

Вступление

В большинстве случаев (скажем, в трех-четырех из пяти) я знаю, где и когда у меня возникла идея той или иной истории и какое стечение обстоятельств (как правило, непримечательных) запустило ее. К примеру, «Оно» родилось, когда я шел по деревянному мосту, вслушиваясь в глухой стук собственных каблучков и думая о сказке «Три козла и тролль». Идею «Куджо» подсказала встреча со злонравным сенбернаром. К «Клатбищу домашних животных» привела скорбь моей дочери по ее любимому коту Смаки, попавшему под автомобиль на шоссе неподалеку от нашего дома.

Иногда я не могу вспомнить, как пришел к конкретному роману или рассказу. В этих случаях толчком служила не идея, а скорее образ, мысленный фотоснимок, настолько яркий, что со временем к нему стянулись персонажи и события, сродни тому, как, предположительно, некоторые ультразвуковые свистки сзывают всех окрестных собак. Такие истории — во всяком случае, для меня — являются истинными творческими загадками: у них нет предпосылок, они возникают сами по себе. «Зеленая миля» началась с образа чернокожего здоровяка, который стоял у решетки камеры и наблюдал за приближением бесконвойного заключенного, продававшего сладости и сигареты, что лежали в старой металлической тачке со скрипучим колесом. «Буря столетия» тоже началась с тю-

ремного образа — мужчины, только белого, не черного. Он сидел на койке, положив руки на согнутые колени, пятки упирались в матрас, немигающий взгляд был устремлен в никуда. Его нельзя было назвать мягким и добрым, каким оказался Джон Коффи из «Зеленой мили». Он был невероятно злым человеком. Может, и не человек вовсе. Всякий раз, когда мои мысли возвращались к нему — за рулем автомобиля, или в приемной окулиста, где я ждал, пока расширятся зрачки, или, хуже того, ночью, когда я маялся бессонницей в темноте, — он вызывал все больший страх. Просто сидел на койке и не двигался, а страх нарастал. Он все меньше напоминал человека, все больше... ну, все больше напоминал то, что скрывалось под человеческим обликом.

Постепенно история начала раскручиваться, потянулась от этого человека... кем бы он ни был. Мужчина — на койке. Койка — в камере. Камера — в подсобке универмага на острове Литл-Толл, который я иногда называю «островом Долорес Клейборн». Почему в подсобке универмага? Потому что такое маленькое поселение, как городок на острове Литл-Толл, нуждалось не в полицейском участке, а всего лишь в одном констебле с неполной занятостью, чтобы иной раз угомонить буйного пьяницу или вспылчивого рыбака, вздумавшего воспитывать жену кулаками. И кто будет таким констеблем? Разумеется, Майк Андерсон, владелец и продавец «Универмага Андерсона». Славный парень, справляющийся с пьяницами и вспылчивыми рыбаками... но, допустим, он столкнется с настоящим злом. Скажем, со злобным демоном, вроде того, что вселился в Риган в «Изгоняющем дьявола». И демон этот будет просто сидеть в кустарной камере Майка Андерсона, уставившись в никуда, и ждать...

Ждать чего?

Бури, разумеется. Бури столетия. Бури достаточно сильной, чтобы начисто отрезать остров Литл-Толл от материка, заставив жителей полагаться исключительно на собственные ресурсы. Снег — это красота, снег — это смертельная опасность, снег — это и покрывало, которым

пользуется фокусник, чтобы скрыть ловкость рук. Отрезанный от мира, скрытый снегом, мой злодей в тюремной камере (к тому времени он уже обрел имя и фамилию — Андре Лигоне) мог причинить немало бед. И что самое худшее — возможно, даже не покидая койки, сидя на ней, положив руки на согнутые колени.

Вот к чему я подобрался в своих размышлениях к октябрю — ноябрю 1996 года: плохой человек (а может, монстр, маскирующийся под человека) в тюремной камере; буря, даже более сильная, чем та, что парализовала Северо-восточный коридор в середине семидесятых годов; маленький городок, вынужденный полагаться только на собственные ресурсы. Перспектива создания целого города пугала (я такое уже проделывал в романах «Жребий Салема» и «Нужные вещи», и это был титанический труд), но возможности манили. Я также знал, что наступил момент, когда я должен начать писать — или упущу свой шанс. Идеи проще доводить до логического конца. Более цельные, они могут ждать достаточно долго, но у истории, зародившейся из одного-единственного образа и существовавшей по большей части умозрительно, намного больше шансов кануть в небытие.

