. То ли время закончилось, то ли нежелательно стало замечать его ход. И когда я до этого дошел, дверь закрылась. Наверное, я совершенно правильно понял, что коллаж из Балларда, пусть самый искренний, не годится.

Следующие попытки включали космос, хотя скорее, надеюсь, в духе Альфреда Бестера или Сэмюэля Р. Дилэни. Я их не помню. Моя жена добродушно спародировала их все одной фразой: «Подрагивая зелеными ушами, Фимо соскользнул с агрегата». Сегодня это напоминает мне мои всегдашние мучения с именами для героев (в какой-то момент я всерьез подумывал брать их из каталога «ИКЕА»). Однако во всем, что я писал, фигурировал «агрегат» – какой-то не придуманный (мною), а потому безымянный элемент технологии. Однако я уже чувствовал, что даже если и узнаю каким-то образом название и назначение агрегата, то не стану сразу вываливать подробности на читателя. «Джавнакер соскользнул с квантового расщепителя вселенной, который не являлся в точности машиной времени» – плохой вариант.

И в этом, думаю, заключена большая часть обучения писательству. Мы должны учиться писать книги, но прежде в той или иной степени должны были научиться их читать. В начале писательского пути я ощущал себя вполне приличным читателем – по крайней мере, той литературы, которая мне особенно нравилась. Я убежден, что нас как писателей формирует не столько любовь к определенным авторам, сколько общий читательский опыт. Учась писать, мы учимся слышать собственное приобретенное чутье, основанное на удовольствии (или наоборот), которое получали от книг. Речь не о прямом подражании, скорее о личной микрокультуре.

Зная, как серьезно начинающие писатели воспринимают советы маститых коллег, я обычно стараюсь говорить лишь одно: если вы хотите научиться писать книги, старайтесь побольше читать. И все равно вы наверняка потратите кучу времени, соображая, как подступиться к попыткам, а потом еще больше на сами попытки. Я почти не помню, как учился водить машину, кроме упражнения на параллельную парковку. Обучение писательству – очень сходный процесс (только нет перепуганного инструктора на пассажирском сиденье, хотя в какой-то мере каждый из нас бывает одновременно водителем-новичком и этим самым инструктором).

В конце концов мне удалось написать некое подобие рассказа, и его опубликовали (правда, в очень скромном издании). Позже, после примерно десятка фальстартов, я написал еще несколько. Я начал встречаться с другими людьми, хотевшими стать фантастами, и обнаружил, что многие из них отыскивали способ писать и находить читателей, не предполагающий оплаты. Вокруг фантастики давно образовался компостный слой фэнзинов в несколько поколений толщиной, этакий бумажный Интернет, в который можно было уйти с головой и, видимо, получать от этого уйму удовольствия. Однако, опробовав такой путь, я решил впредь его избегать.

Мои рассуждения строились примерно так: я пытаюсь найти свой писательский метод, и для процесса лучше, если я стану писать лишь то, что рассчитываю продать. (Впрочем, это не совет, поскольку некоторые писатели вполне успешно шли противоположным путем.)

Черта, которую я провел, не была границей между бесплатным и оплачиваемым трудом (собственно сумма значения не имела). Я выбрал более суровую дихотомию. Каждое написанное слово (или написанное, а затем вычеркнутое, что зачастую более важно) влияет на возможность или невозможность определенного события во внешнем мире. Либо мои слова на бумаге убедят человека, чья работа – отбирать тексты для публикации, купить мой рассказ, либо не убедят. Мне это представлялось волшебством и представляется до сих пор. Как будто правильные руны, начертанные на песке, материализуют пакет с продуктами. Когда вам один раз такое удалось, вы будете делать это не столько ради продуктов, сколько ради самого чуда.

Дверь в мир сочинительства стала открываться легче и регулярнее. В значительной мере дело просто за тем, чтобы набить руку, однако для меня очень важно было набивать руку именно на художественной литературе.

Писательский зуд, подозреваю, легко утоляется сходными видами деятельности. Я никогда не отличался самодисциплиной, однако с неожиданной для меня твердостью следовал правилу: писать только художественное.

Вот почему собранные здесь тексты несколько меня смущают.

Они нарушают мое первое правило – это не художественные тексты. Что еще хуже, они и не нонфикшн, поскольку написаны за писательским столом (другого у меня нет) орудиями писательского ремесла – единственными, которыми я владею. Я не чувствую себя достаточным профессионалом в нонфикшн. Ощущение такое, будто мне заплатили за сольное исполнение на инструменте, лишь отдаленно напоминающем тот, на котором я умею играть.

Я не учился журналистике. Мысль о том, чтобы вести дневник, всегда меня смущала. Мысль о прямой, непроцеженной автобиографии смущает еще больше. К тому времени, когда ко мне стали обращаться с просьбой написать что-нибудь нехудожественное, мембрана вокруг писательского пространства уже истончилась, стала пористой. Мир проникал сквозь нее и (если повезет) трансформировался. В хороший рабочий день я наблюдал, как по большей части бессознательный процесс превращает воспринимаемую реальность в вымысел. Именно этого я желал, именно этим хотел зарабатывать на жизнь. Писать нонфикшн было все равно что втискивать в это пространство еще один лишний стол.

И все же. Возможность побывать в новых местах, встретить интересных людей. Определенная свобода задавать вопросы. Все это для писателя чрезвычайно ценно. Коэффициент занятости того, что просачивается через мембрану, растет. Едешь в Токио, в Сингапур, в Мехико, в Дублин. И кто-то за это платит. Платит за то, чтобы ты ехал именно туда и задавал вопросы, и писательское пространство (незаметно для тебя самого) выигрывает.

Соблазн заставлял меня делать то, чего (как я втайне подозревал) делать не следовало. Результаты собраны здесь вместе с «беседами» – еще более проблематичной для меня формой, поскольку я считаю, что писатель должен писать, а не произносить речи. Однако к речам, как и к околжурналистским заданиям, прилагаются авиабилеты и гостиничные номера в городах, куда я сам вряд ли добрался бы. А сочиняя речи, иногда вдруг с удивлением узнаешь, что именно о чем-нибудь думаешь. Скажем, о мире вообще. Или о будущем. Или о невозможности полностью их постичь. Часто, составляя речи, я чувствовал еще

большую неловкость, чем когда писал статьи, а потом, вернувшись в писательское пространство, обнаруживал, что пытался что-то себе сказать.

Учась писать книги, я кое-как смирился с фактом, что все обучение происходит в процессе. Синдром самозванца несколько поутих. Занимаясь нонфикшном, я по временам чувствую себя так, будто крашу стену зубной щеткой. Синдром принимается вопить в полную мощь. Может быть, люди сочтут, что следы от щетки на стене – сознательный прием. Может быть, нет. Писательство для меня – ни на что не похожая деятельность, неврологическая территория, измененное сознание. Нонфикшн – не совсем, хотя я постепенно смиряюсь с фактом, что обучился ему в процессе.

Итак, фрагменты в этой книге исполнены на африканском пианино для больших пальцев, то есть на инструменте, на котором я почти не умею играть.

Однако сочинены они на другом, безымянном, который мне еще предстоит увидеть.

Ванкувер, август 2011

Радиоприемник «Ракета»

«Роллинг Стоун»

Июнь 1989 года

В Виргинии мальчишка скрючился у забора и слушает по радиоприемнику «Ракета» Чабби Чекера. Забор очень старый, из некрашеного железа; столбики изъедены дождями и долгой чередой годов. «Ракета» сделана из красной пластмассы и цепляется к забору «крокодиллом». Голос Чабби Чекера льется из пластмассового наушника в ухе мальчика. От приемника к «крокодилу» и наушнику идут провода, их цвет в инструкции называется «телесный». Сама «Ракета» легко умещается в ладони. Мама мальчика говорит, что этот приемник «детекторный» и что раньше мальчишки не покупали их, а собирали сами, чтобы

ловить сигналы с неба.

«Ракета» работает без батареек, а вместо антенны у нее – соседский забор в четверть мили длиной.

Чабби Чекер призывает танцевать твист.

Мальчишка с радиоприемником читает много фантастических книг, но там почти не говорится о Сети, хотя она появится уже совсем скоро.

Он даже не знает, что Чабби Чекер и приемник «Ракета» – тоже часть Сети.

Достигнув пика, коммуникационные технологии редко умирают полностью. Куда чаще они отходят на второй план, занимая определенную нишу в мировой информационной структуре. Когда-то предполагалось, что с помощью детекторных приемников изолированные сельские общины будут узнавать, что пришло время сева. Ротатор, один из динозавров офисной техники, прекрасно чувствует себя в тихой заводи самиздата – поздневикторианский аналог настольной цифровой типографии нового века. По вечерам в бесчисленных городках третьего мира итоги банковского дня подводят на больших черных арифмометрах «Берроуз», которые выплевывают ряды бледно-фиолетовых цифр на длинной бумажной ленте, бегущей веселыми завитками. Лишь Советский Союз еще не купился на мишуру новых технологий, поэтому там пока можно достать радиолампы. Восьмидорожечные кассеты еще встречаются в придорожных кафе Дальнего Юга – на них записывают музыку кантри и порнографические рассказы.

Улица находит вещам новое применение, о котором производители даже подумать не могли. Микрокассетные диктофоны, придуманные для больших начальников, которым нужно оперативно надиктовывать свои мысли, произвели настоящую революцию в «магнитиздате». С их помощью в Польше и Китае распространялись запрещенные речи оппозиционных политиков. Пейджеры и мобильные телефоны сыграли важную роль в развитии активно растущего рынка наркоторговли. Многие технические достижения – одни случайно, другие по необходимости – вдруг превратились в средства коммуникации. Баллончик аэрозоля дал жизнь городской культуре граффити, а советские рокеры делали пластинки из рентгеновских снимков.

Парнишка с приемником «Ракета» взрослеет. Однажды в Онтарио он находит в придорожных кустах двадцать метров спутанной магнитной пленки – какой-то непривычно скользкой на ощупь. Эпоха восьми дорожек как раз уходит в прошлое, и он понимает, что столкнулся с новым, необычным форматом кассеты – с инопланетным чудом, которое раздраженный хозяин выбросил за окно, проносясь мимо на своем сверкающем «Корвете». Оно умиротворяет, словно локоны ангела новых технологий.

Я принадлежу к поколению американцев, которое толком не помнит жизни без телевизора. Полагаю, что многие этого слегка стыдятся, хотя мир до телевидения, в общем-то, и миром сложно назвать. В плане массовой культуры и механизмов обмена информацией – это как мир до Сети. Мы все живем в Сети, а если раньше было иначе, то получается, что мы тогда и людьми-то не были.

До сих пор Сеть распространялась, словно колония вирусов, и останавливаться она не собирается. Большинство комплектующих для Сети разрабатывают и производят в Японии, и там эту непрерывную эволюцию форм принимают с невиданным энтузиазмом. Деловая жизнь кипит на огромном токийском рынке электроники Акихабара, а трехлетние «Тринитроны» в этом городе принято выбрасывать на свалку. Впрочем, даже в Токио Сеть вселяет в людей вполне обоснованную тревогу. Я понял это, встретившись с Кацухиро Отомо, создателем популярнейшей серии комиксов «Акира». Я не знал японского, а он – английского. Наш общий издатель предоставил переводчика, а «беседа» тщательно записывалась. Впрочем, поделиться частичкой общего страха перед новыми технологиями мы с Отомо все равно сумели.

Посреди его гостиной высился матово-черный мультимедийный центр, которому позавидовал бы любой голливудский продюсер. Отомо кивнул на сложенные горкой пульта управления.

– Мои дети в этом понимают, а я нет.

– Я тоже не понимаю.

Он рассмеялся.

Сегодня пульта Отомо наверняка покоятся где-нибудь на аккуратно выровненном бульдозером участке «гоми» – мусорной свалки, на которой будет стоять Нео-Токио. «Гоми» по-японски означает «мусор», немалую часть которого составляет как раз устаревшая бытовая электроника вроде тех самых пультов Отомо. Предусмотрительные японцы все выпускают и выпускают новую аппаратуру, попутно расширяя территорию собственного острова.

Обаяние новизны потихоньку сходит на нет. Метафизика потребительской страсти в последние годы двадцатого столетия...

Два года назад меня все же заставили обзавестись приличной звуковой системой. Один мой друг вдруг занялся импортом дорогой аудиотехники и уже не смог без слез смотреть на мой так называемый «музыкальный центр». Он пообещал мне большую скидку при условии, что сам все выберет.

Я согласился.

Звук неплохой.

Правда, мне кажется, что раньше, когда я слушал музыку на всяком барахле, она нравилась мне ничуть не меньше. Хорошая музыка – она есть, и все. Она доносится из треснувшего динамика проржавевшего насквозь «Датсуна В210». Бывают случаи, когда музыку нужно слушать именно так.

Юность одного моего знакомого прошла в Лос-Анджелесе в сороковые годы – эпоха джаза. Он рассказывал, как целыми днями крутил пластинки на семьдесят восемь оборотов и был в полном восторге, хотя те были буквально «заслушаны добела»: острая стальная игла полностью сдирала шеллак, и пластинки теряли свой черный цвет. Очевидно, что эти записи и рядом не лежали с оригинальным звучанием.

Еще он рассказывал, что при карточной системе стальных игл было не достать, и отчаявшиеся меломаны брали вместо них иголки от кактусов покрупнее.

И он слышал музыку.

«Роллинг стоунз» я впервые услышал на миниатюрном фонографе французского производства. Он был обтянут свиной кожей, работал на батарее, а формой напоминал баскетбольный мяч. При всем своем несовершенстве для тех времен этот фонограф был колоссальным прорывом, каким бы странным это ни казалось сейчас. Прорывом – потому что теперь подростки могли уединиться с долгоиграющей пластинкой и выпивкой где-нибудь в укромном месте.

Совершенно новый подход – слушать именно то, что хочешь сам. Портативные магнитофоны на «триста семьдесят третьих» батарейках произвели настоящую революцию. Ничего лучше так никто и не придумал, пока не появился портативный аудиоплеер «Вокмен», благодаря которому любимая музыка легко вписывалась в любой пейзаж.

Плеер навсегда изменил наше восприятие города.

Именно на нем я впервые услышал «Джой дивижн», и для меня холодное величие их музыки с тех пор неотделимо от пьянящего восторга ходьбы по городу с музыкальным сопровождением.

В семидесятые годы Сеть бурно росла, постепенно заполняя пустоты. Все очевиднее становился парадокс: Сеть нужна, чтобы доносить творчество до широкой аудитории; однако лучшие образчики искусства возникали именно там, куда она еще не дотянулась – во всяком случае, поначалу.

Я по профессии писатель-фантаст. Чтобы доносить мои работы до потребителей, существует специальный рекламный механизм – «научная фантастика». За последние двадцать лет Сеть поглотила массовое книгоиздание – и вместе с ним научную фантастику – так же лихо, как когда-то музыкальную индустрию и все остальное.

Поскольку я фантаст, меня часто спрашивают: Сеть – это хорошо или плохо? Это примерно как спросить: хорошо или плохо быть человеком? Я не знаю, хорошо или плохо – это называется «состояние постмодерна». Впрочем, мне иногда кажется, что ответ в итоге будет дан, ведь многие из нас смогут сравнить сами – поскольку перестанут быть людьми.

А тем временем в моей гостиной звуковая система дала метастазы в виде дисков, джойстиков и еще чего-то. Дети так и вьются кругом, словно мухи, –

совсем как у Отомо.

Еще у фантастов часто спрашивают: «Что ждет нас в будущем?»

Квалифицированно заявляю: понятия не имею – и, умоляю, пристрелите меня на месте, если я хоть раз отвечу иначе. Фантасты временами неплохо предсказывают какие-то вещи, но почти никогда не угадывают, что эти вещи с нами сделают. Например, телевидение, любимая игрушка сотен фантастов с двадцатых по сороковые годы, почти всегда описывалось ими как средство связи. Ни рекламу, ни «Голливуд скверз»[2 - «Голливуд скверз» (Hollywood Squares) – популярное американское телешоу с розыгрышем призов. Российский аналог назывался «Проще простого» и выходил на телеканалах РТР, МТК и НТВ с 1994 по 1997 год.], ни видеоклипы на музыку хеви-метал так никто и не предсказал.