Я думал, что шансы «Бури столетия» так и не превратиться в завершённое произведение весьма велики, но все-таки в декабре 1996 года начал писать. Последним толчком послужило осознание, что сценой действия я выберу остров Литл-Толл — и таким образом получу возможность высказать интересные и неоднозначные мысли о самой природе маленького городка... потому что во всей Америке не найдешь другого места, где жизни жителей так тесно переплетены и туго завязаны, как в островных городках у побережья штата Мэн. Их горожане объединены местом проживания, традициями, интересами, религией и работой, которая трудна, а иногда и опасна. Есть еще кровные и клановые узы, ведь население таких городков состоит по большей части из пяти-шести семей-старожилов, которые благодаря кузинам

и кузенам, племянникам и племянницам, а также некровным родственникам накладываются друг на друга, как куски материи в лоскутном одеяле*. Если вы турист (или один из «летних людей»), к вам отнесутся дружелюбно, но не думайте, что вам удастся увидеть жизнь города изнутри. Вы можете возвращаться в свой коттедж на мысу с окнами на протоку шестьдесят лет кряду, но все равно останетесь чужаком. Потому что на острове жизнь другая.

Я пишу о маленьких городах, поскольку сам родился в маленьком городе (хотя, спешу добавить, и не в островном, поэтому о Литл-Толле пишу как человек со стороны, чужак), и большинство моих историй о маленьких городах, будь то Салемс-Лот, Касл-Рок или Литл-Толл, обязаны своим появлением Марку Твену («Человек, который совратил Гедлиберг») и Натаниелю Готорну («Молодой Браун»). При этом все они, как мне представлялось, строились на одном недостаточно обоснованном утверждении: появление зла всегда должно потрясти городок, разобщить горожан и превратить во врагов. Но это было мое восприятие читателя, а не жителя такого городка. Я видел города, которые всякий раз сплачивались перед лицом беды**. И все-таки вопрос остается: всегда ли такое сплочение горожан во благо? Всегда ли сама идея общности греет сердце — или иной раз холодит кровь? Именно в этот момент я представил, как жена Майка Андерсона обнимает его и шепчет на ухо: «Устрой ему [Лигоне] несчастный случай». Боже, меня аж бросило

* В восточной части Мэна последний баскетбольный турнир сезона проводится в «Бангор-аудиториум», и обычная жизнь останавливается, потому что все жители региона слушают радиотрансляции. Так, однажды, когда в категории Д (маленькие школы) играла команда девочек «Джонспорт-Билс», радиокомментаторам приходилось называть игроков стартовой пятерки по именам, потому что все они были родными или двоюродными сестрами с одной фамилией — Билс. — *Примеч. автора.*

** Как, например, в ледяную бурю января 1998 г., когда некоторые города остались без электричества на две недели, а то и дольше. — *Примеч. автора.*

в холод. И я уже знал, что должен хотя бы попытаться написать эту историю.

Предстояло ответить и еще на один вопрос: каким будет формат? Обычно меня это не сильно волнует, как и лицо, от которого ведется повествование. Оно появляется само по себе: обычно третье, в редких случаях — первое. То же самое происходит и с форматом. Наиболее удобен для меня роман, но я также пишу рассказы, сценарии, иной раз и стихотворения. Идея всегда определяет формат. Нельзя втиснуть роман в рассказ, сделать из рассказа стихотворение, остановить рассказ, который решает, что хочет стать романом (если только у тебя нет желания его убить). Я предположил, что «Буря столетия», если я реализую свои планы, будет романом. Но когда я уже собрался сесть за стол, идея продолжала настаивать, что это должен быть фильм. Каждый образ определенно смотрелся экранным, а не книжным: желтые перчатки убийцы; измазанный кровью баскетбольный мяч Дейви Хоупвелла; дети, летящие с мистером Лигоне; Молли Андерсон, шепчущая мужу: «Устрой ему [Лигоне] несчастный случай»; а больше всего — Лигоне в камере (руки лежат на подтянутых к груди коленях), задающий тон всему происходящему.