Укрывшись за этой оговоркой, скажу, что звуковая система разовьется в коварную опухоль. Грань между телевизором, аудиоплеером и компьютером сегодня уже едва различима. Все это банальное жульничество, цель которого – занять делом роботов, паяющих печатные платы. А вот как лично вы будете пользоваться своим единым узлом Сети... Думаю, для этого пока не придумали подходящих слов.

Приведу пример. Руководитель очередного проекта «интерактивного телевидения» из «Би-би-си» устроил мне экскурсию по небольшой лаборатории в Сан-Франциско. Ему хотелось как-то «привлечь» меня к работе над новой технологией. Эта лаборатория занималась... не могу сказать чем. На моих глазах люди тыкали пальцами в панели, что-то на них нажимали. Никто не понимал, как назвать то, что я мог бы делать, если бы меня все же «привлекли» к их проектам – в чем бы эти проекты ни заключались. Они были не сценаристы и не режиссеры, а кто-то еще, и они обожали свою работу, но не знали, как ее назвать.

Еще пример. Неделю назад в исследовательском комплексе на одной из тихих улочек Северного Голливуда я испытал настоящий футурошок. Тамошние обитатели – все молодые, стремительные и вдобавок ученые до мозга костей – изобрели видеокуклу с управлением в реальном времени. Этаким Макс Хедрум[3 - Макс Хедрум – синтезированный компьютером телеперсонаж, ведущий одноименного шоу на британском телевидении в 1985–1986 гг., впоследствии также главный герой фильма в жанре киберпанк и американского телесериала.]

с совершенно неподвижным лицом подвешен в воображаемой пустоте по ту сторону телеэкрана. Мне предложили сунуть руку в манипулятор – что-то вроде гироскопа, – и этот спящий голем задрожал и задергался, а у меня волосы встали дыбом. Когда я уходил, мне дали запись этой штуки под управлением профессионала. Выглядит куда естественнее телевизионной анимации, вот только какими словами назвать то, над чем работают эти ребята?

Мы словно попали в водоворот, который мчит нас к концу столетия.

Каждое утро он встает и, пока варится кофе, десять минут смотрит канал «Мач-мьюзик». Дети еще спят, ведь «Динозавры» начнутся позже. «Мач-мьюзик» – это что-то вроде канадского «Эм-ти-ви», и по утрам он смотрит его без звука, который включает, только когда показывают исполнителей из Квебека – ведь он не понимает по-французски.

Просто ему не хочется, чтобы Сеть поглотила остатки его снов. Во всяком случае, пока он к этому не готов.

Тексты в книге приведены не то чтобы в хронологическом порядке, но этот – один из первых. Он явился на свет в результате долгих терзаний: как такое писать? Помню, что самый факт заказа здорово выбил меня из колеи.

А вот чего я совершенно не помню, какой я воображал «Сеть», когда сыпал этим словом в статье. В то время я не знал Сети, хотя некоторые мои друзья часто о ней говорили. Я связывался с ними через факс – ярды и ярды скользкой, странно пахнущей светочувствительной бумаги; более длинные документы отправлялись ФедЭксом – в распечатке или на дискете. Наверное, можно довольно уверенно сказать, что в статье я притворялся, будто употребляю слово «Сеть» со знанием дела. Это что-то связанное с «имейлами», которые некоторые умеют пересылать между удаленными компьютерами, или более абстрактный термин для киберпространства в целом? Думаю, я выбрал второе, но фразы формулировал так, чтобы казалось, будто я неплохо знаком и с первым.

Если я к тому времени и видел компьютер, подключенный к Интернету, это прошло мимо моего сознательного восприятия. Первый такой компьютер, который я помню, был мой собственный, довольно много времени спустя – я (как

оказалось, правильно) решил дожидаться, когда работать с ним станет очень просто.

А вот радиоприемник «Ракета» у меня в детстве был, и я действительно узнал о существовании кассетных магнитофонов по груде бурой спутанной ленты.

Проржавевший насквозь «Датсун В210» был мой собственный и стоял перед домом, в котором я писал эти строки.

С 1948 года

Автобиография для авторского веб-сайта

Ноябрь 2002

Джин Вулф однажды сказал, что сирота подобен последнему атланту. Целый континент ушел под воду вместе со всей цивилизацией, а помнит об этом только он один. Так было и со мной: отца я потерял в шесть лет, а мать – в восемнадцать. Брайан Олдисс считает, что если человек пишет романы, то это следствие психологической травмы в раннем детстве. Мой случай не исключение.

Я родился на побережье Южной Каролины, где мои родители любили отдыхать, когда там было еще почти пусто. Отец работал руководителем среднего звена в большой строительной компании, переживавшей в то время период роста. Они строили какие-то атомные объекты в Оук-Ридж, и в семье часто посмеивались над тамошней параноидальной «системой безопасности». В коробке из-под сигар у отца хранилась целая стопка пропусков. Очевидно, в Оук-Ридж отец и его компания проявили себя неплохо, так что после войны они возводили по всему Югу бесчисленные «левиттауны»[4 - Левиттаун – пригород Нью-Йорка, построенный в 1947–1951 гг. компанией Уильяма Левитта и названный в его честь. Название впоследствии стало нарицательным для обозначения многочисленных населенных пунктов «одноэтажной Америки», массово возводившихся в послевоенные годы.] из красного кирпича. Мы то и дело переезжали ближе к очередной стройке, а отец часто отправлялся в

командировки искать новые места.

Это была эпоха зарождающегося телевидения, безумных «Олдсмобилей», похожих на ракеты, и детских игрушек научно-фантастической тематики. И вот отец уехал в очередную командировку и не вернулся. Он чем-то поперхнулся в ресторане. «Прием Геймлиха» тогда еще не изобрели, и все резко изменилось.

Мать забрала меня в их с отцом родной городишко на юго-западе Виргинии, где что-то современное если и появлялось, то сразу вызывало глубокое недоверие. Уверен, что наряду с гибелью отца именно это внезапное погружение куда-то в прошлое и вызвало во мне интерес к научной фантастике.

В итоге я вырос таким же замкнутым, одержимым книгами подростком, как и любой американский фантаст. Я лихорадочно забивал полки книжками в мягком переплете и малоформатными журналами, мечтая когда-нибудь тоже стать писателем.

Когда мне было пятнадцать лет, моя вечно чем-то напуганная и депрессивная мать внезапно продемонстрировала, как теперь говорят, «здоровое родительское поведение» и отослала меня в Аризону, в частную школу для мальчиков. Там-то, извлеченный из своей забитой книгами комнаты, словно какая-нибудь личинка из земли, я волей-неволей стал чуть меньше походить на героев Лавкрафта. Своим новым образом я был во многом обязан литературному открытию, сделанному случайно примерно за год до того.

В бесконечных поисках научно-фантастических книжек я наткнулся на писателя по фамилии Берроуз (но не Эдгар Райс, а Уильям), а заодно и его единомышленников Керуака и Гинзберга. Я читал их – вернее, пытался читать, совершенно не понимая, что все это значит, – и чувствовал, что должен... должен что-то такое, не знаю что. Так или иначе, за несколько следующих лет я превратился в «нулевого пациента», с которого начал распространяться вирус контркультуры – уж как минимум в моей родной Виргинии. Я и не подозревал, что миллионы таких же подменышей, детей «беби-бума», проходят похожую метаморфозу.

В Аризоне я забросил фантастику и другие ребяческие увлечения, поскольку вступил в юношеский возраст и стал с обычной для таких лет бестолковостью примерять на себя разные образы. У меня, кажется, неплохо получалось, но тут,

совершенно внезапно, умерла мать. Она вдруг рухнула замертво – и все. Упал дамоклов меч, под которым я жил с шести лет.

Наверное, не стоит объяснять, что дальше все складывалось не лучшим образом. Школу я не окончил, влился в тогдашний «Крестовый поход детей» и вскоре оказался в Канаде – стране, о которой почти ничего не знал. Я сконцентрировался на том, чтобы выжить и скрыться от призыва, а попутно всюду наслаждался «Летом любви»[5 - «Лето любви» – лето 1967 года, прошедшее под знаком массовых сборов хиппи и музыкальных фестивалей в Калифорнии, а также в других местах США и Канады.]. От призыва я и правда скрылся – меня даже не думали призывать, – и с тех пор более или менее постоянно живу в Канаде.

Пик жарких шестидесятых я пересидел в Торонто (если не считать короткого и бурного периода в Вашингтоне), после чего познакомился с девушкой из Ванкувера. Мы с ней поехали в Европу (где отдавали предпочтение странам с фашистскими режимами и выгодным курсом доллара), потом поженились и перебрались в Британскую Колумбию. Кипящее масло шестидесятых понемногу оседало, и я защитил в Университете Британской Колумбии совершенно бессмысленный диплом по английскому языку.

В 1977 году, впервые став отцом и обнаружив у себя полное отсутствие стремления «делать карьеру», я вдруг вспомнил про фантастику, которой зачитывался в двенадцать лет. Тогда же из Нью-Йорка и Лондона стали доноситься странные звуки панк-культуры. Для меня она – пуля, засевшая глубоко в боку общества и вдруг разорвавшаяся десять лет спустя. Я воспринял ее как знак и именно тогда начал писать.

Вот, до сих пор продолжаю.

В Интернете сказано, что я печатаю на механической машинке. Это не так еще с 1985 года, однако ленивые журналисты клюют безотказно, и, видимо, так будет до самой моей смерти. Просто в 1977 году все печатали на машинках, а механическую я предпочел потому, что мне она досталась бесплатно. Интернета я всячески избегал, но с приходом «всемирной паутины» он превратился в настолько чудесный способ бессмысленно тратить время, что я не смог устоять. Сейчас я провожу там не меньше времени, чем в других местах, однако с демографической точки зрения интересен другой факт: телевизор я смотрю не больше двенадцати часов в год – причем с пятнадцати лет. (А ведь людей,

которые не смотрят телевизор, пока еще меньше тех, у кого нет адреса электронной почты.) Не знаю, как так получилось. Это не какое-то осознанное решение.

Кстати, адрес электронной почты у меня есть, но вам я его не дам. Я один, а вас, читателей, много. Даже если вас по всему миру, скажем, двадцать семь, это все равно много. Мне-то хочется жить своей жизнью, бессмысленно тратить время и писать.

Наверное, я потратил в своей жизни на написание книг примерно столько же, сколько среднестатистический человек моего возраста просидел у телевизора – вполне возможно, в этом-то все и дело.

Я писал эту статью, когда издательство «Пингвин» делало мой веб-сайт. Я уверен, инициатива была со стороны пингвиновцев, но, по счастью, она не вызвала дикого всплеска адреналина в духе «ну как же, заказ со стороны крупного издательства!».

Сейчас я провожу в Интернете примерно столько же времени, сколько раньше среднестатистический человек проводил за телевизором. Однако я по-прежнему очень мало смотрю телевизор в его обычном, прежнем смысле.

Любой мир[6 - Гибсон с небольшим искажением цитирует песню «Any Major Dude Will Tell You» («Любой крутой чувак тебе скажет») группы «Стили Дэн», которой посвящена статья. Полная строка в авторском варианте звучит так: «Any minor world that breaks apart falls together again», что можно перевести как «Любой мирок, развалившись, возрождается вновь».]

Addicted to noise

Март 2000

Мудрый Уильям Гибсон отправляется в магазин, и посреди отдела замороженных продуктов его вдруг настигает озарение по поводу группы «Стили Дэн».

Сотрудничество творческих людей – очень странная штука. Стоит отдаться ему полностью, и вы с коллегой породите кого-то третьего. Иного, который иногда способен на такое, что ни вам, ни почтенному джентльмену напротив и в голову не пришло бы. «Кто он, третий, идущий рядом с нами?» [7 - «Кто он, третий, идущий рядом с нами?» – чуть искаженная цитата из поэмы Т. С. Элиота «Бесплодная земля»: «Кто он, третий, идущий всегда с тобой?» (перевод С. Степанова). Схожее название носит одно из эссе Уильяма Берроуза – писателя, серьезно повлиявшего на творчество Гибсона.]» – вопрошает бесплотный голос с одного из бесчисленных коллажей Берроуза.

Моя теория (уж какая есть) по поводу Уолтера Беккера и Дональда Фейгена заключается вот в чем: их Третий (а это не кто иной как мистер Стили Дэн собственной персоной) оказался для обоих настолько неудобным компаньоном, настолько притягательным и неуступчивым сгустком эктоплазмы, что они двадцать лет старались держаться от него подальше.

Он же, само собой, так и живет на неподвластных времени просторах электронной поп-культуры. Толкая перед собой тележку где-нибудь в «Сэйфуэй», я не раз хмурился, слыша его песни о духовных терзаниях, навеянных текилой «Куэрво-голд» вперемешку с кокаином и девятнадцатилетними девами (замечу: об этом вещает мужчина, мягко говоря, немолодой). Окинув взглядом отдел замороженных продуктов, я неизменно поражался: «Неужели больше никто не слышит?» Те, кто ставит музыку в магазинах – они вообще понимают, о чем там поется? Поэтому-то я и считаю, что творчество «Стили Дэн» как было, так и остается самым провокационным явлением поп-культуры конца XX века.

Рассказывают, что когда под университетским стадионом в Чикаго собирали первую атомную бомбу, одному бедолаге досталась крайне незавидная работа – соединить две половинки шара размером с грейпфрут, чтобы получить критическую массу радиоактивного вещества. Говорят, конец был печальный, и мне всегда казалось, что у Беккера с Фейгеном вышло то же самое – так что они разошлись и два десятилетия ждали, пока счетчики Гейгера не успокоятся. Каждый хранил у себя под кроватью свою половинку того графитового сердечника, которому, может быть, и не суждено было вновь стать одним целым.

В общем, что бы ни представлял собой мистер Дэн (лично я считаю его литературным или даже паралитературным персонажем в той же мере, что и музыкальным), Беккер и Фейген – музыканты чересчур изощренные, чему свидетельством сольное творчество обоих. Оно мне нравилось, но с одной оговоркой: я все время оглядывался – не мелькнет ли где-то тот, Третий. Увы.

И вот теперь, как известно любому поклоннику «Стили Дэн», выходит «Two Against Nature»[8 - Two Against Nature («Двое против природы») – первый альбом «Steely Dan» после воссоединения группы. Выпущен в 2000 году и был удостоен четырех премий «Грэмми» (в том числе как лучший альбом года).]. Разумеется, всех волнует один вопрос: неужели он вернулся? Удалось ли им воскресить свою дурную ипостась?

Да, удалось. Чужак распахнул дверь студии, и его мокасины из страусовой кожи зашлепали по ковру, оставляя за собой комья красной глины с острова Мауи.

Альбом оставляет странноватое ощущение. Ты словно видишь, как прибывает машина времени – но не откуда-то конкретно из прошлого или будущего. Эта музыка, как и раньше, рвется за пределы унылых граф нашего культурного реестра. Ее словно сочиняли в машине времени – в какой-то особой, вневременной реальности. Наверное, в основе этого чуда лежит всеобъемлющее понимание американской музыки, элегантная легкость коллажа и этот фирменный студийный звук – он доносится будто сквозь сотню слоев лучшего бразильского воска, каждый из которых по-своему подчеркивает какой-то аспект композиции. Впрочем, не стоит принимать мои слова всерьез – я ведь не музыкант. Скажу просто: я все меньше и меньше сомневаюсь, что это настоящий «Стили Дэн».

Да, наследственность очевидна, но меня волновало другое: как близко отважатся Беккер с Фейгеном держать свои половинки графитового сердечника? Отвечу так: почти вплотную, хотя и не всегда. Мой «счетчик Гейгера» просто раскаляется на двух очень разных композициях: «Jack of Speed» и «Cousin Dupree». «Jack of Speed» – классический образчик любимого группой пульсирующего психоделического натурализма. Эта песня словно нечеткий фотоснимок: будто кто-то, кто был вам очень дорог, на миг воскрешенный фирменной магией «Стили Дэн», смотрит на вас взглядом бездомной сиротки. «Cousin Dupree» – виртуозная американская поп-баллада, где глубокий комизм граничит с тихой безжалостностью.

Я бы рассказал и об остальных композициях, но чувствую, что превращаюсь в музыкального критика, чему я совершенно не рад. Никакой я не критик, просто объясняю: мне нравится этот альбом.

Надеюсь, что Беккер и Фейген решатся выпускать своего Третьего на волю почаше. Ведь равных ему и близко нет, и он очень нужен всем нам. Мне – уж точно.