Текст получался длинноватым для полнометражного фильма, но я полагал, что знаю, как это обойти. За прошедшие годы я наладил отличные деловые отношения с Эй-би-си, передавая им материалы (иногда и телепесы) для полудюжины так называемых мини-сериалов, которые получали достойные рейтинги. Я связался с Марком Карлинером (он продюсировал новую экранизацию «Сияния») и Морой Данбар (с которой я решал все творческие вопросы на Эй-би-си с начала девяностых). Заинтересует ли канал, спросил я обоих, *роман для телевидения*, существующий сам по себе, а не переделанный из ранее существовавшего романа?

Оба ответили «да» практически без запинки, и когда я закончил три двухчасовых сценария, приведенных ниже, проект перешел к подготовительной, а потом и к съе-

мочной стадии без творческих метаний и административных мигреней. Если вы интеллектуал, обливать грязью телевидение модно (и не дай бог сознаться, что вы смотрите «Фрейзера», не говоря уже о «Шоу Джерри Спрингера»), но я работал и для кино, и для телевидения, а потому подписываюсь под утверждением, что в Голливуде телевизионщики хотят снимать, а киношники — получать приглашения на ланч. Во мне говорит не досада, фильмы по моим произведениям не так уж плохи (если не упоминать «Ночную смену» и «Серебряную пулю»). Но на телевидении тебе дают работать... Плюс, если на твоём счету несколько успешных сериалов, позволяют расширить рамки. А я люблю расширять рамки. Это прекрасно. Эй-би-си вложило в проект тридцать три миллиона долларов, получив три черновых сценария, которые впоследствии не претерпели особых изменений. И это тоже было прекрасно.

Я писал «Бурю столетия» так же, как писал бы роман, составляя список персонажей, но не делая никаких других записей, работая по три-четыре часа в день, в том числе и в номерах отелей, таская с собой «Пауэрбук», когда мы с женой ездили на матчи женской баскетбольной команды штата Мэн в Бостон, Филадельфию, Нью-Йорк. Разница заключалась только в том, что я пользовался редактором для сценариев «Файнел драфт», а не «Ворд-6», который использую для обычной прозы (эта чертова программа то и дело вылетала, оставляя пустой экран; к счастью, новый «Файнел драфт» так не глючит). И я утверждаю: то, что вы прочтете (как и то, что увидите на телевизионном экране, когда «Буря столетия» выйдет в эфир), не будет телевизионной драмой или мини-сериалом. Это роман в полном смысле слова, пусть и на другом носителе информации.

Конечно, без проблем не обошлось. Основная трудность при работе с телевидением — цензура. (Эй-би-си — единственная из ведущих национальных телесетей, сохранившая подразделение «Нормы и правила». Там чи-

тают сценарии и говорят, что абсолютно недопустимо для показа в гостиных Америки.) Я сражался с этим подразделением при подготовке «Противостояния» (большую часть населения Земли душат собственные сопли) и «Сияния» (талантливый писатель, который определенно не в себе, до полусмерти избивает жену молотком для крокета, а потом пытается проделать то же самое и тем же предметом с собственным сыном), и это была однозначно худшая часть процесса, творческий эквивалент китайского бинтования ног.

К счастью для меня (самопровозглашенные хранители нравственности Америки, вероятно, радуются этому гораздо меньше), американские телесети значительно раздвинули горизонты допустимого в сравнении с теми днями, когда продюсерам «Шоу Дика Ван Дайка» запретили показывать двуспальную кровать в главной спальне. (Святой Боже, а вдруг американская молодежь начнет представлять себе, как Дик и Мэри лежат там ночью, соприкасаясь ногами?) В последние десять лет произошли еще более разительные перемены. В немалой степени они стали реакцией на революцию, вызванную появлением кабельного телевидения, но обусловил эти перемены и отток зрительской аудитории телесетей, в частности, значительное уменьшение числа зрителей в самом лакомом сегменте — от восемнадцати до двадцати пяти лет.