В начале писательской карьеры я практиковал странное, полубессознательное упражнение: пытался читать отзыв на музыкальный диск, скажем в «Мелоди мейкере» так, будто это отзыв на новый научно-фантастический роман. Потом я пытался вообразить этот роман по своим ощущениям от отзыва – такая вот заправка для собственного сочинительства.

В случае «Стили Дэн» дополнительного шага не требовалось – с первого прослушивания я понял, что они выдают качественную литературу. Тогдашняя популярность их музыки меня изумляла – обычно все, что сильно нравилось мне, не нравилось большинству. Я решил, что слушатели в основном лишь скользят по верхам закрученной колючей проволоки их слов, замаскированной сладким джазовым гляncем. Беккер и Фейген остаются моими любимыми поэтами двадцатого века, к искреннему недоумению моих друзей-панков, которые просто не врубаются. И не важно. Мы находим свое по вдохновению.

Через десять лет после этой статьи мне посчастливилось свести знакомство с мистером Беккером и увидеться (увы, ненадолго) с мистером Фейгеном. Встречи с кумирами порой разочаровывают, но в данном случае все было наоборот.

Бит Такэси

Азиатское издание журнала «Тайм»

Апрель 2002

Однажды я написал киносценарий про классического мужественного босса якудзы, заброшенного в холодную, кишашую тараканами пустыню под названием Ньюарк, штат Нью-Джерси (дело происходит в ближайшем будущем). Герой словно сжатый кулак, внутри которого тоска по погибшей дочери; он держится стойко, как римский легионер, и жаждет смерти сильнее всего на свете. Его развращенный, напористый помощник, био-денди со смертоносным имплантатом в пальце руки, выискивает удобный случай, чтобы прикончить босса.

До сих пор не понимаю, как я придумал этого героя – сурового, безупречного, с кровоточащей душевной раной. Фильмов про якудзу я тогда не смотрел, хотя и знал об их существовании благодаря своего рода осмосу, свойственному поп-культуре. Я чувствовал, что корни этого жанра покоятся в плодородной почве американских вестернов и гангстерских боевиков. Этого героя я почему-то знал и как бы реимпортировал. Один мой друг говорит, что в хорошем переводе часто есть что-то, чего не ухватишь в оригинале. Но откуда же взялся мой крутой и печальный якудза?

Каким-то образом он пришел из фильмов Такэси Китано, которых я тогда еще не видел. Просочился невидимой, бесплотной сутью. Во всех своих проявлениях до последнего мой герой – это Бит[9 - Бит Такэси – псевдоним Такэси Китано со времен комического дуэта «Два Бита».] Такэси, японский поп-идол столь безмерный в своей эклектичности, что у нас ничего похожего и близко нет. («Все хотят, чтобы ты был чем-то одним», – объяснил мне однажды Мик Джаггер в беседе о своей актерской карьере.) Писатель, продюсер, режиссер, актер, телезвезда, комик... Повторяю, ничего этого я тогда не знал. Не знал я и о том, что Такэси, чей авторитет в будущем потащит за собой фильм с неумолимостью черной дыры, считается не только великим актером, но и вообще знаменитейшим человеком в Японии. Теперь-то я знаю: так оно и было, так и есть сейчас.

Перенесемся вперед, в заброшенный холодный заводской комплекс на окраине Торонто, где был сооружен кусочек моего мрачного Ньюарка. Городок-призрак из лачуг, примостившихся под мостом. Здесь, окруженный камерами и операторами, снующими среди гор мусора по нашей съемочной площадке, я смотрю, как Такэси готовится играть моего якудзу.

Я трепещу. Накануне я впервые увидел, как актеры перевоплощаются в моих персонажей. Такэси же потрясает. Он словно «тульпа» – материализовавшаяся

мыслеформа, живая плоть непонятого кросс-культурного мема, который я пропустил сквозь себя, создавая героя. Я не верю, что он играет. Словно в подтверждение этой мысли его свита из молодых гладколицых юнцов сплошь подражает своему вожаку в одежде. Вернее, не подражает – им нет смысла подражать, ведь они – такие же, как он. Все, как и босс, облачены в элегантные пальто из кашемира. Черного кашемира.

Больше мы с Такэси не встречались, а через несколько месяцев он разбился на мотоцикле. Сначала говорили, что Китано не выкарабкается, а потом, когда он все же выжил, что не сможет больше играть в кино.

Я страшно расстроился.

Обо всем этом я размышлял прошедшим летом, когда его работу «Брат якудзы» показывали на Ванкуверском кинофестивале. Очень немногим фильмам удается показать Лос-Анджелес как тонкую пленку на поверхности пустыни – хотя в тех районах, где не снимают кино, это чувствуется постоянно. Такэси выжил, и хотя подвижность мышц лица не до конца восстановилась после аварии, это пошло только на пользу его герою – мрачному камикадзе, который показывает ночную жизнь Америки куда понятнее и ярче, чем это удастся нашим режиссерам.

Крутизна у мужчин нынче не в моде, а у Такэси она рвется наружу, намекая одновременно на душевную ранимость. Вообще невозможно быть крутым (речь не о брутальности, а именно о вот этом избытке человеческой сущности, «душевной материи») без намека на ранимость – иначе выходит просто порнография фашизма.

Такэси куда круче и куда ранимее нас с вами. А поскольку незримая рука маркетинга тянется все дальше и дальше, я подозреваю, что и голливудским звездам с ним в этом никогда не сравниться.

Когда я писал эту статью, я не знал, что Брюс Стерлинг, говоря о переводе, перефразировал Хорхе Луиса Борхеса.

Если вы хотите посмотреть фильм Такэси Китано, я рекомендую «Сонатину».

Версия «Джонни Мнемоника» для японского проката на одиннадцать минут длиннее, специально чтобы показать больше Такэси Китано, и, разумеется, от этого выигрывает.

Речь на выставке «Бук-экспо» в Нью-Йорке

Май 2010

Между прочим, в разгаре последний год первого десятилетия двадцать первого века. И, между прочим, на прошлой неделе произошло два события: китайские ученые объявили об успешной квантовой телепортации на расстояние в десять миль, а другие ученые – из Мэриленда – создали искусственный самовоспроизводящийся геном. В той версии двадцать первого столетия, в которой вам довелось жить, оба этих события не привлекли особого внимания.

При квантовой телепортации перемещается не материя, а информация, причем без использования каких-либо сигналов в привычном смысле этого слова. Но все равно – это же «телепортация»! Такое слово, да прямо в заголовке! У меня сразу включилась реакция «Вот это да!» «Вот это да! – подумал я. – Телепортация». Поразительно.

Синтез генома – это фактически искусственная жизнь – но поражает почему-то меньше. Про такие вещи думаешь, что их, возможно, кто-то где-то уже делал. Здесь другая реакция – «Ну да». «Искусственная жизнь? Ну да».

Кстати, эти ученые еще и зашифровали в своем геноме цитату из Джеймса Джойса. Это вообще какой-то сюрреализм, как мне кажется. Это сделано, чтобы в дальнейшем измерять объем мутаций, так что фразу Джойса прямо сейчас уже понемногу искажают космические лучи.

Я узнал об этих событиях почти одновременно и понял, что мое воображение, воспитанное измышлениями научных фантастов на эти самые темы, теперь сподобилось лишь на таблоидный заголовок: «Сенсация! Квантовая телепортация синтетических бактерий в открытом космосе!»

Если Тоффлер предупреждал нас о футурошоке, то что же это?

Футуроусталость? За прошедшее десятилетие все критики научной фантастики, которым я доверяю (все трое!), лукаво объявили, что Будущему пришел конец. Кто-то может подумать, что это такая же чушь, как «конец истории». Впрочем, я думаю, они говорят о Будущем с большой буквы. В мои времена это был настоящий культ. Религия. Мои ровесники – продукты культуры Будущего. Чем вы младше, тем меньше она на вас повлияла. Если вам лет пятнадцать, то, скорее всего, вы живете в безбрежном цифровом Настоящем – в безвременье, созданном нашей общей искусственной памятью, которая работает все эффективнее. Впрочем, вы о ней, наверное, и не подозреваете, ведь, по словам антропологов, человек не в состоянии понять собственную культуру.

Будущему с большой буквы пришел конец. Не будет ни хрустальных городов на холмах, ни выжженных радиацией пустынь. А что же будет? Будут просто вещи. События. Что-то от хрустальных городов, а что-то и от пустынь. Вещи: обычный повседневный ассортимент.

Нет, я не говорю, что «после нас хоть потоп». Мне всегда казалось, что это звучит ужасно, особенно в устах стареющих футурологов – уж им-то такое непозволительно. По-моему, «безбудущность» – отличная штука. Это зрелость, это понимание того, что любое будущее – чье-то прошлое, а любое настоящее – чье-то будущее. Как только мы попадаем в Будущее, прописная буква мгновенно превращается в строчную.

Это всегда было своего рода тайной нашей культуры, про которую знали все хорошие фантасты. Мне повезло: я начал писать в самом конце семидесятых и еще на институтских занятиях усвоил, что любые описания воображаемого будущего на самом деле относятся к той реальности, в которой пишет автор, – что бы он сам об этом ни думал. Это знал Оруэлл, который писал «1984» в 1948 году, и это знал я, когда писал свой первый роман «Нейромант», вышедший в том самом восемьдесят четвертом.

Действие «Нейроманта» происходит в 2030-е годы (хотя в самом романе об этом из осторожности не упоминается), там есть «киберпространство» – что-то вроде Интернета, – но зато нет сотовых телефонов, в чем, по мнению молодежи, и заключается суть книги. На самом деле «киберпространство» – это что-то вроде киберпространства, но тут уже можно запутаться. У меня вышли еще два романа, относящихся к реальности «Нейроманта», но потом Будущее с заглавной буквы мне надоело. Я-то с самого начала знал, что пишу о

восьмидесятых годах, но больше никто этого не заметил.

Дальше я написал роман «Виртуальный свет», действие которого происходит в 2006 году (на тот момент это было наше ближайшее будущее), а за ним еще два, каждый раз углубляясь еще на пару лет, хотя вообще-то это книги о девяностых. Та же история: многие по-прежнему считали, что я пишу про Будущее. Тогда я с ноткой раздражения стал объяснять в интервью, что вполне могу написать про настоящее – эффект будет тот же, что и в книгах о воображаемом будущем. Разве Баллард не считал, что Земля и есть «чужая планета»? В таком случае настоящее и есть будущее?

Я выполнил обещание и в 2001 году приступил к своему седьмому роману «Распознавание образов». Впрочем, по-настоящему эта книга написана после событий одиннадцатого сентября, от которых теперь будет отталкиваться любая документальная работа о нашем времени. Как выяснилось, реальность двадцать первого века куда богаче, сложнее и многограннее, чем любое воображаемое будущее, а выразить ее вполне можно средствами научной фантастики. Не могу себе представить более подходящего инструмента, поскольку эта реальность совершенно фантастична и вдобавок пропитана когнитивным диссонансом, который стал для нас совершенно обыденным.

В сентябре выйдет мой девятый роман «Нулевое досье»[10 - Zero History – последний роман так называемой «трилогии Бигенда», в которую входят также «Распознавание образов» и «Страна призраков».], которым завершается третья трилогия. Его действие разворачивается в Лондоне и Париже в прошлом году, сразу после финансового кризиса.

Я бы с удовольствием рассказал вам, о чем эта книга, но пока еще сам толком не понимаю, как о ней говорить. Нужно дождаться рецензий, читательских отзывов и мнения распространителей (от распространителей, кстати, больше всего пользы). Еще будет много интервью, и все это вместе сольется в коллективный оракул, который подскажет, чем же я занимался последние годы.

Если «Распознавание образов» – это роман о психологических последствиях одиннадцатого сентября, а «Страна призраков» – о президентстве Буша и вторжении в Ирак, то в «Нулевом досье» события вращаются вокруг финансового кризиса – как, впрочем, в любой книге 2010 года, стремящейся отразить дух своего времени. Однако среди прочего моя трилогия – еще и осознание того, что будущее – и Завтра с большой буквы, и обыкновенное

будничное завтра – это просто новые вещи, пусть даже странные и необычные. Новая повседневность. Для кого-то – будущее, а для кого-то – прошлое.

Если же перейти к конкретике, то это книга о новых тенденциях в эволюции предметов роскоши, о продажных выходцах из спецслужб и махинациях с военными поставками, об удивительном симбиозе разработчиков экипировки для сноуборда и поставщиков военной формы, и заодно о нарастающей виртуализации мирового рынка.

Название связано с тем, что один из героев на десять лет выпал из жизни: не платил налоги и не имел кредитных карт. По мнению сотрудницы ФБР, все эти годы он был занят чем-то нехорошим. Однако теперь повседневность настигает героя. С ним начинают случаться разные события, он «накапливает историю» – в том числе, очевидно, банковскую и налоговую.

А еще это первая моя книга, в которой есть помолвка и свадьба.

Любая книга возникает на пересечении подсознания автора с реакцией читателя. Так же и творческий путь писателя: он борется с мешаниной своих мыслей, выстраивая из них некое говорящее устройство. Однако пока диалог с читателем не начался, автор не узнает, что же именно говорит его детище.

Пройдет тридцать лет, он обернется и поймет, что прошел определенный творческий путь, о котором когда-то и подумать не мог.

Удивительная штука – фантастика. Спасибо вам за то, что я могу ей заниматься.

Это было произнесено (то есть прочитано вслух с минимальной попыткой жестикулировать) за перекусом на книжной выставке, которую проводит Американская ассоциация книготорговцев. «Бук экспо» пугает писателя хотя бы своими масштабами. Нигде не увидишь столько новых книг, среди которых твоя – капля в море.

Извините за конспект «Нулевого досье» под конец – я выполнял ЦУ.

Это поет мертвец

ASAP Форбс

Ноябрь 1998

Время и память движутся навстречу друг другу.

Мы же – странные существа. Нам свойственно забывать, однако мы противимся этому и создаем запоминающие устройства.

Иногда мне кажется, что ничто не ново, а первые пиксели – это частички охры, которые складываются в изображение бизона со вполне достойным разрешением. Прошли тысячелетия, а бизон как новенький – сейчас едва ли найдется дисплей, который протянет хотя бы лет десять. Бизон же никуда не исчезнет, он будет снова и снова возникать на любых экранах, извлеченный из первобытной тьмы тягой к рисованию, присущей всякому ребенку. Его сохраняет наше самое древнее творение; огромный, невероятный механизм, в пустотах которого прячутся воспоминания – всемирная и всеобщая искусственная память, которую мы конструируем с тех самых пор, как появились на свет.

Мы жили и живем в очень странное время. Я знаю точно, потому что в годы моего детства поток забвения еще тек вполне беспрепятственно. Я знаю, потому что тогда мертвые еще не жили среди нас. Потому что раньше не было «перемотки». Потому что убитые на Сомме солдаты были черно-белые и бежали не как живые. Потому что тогда на всемирном чердаке еще не прибрались, а в горах моей родной Виргинии старики помнили, как жилось до прихода звукозаписи.

Когда по радио в номере нью-йоркской гостиницы звучит «Heartbreak Hotel» Элвиса, мало кто осознает всю абсурдность ситуации: ведь это поет мертвец.

В масштабе истории нашего вида перелом случился всего мгновение назад. Раньше такого не было, и, признаюсь, мне иногда кажется, что теперь мир полностью изменился. Пожалуй, постоянные колебания между «ничто не ново под луною» и «мир полностью изменился» и побуждают меня писать.

Наше «настоящее» вдруг неумолимо сократилось, но обрело при этом невиданную растяжимость. Период полураспада информационной продукции все меньше, она грозит вообще исчезнуть, видоизменяясь по законам своей же странной квантовой логики; а пятнадцать минут Уорхола сократились до мгновения, эфемерного, как кварк. При этом явления, раз допущенные по всеобщему согласию в пантеон культуры, остаются с нами надолго. Большой частью дело здесь в появлении кнопки «перемотка». Всем нам хотелось бы «оставаться в обороте» более или менее всегда.

Поскольку возможности воспроизведения (а заодно и повторной продажи) все ширятся, история, разумеется, тоже подвергается пересмотру. Наш биологический вид создает и поддерживает механизмы внешней памяти, перегородившие поток времени. Но что будет, когда эти механизмы сольются (а этот момент, очевидно, не за горами)?