Меня спрашивали, зачем связываться с телесетями, когда есть кабельные каналы вроде «Хоум бокс офис» или «Шоутайм», где цензура стремится к нулю. Причин две. Первая: несмотря на ураган критики, обрушившийся на первые кабельные шоу вроде «Тюрьмы Оз» или «Реального мира», потенциальная аудитория кабельных каналов еще очень мала. Выпускать мини-сериал на Эйч-би-оу — все равно что издавать большой роман в маленьком издательстве. Я ничего не имею против маленьких издательств или кабельного телевидения, но если я много и долго над чем-то работал, мне хочется представить результаты этой работы максимально большой

аудитории. Часть этой аудитории вечером четверга может переключиться на «Скорую помощь», но риск того стоит. Если я хорошо сделал свою работу и людям захочется увидеть, как разворачиваются события, они запишут «Скорую помощь» на видео и останутся со мной. Как любила говорить моя мать: «Самое интересное начинается, когда у тебя появляется конкурент».

Вторая причина сотрудничества с крупной телесетью состоит в том, что легкая форма «бинтования ног» идет на пользу. Зная, что твою историю изучат люди, высказывающие мертвецов с открытыми глазами (в телесети — ни под каким видом), детей, произносящих нехорошие слова (ни в коем разе), или хлещущую галлонами кровь (абсолютный запрет), ты начинаешь искать другой способ донести до зрителей свое видение той или иной ситуации. В триллерах и ужасах лень практически всегда трансформируется в натуралистическую вульгарность: выскакивающее глазное яблоко, перерезанное горло, разлагающийся зомби. Когда телевизионный цензор отрезает эти легкие способы напугать, возникает необходимость искать другие пути к той же цели. Создатель фильма становится диверсантом и иногда находит действительно элегантные решения, что мы зачастую видим в фильмах Вэла Льютона, скажем, в «Людах-кошках».

Быть может, вышесказанное звучит как оправдание — но таковым не является. В конце концов, именно я однажды сказал, что хочу вызывать у своей аудитории ужас, не выйдет с ужасом — так хотя бы страх, а если и со страхом не получится — согласен на тошноту. Какого хрена, я не гордый. А телесети, образно говоря, вышли из глухой обороны и занимают теперь более гибкую позицию.

Жесткий реализм в «Буре столетия» присутствует (Ллойд Уишман с топором и Питер Годсо с веревкой — всего лишь два примера), но нам пришлось бороться за каждый такой момент, и некоторые (скажем, когда маленькая Пиппа царапает лицо матери и кричит: «Отпусти меня, сука!») все еще активно обсуждаются. Нынче я —

не самый популярный автор в «Нормах и правилах». Я продолжаю звонить этим людям и канючить, угрожая пожаловаться старшему брату, если они не прекратят меня доставать (в данном случае роль старшего брата чаще всего играет Боб Айгер, который возглавляет Эй-би-си). Думаю, имея такую поддержку, вполне можно работать с «Нормами и правилами». При таком раскладе я весь в шоколаде. И если хотите знать, кто выигрывает большинство сражений, сравните исходный сценарий (который публикуется в этой книге) с окончательным вариантом телепередачи (который монтируется, когда я пишу эти строки).

И не забывайте, пожалуйста, что не все изменения вносились для убления «Норм и правил». С ними ты можешь спорить, а вот сетка вещания обсуждению не подлежит. Каждая законченная серия должна длиться девяносто одну минуту плюс-минус несколько секунд и делиться на семь частей, чтобы зритель увидел замечательные рекламные ролики, которые и оплачивают все счета. Есть какие-то уловки, позволяющие выцарапать еще толику времени (одна из них — электронное сжатие, в котором я не разбираюсь), но по большей части тебе приходится обстругивать свою палочку, пока она не войдет в отверстие. Это, конечно, геморрой, но в легкой форме. Сродни необходимости носить школьную форму или галстук на работу.

Борьба с деспотизмом на телевидении, которую приходилось вести при работе над «Противостоянием» и «Сиянием», часто раздражала, а иногда и ввергала в отчаяние (меня трясет при мысли о том, через что пришлось пройти продюсерам «Оно», ведь одно из самых строгих указаний «Норм и правил» состоит в том, что в телефильмах дети не должны подвергаться смертельной опасности, не говоря уже о том, чтобы умирать), но оба телефильма базировались на романах, которые я написал без учета правил приличия, принятых в телесетях. Именно так и должны писаться романы. Когда мне задают вопрос, держу ли я в уме возможность последующей эк-