Вполне возможно, что концом человеческой культуры будет бесконечное мгновение цифрового Настоящего. Впрочем, так же возможно, что ничто не ново под луной и что бизон по-прежнему будет ждать нас в конце всех времен.

Я хотел бы воспользоваться случаем и поблагодарить «Форбс» (и особенно редакторов журнала ASAP, издаваемого «Форбс») за то, что мне предложили написать практически о чем угодно и не стали вмешиваться в результат.

Этот текст я эксплуатирую уже лет десять, осознанно – для выступлений, менее осознанно, но все более часто – для книг.

А всего-то и надо было, что записать его под диктовку некой части моего бессознательного, которая редко проявляется так прямо. Лучше бы она проявлялась чаще, однако спасибо и на том.

Вперед по оси времени

Речь на симпозиуме Гильдии режиссеров Америки «Диджитал дэй», проходившей в Лос-Анджелесе

Май 2003 года

Кино зародилось у ночного костра. Вокруг этого костра сидели наши предки – приматы особого вида, который отличался от других необычной способностью к распознаванию образов.

Костер никогда не замирает. В нем вспыхивают и тлеют угольки. Костер не спутаешь ни с чем. Он дает свет во тьме. Он движется. Он живой.

Кругом темный лес. Тот ли это лес, что наши предки видели днем? Они не знают. Ночью лес – совсем другое место, а может быть, и не место вовсе. Там обитают мертвые, боги и демоны, и еще существо без лица. Это человек, вывернутый наизнанку. Существо не имеет формы, и наши предки проецируют на него образы, которые рождаются в их странном образом мутировавших мозгах.

Мутация, породившая распознавание образов, крайне важна для выживания вида, который постоянно занят охотой и собирательством. Эта трава съедобная, летом она растет в той низине, но от ее стручков люди болеют и умирают. Большого, неуклюжего речного зверя можно убить на мелководье, а на глубине он легко скроется.

Это свойство так важно для наших предков, что они замечают облака в форме речного зверя. В пламени они видят волчьи морды и лики мертвых. Они могут мыслить символами. У них давным-давно есть язык, но письменность еще не развилась. Они процарапывают сетку линий на мягком камне – древнейшие известные образцы искусства.

Они сидят и смотрят на огонь, следят за его непредсказуемой пляской – а кто-то один рассказывает. С пламени костра и этих рассказов начинается то, что мы сейчас называем кино.

Много поколений минуло с тех пор, и далекие потомки людей у костра уютятся в вечно темных пещерах. Они рисуют при свете полых тростинок, вымоченных в жире. Они рисуют волков и водяных зверей, богов и мертвых. Они понемногу учатся управлять вселенной своего костра. Тут, в пещерах, всегда темно, и не надо ждать сумерек. Свет тростниковой свечи ровнее.

Именно здесь нечто впервые выворачивается наизнанку, и картинки из распознающего образа мозга проецируются на экран. Наши уже не столь далекие предки найдут эти каменные экраны, увидят на них жизнь, движение и восхитятся. А вскоре появятся первые движущиеся картинки.

Средства массовой информации опираются на носители информации, которые обеспечивают воспроизведение пассивного опыта. Я пишу романы и пользуюсь самым старым носителем – печатным словом. За многие века книга почти не изменилась. С помощью языка, зафиксированного в виде символов на поверхности бумаги, я могу вызывать очень сложные переживания – но только у подготовленной аудитории. Впрочем, у этой технологии все равно есть ряд преимуществ. Например, я могу описать внутренний мир персонажа с легкостью и точностью, которые недоступны сценаристу. Зато мне нужен грамотный читатель, который знает, что такое научная фантастика, и умеет ее понимать. Для этого требуется определенный общекультурный и социоэкономический уровень, доступный не каждому.

Зато я помню, как впервые смотрел кино. Это был то ли диснеевский мультфильм, то ли диснеевский же фильм о природе (не помню, что я увидел раньше). Поразительно, сколь многому я научился почти мгновенно: ведь всего за час я понял, как смотреть кино. Фактически фильм сам меня научил. Свою первую книгу я прочел много лет спустя, после длительной подготовки. Здесь же, в темноте, кино учило зрителя. Тогда это казалось мне каким-то насилием – чем-то жутким и в то же время приятным. Так или иначе, выйдя тогда из кинотеатра, я уже умел смотреть кино.

С исторической точки зрения это событие – результат сложнейшей технологической эволюции оптики, механики, фотографии, звукозаписи и прочих областей знания. Этот же фильм смотрели другие люди по всему свету, и они воспринимали примерно то же, что и я. Этот фильм до сих пор хранится где-то в архивах «Диснея», поэтому тот же опыт можно пережить и сейчас.

Вот это сохранение опыта, по-моему, очень важно для понимания того, куда приведет нас цифровая эпоха. Если вспомнить историю человека как биологического вида, то почти на всем ее протяжении мы не могли слышать и видеть мертвых. Мало кто понимает важность этого обстоятельства. Сегодня мы видим (пусть несколько упрощенно), как жили люди сто лет назад. В немой кинохронике перед нами предстают не просто те, кто давно умер, а те, кому в

двадцатые годы было лет семьдесят или восемьдесят. Эти люди несут на себе отпечаток войны Севера и Юга и даже более ранних событий. Представьте, что в 1956 году нам показали бы немой фильм про дебаты между Линкольном и Дугласом или про революции 1848 года. Если как следует подумать, последствия этого чудесны едва ли не в религиозном смысле слова.

Когда наши предки устроили первый каменный экран, они приступили к колоссальному проекту, масштабность которого становится понятна лишь сейчас. Они начали произвольно создавать общеизвестную, вневременную и фактически вечную искусственную память. Эти продолжения человеческого мозга и нервной системы способны пережить смерть индивида, а может быть, и всего вида. Из нее выросла цивилизация с городами и кинотеатрами. Огромные наскальные календари – машины для запоминания того, в какой день сеять, а в какой – приносить жертву.

С приходом цифры (по моей оценке, он начался примерно со Второй мировой войны) суть этого проекта становится понятнее. Текстура новейших технологий, их рисунок делается все тоньше и изящнее, все дальше от ньютоновской механики. По своему масштабу они ближе к человеческому мозгу.

Все мы, авторы и их аудитория, участвуем в этом развитии, хотя не всегда его понимаем. Мы слишком в него погружены. Быть может, нам и не суждено его понять, ведь технический прогресс не желает замедляться.

Именно технический прогресс с давних пор управляет историей – хотя и не очень понятно, до какой степени. Все перемены – от исчезновения североамериканской мегафауны до роста геополитической роли Ближнего Востока – вызваны развитием технологий. (Если что, мегафауну погубило охотничье копьё, а Ближний Восток вознесли двигатели внутреннего сгорания.) При этом юридических норм, регулирующих новые технологии, почти нет.

Интернет полностью перевернул нашу жизнь – а ведь появился он, как чаще всего и бывает, совершенно случайно. Это результат удивительного симбиоза одного из оборонных проектов и совпавшего с ним распространения персональных компьютеров. Если бы власти осознали потенциал Интернета, то наверняка задушили бы его в колыбели. Новая технология по природе своей бесконтрольна, а ее последствия непредсказуемы.

Все это верно и для растущей цифровой империи. Для меня это не какая-то новая причуда. Напротив, это проявление очень древней и странной причуды – той самой распределенной нервной системы, которая выросла из непонятного порыва наших далеких предков, собиравшихся у вечерних костров.

Сегодня мы иногда говорим «кинолента» примерно в том же смысле, что «звоним» по телефону, хотя никакого «звонка» уже давно нет. Да, настоящая киноплёнка еще применяется, но это скорее издержки перехода на новую платформу и сложившейся системы производства. Что же касается доводов об эстетических преимуществах пленки – я отношусь к ним с тем же легким скепсисом, что и к аргументам об эстетических преимуществах винила. Если у цифрового видео и есть недостатки, то их наверняка устранят цифровым же способом.

Тут я должен обратиться к музыкальной индустрии, которая уже в полной мере наслаждается плодами исторического перехода на цифру. До появления звукозаписи на музыке сложно было зарабатывать. Исполнители играли за деньги, а с появлением печатного станка появилась возможность тиражировать партитуру, однако настоящую славу или богатство мог принести только могущественный патрон. Ситуация изменилась с появлением коммерческой звукозаписи, и тут же возникла целая отрасль, в основе которой лежала монополия на средства производства. Обычные люди не могли сами записывать музыку и распространять ее. Теперь этой монополии пришел конец. Оценивая роль музыканта в цифровом мире, некоторые футурологи отмечали, что мы возвращаемся в прошлое: богатство и славу опять сможет гарантировать лишь сильный покровитель (какая-то корпорация или некоммерческая организация). Выходит, что время, когда можно стать «Битлз» и добиться их коммерческого успеха, определяется технологией. И время это конечно. Сегодня все средства производства, воспроизводства и распространения музыки – цифровые и потому доступны каждому. Они достаются нам бесплатно, часто даже случайно – встроенными в какое-то оборудование.

Я вспомнил о музыке, чтобы показать, насколько неожиданными бывают перемены, вызванные прогрессом. Вполне вероятно, что цифровые технологии полностью уничтожат бизнес-модель раскрутки поп-звезд. Такой перемены никто не хотел, ее мало кто ожидал. В ее основе лежит не какой-то одиночный технический прорыв, а сложное взаимодействие нескольких технологий. Разница хорошо заметна, если сравнить нынешнее положение с первоначальными протестами музыкальной отрасли против аудиокассет.

Киноиндустрию ждут столь же непредсказуемые и масштабные изменения, причем проблемы интеллектуальной собственности и пиратства – лишь самая безобидная их часть. Продукт деятельности музыканта, попросту говоря, относительно привычен и несложен. Там меньше сложных технологий. Впрочем, один из аспектов цифровой революции в музыке абсолютно актуален и для кино – я говорю о семплах. Семплы возникли потому, что у потребителя теперь есть доступ к таким же (а то и более мощным) технологиям, что и у производителя продукта. Если не считать человеческий капитал (иными словами, талант), то единственное, в чем потребитель, он же автор, уступает звукозаписывающей компании, – это средства на продвижение. Сегодня весь бизнес в поп-музыке – это раскрутка.

Кино же, я думаю, предстоит несколько иной путь по оси времени, потому что оно сейчас очень технологично. Как вирус в «Терминаторе-3» нельзя отключить, так и Голливуд настолько массово подключен к Сети, что уже сам порождает новые технологии. В такой среде монополию на средства производства (или хотя бы создания продукта) удастся сохранить, поскольку вся киноиндустрия держится на переднем крае прогресса. Во всяком случае, пока.

Если же посмотреть в будущее, то, исходя из истории музыкальной индустрии, можно утверждать, что любой созданный сегодня фильм устремляется вперед по оси времени к той точке, в которой технологии, доступные потребителям, станут «умнее» и эффективнее использовавшихся при его создании.

Иными словами, не важно, кто вы, не важно, каков ваш художественный замысел и бюджет, – где-то в будущем ваш продукт попадет к людям, чьи повседневные технические возможности куда выше наших сегодняшних пределов.

Помните жаркие споры о «раскрашивании» черно-белых фильмов? А чуть дальше по оси времени цвет в кино – просто одна из возможностей. Стандартная, включена изготовителем по умолчанию.

Я думаю, нашим потомкам покажется очень странным то, что мы придумали множество специализированных устройств. Им же о предстоящей встрече напомним холодильник, а багажник машины, если что, сам не даст продуктам разморозиться. Интеллектуальной будет сама среда, а не разбросанные в ней узкофункциональные узлы. По-настоящему вездесущие компьютеры растекаются всюду как нагретый вазелин. По-настоящему проработанные

интерфейсы настолько прозрачны, что становятся невидимы.

Такие разные и непохожие носители информации расплавятся, сольются и потекут вместе – вот что ждет нас в будущем. Например, любой фильм с линейным сюжетом может служить каркасом того, что мы называем виртуальной реальностью, хотя для какого-нибудь восьмилетнего Джонни там, дальше по оси времени, это привычный способ смотреть на вещи. Наткнувшись на «Большой побег» со Стивом Маккуином, он может включить паузу и устроить побоище в стиле гонконгских боевиков между своим аватаром и охранниками концлагеря. Ему просто захотелось. Он всегда так делал. Наверняка Джонни даже не понимает, что раньше это было невозможно, что когда-то нельзя было рассмотреть виртуальные декорации со всех сторон или войти в дверь, которую в фильме никто не открывал.

А может быть, ему все надоест, и он захочет посмотреть кино глазами бейсбольного мяча, который постоянно швыряет герой Маккуина.

Среди бесчисленных настроек в системе Джонни есть возможность наградить всех героев выразительными собачьими мордами. Такая мода пошла от картинок с псами, играющими в покер, которые были популярны в начале двадцатого века. Мальчик об этом не знает – ну и пусть, он же не историк. А если заинтересуется, то система сама ему все расскажет. Кстати, там можно выбрать любую породу собак, но Джонни из таких развлечений уже вырос.

Вечером он смотрит «Часы». Фильм не слишком нравится Джонни, но вдруг ему в голову приходит мысль: а что, если приделать героиням собачьи головы? Получается очень здорово – ну а потом опять побоище из гонконгских боевиков.

В этом случае получается, что тот стародавний проект, начатый у ночного костра, описал полный круг. Образы, о которых думали наши предки, много тысячелетий выбирались наружу, и заселили этот единый, бесплотный и безымянный метаобъект, который мы все время строили. Они – часть мира Джонни, он пользуется ими, принимая как должное и уважая не больше своих собственных досужих фантазий. Впрочем, Джонни еще ребенок, который, сам того не замечая, погружен в культуру собственного вида. Он еще получит образование – вероятно, через учебный режим той самой системы, с которой сейчас играет. Мало того, система уже наверняка незаметно приступила к его обучению. Быть может, его научат смотреть кино так, как смотрим его мы. Вернее, смотрели раньше – по-моему, с приходом DVD мы делаем это иначе, не

говоря уж о том, что поменялся подход к производству фильмов. Скорее всего, похожим образом я учился читать книги – привыкая ценить этот немного странный, но все еще мощный информационный канал.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Ракорд – служебный участок киноплёнки, часто с цифровыми метками. Академический (то есть соответствующий стандартам Американской киноакадемии) ракорд длится восемь секунд и состоит из быстро сменяющихся цифр в концентрических кругах). – Здесь и далее примеч. переводчика.

2

«Голливуд скверз» (Hollywood Squares) – популярное американское телешоу с розыгрышем призов. Российский аналог назывался «Проще простого» и выходил на телеканалах РТР, МТК и НТВ с 1994 по 1997 год.

3

Макс Хедрум – синтезированный компьютером телеперсонаж, ведущий одноименного шоу на британском телевидении в 1985–1986 гг., впоследствии также главный герой фильма в жанре киберпанк и американского телесериала.

4

Левиттаун – пригород Нью-Йорка, построенный в 1947–1951 гг. компанией Уильяма Левитта и названный в его честь. Название впоследствии стало нарицательным для обозначения многочисленных населенных пунктов «одноэтажной Америки», массово возводившихся в послевоенные годы.

5

«Лето любви» – лето 1967 года, прошедшее под знаком массовых сборов хиппи и музыкальных фестивалей в Калифорнии, а также в других местах США и Канады.

6

Гибсон с небольшим искажением цитирует песню «Any Major Dude Will Tell You» («Любой крутой чувак тебе скажет») группы «Стили Дэн», которой посвящена статья. Полная строка в авторском варианте звучит так: «Any minor world that breaks apart falls together again», что можно перевести как «Любой мирок, развалившись, возрождается вновь».

7

«Кто он, третий, идущий рядом с нами?» – чуть искаженная цитата из поэмы Т. С. Элиота «Бесплодная земля»: «Кто он, третий, идущий всегда с тобой?» (перевод С. Степанова). Схожее название носит одно из эссе Уильяма Берроуза – писателя, серьезно повлиявшего на творчество Гибсона.

8

Two Against Nature («Двое против природы») – первый альбом «Steely Dan» после воссоединения группы. Выпущен в 2000 году и был удостоен четырех премий «Грэмми» (в том числе как лучший альбом года).

9

Бит Такэси – псевдоним Такэси Китано со времен комического дуэта «Два Бита».

10

Zero History – последний роман так называемой «трилогии Бигенда», в которую входят также «Распознавание образов» и «Страна призраков».

Купить: https://telnovel.me/ru/gibson_uil-yam/ya-bol-she-ne-veryu-kursivu

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)