

# **Николай Басов**

## **Творческое саморазвитие, или Как написать роман**



«Творческое саморазвитие, или Как написать роман»: ФАИР-ПРЕСС; 1999  
ISBN 5-8183-0062-5

### **Аннотация**

*В этой оригинальной книге известный писатель-фантаст щедро делится писательским опытом, раскрывает секреты своего мастерства, демонстрируя завидную эрудицию и присущий ему юмор. Углубляясь в книгу, читатель утверждает в мысли, что любой вид творчества исцеляет жизнь человека, помогая противостоять жизненным неудачам, являясь безотказным средством борьбы со стрессами и депрессией.*

*Книга незаменима для тех, кто мечтает оставить свой след в литературе, а также для всех, кто хочет заставить трудиться ум и душу, стремится изменить свою жизнь и даже, возможно, заработать денег.*

*Для широкого круга читателей.*

# **Николай Басов**

## **Творческое саморазвитие, или Как написать роман**

### **АВТОР ОБ ЭТОЙ КНИГЕ И О СЕБЕ.**

Книга писалась не очень долго, но как всегда бывает с такими текстами, к ней очень долго пришлось искать убедительную аргументацию, обдумывать иные пассажи и доказательства. Насколько это удалось, конечно, судить не мне, но я старался. По крайней мере, не хватал первые попавшиеся под руку варианты, не прибегал к торопливым идеям и развивал общую систему достаточно взвешенно.

Главная трудность заключалась в том, чтобы соединить учебник креативного письма,

собственно методический материал самоучителя литературного ремесла с психологической, как теперь принято обозначать, селф-хелпной задачей – основным направлением развития моих построений.

Книга была уже почти закончена, и её контуры стали очевидны каждому, кто захотел бы с ней ознакомиться, как вдруг зазвучали вопросы от ребят, с которыми я привык считаться. Почему, спрашивали они в один голос, словно хор во время спевки, ты не написал книгу об умении сотворить роман, а потом не сделал вторую, отдельную книжку о том, как это может повлиять на психологическое состояние личности, на её устойчивость в жизненных перипетиях и стрессовых ситуациях? Стоило ли все так «неправильно» смешивать и усложнять, неся при этом неизбежные потери с обеих сторон?

Во-первых, креативные книжки есть, и немало. Настолько, что мне не хочется врезаться в гору этих текстов. Есть такие, что обобщённо представляют всю проблему письма в целом, есть масса таких, что рассматривает иные проблемы в частности. Во-вторых, валидность проблемной личности мне тоже не следовало бы разрабатывать отдельно. Психологического образования у меня нет, а я привык, по крайней мере, к этой науке относиться с уважением, именно потому что немало о ней прочитал. В-третьих, как-то так повелось, что по психологии творчества, что может являться неким пересечением указанных выше двух дисциплин, принято писать на закате, приближаясь к завершению активной творческой работы, если, разумеется, не зарабатывать «теоретический» хлеб в данной области. А мне ещё далеко и до заката, и до желания сугубо теоретизировать.

Кроме того, суть этой двойственности, вовсе не такой простой, как хотелось бы, заключается вот в чём. Испокон веков существовало две парадигмы обучения – классное и студийное (названия, конечно, условны). В первом случае, системным фактором является класс, то есть, одномоментное собрание людей, которые обязаны делать то, что прикажут. Основой этой схемы является «очный», очень доступный учитель и классический учебник, с методическим разделением на темы, задания, упражнения и проверочные материалы. Разумеется, для работы по развитию творческих и чрезвычайно личностных элементов эта схема мало подходит. Оговариваюсь – к сожалению, потому что учебник очень привычная и потому эффективная метода.

Вторая схема взяла за образец модель художественной или литературной студии, где лишь в самом начале студентов собирают, чтобы научить азам ремесла, а по прошествии этого времени каждый обучающийся работает самостоятельно, зачастую сам выбирая себе модель, тему, метод изображения, а то и программу развития, совершенствования своего искусства (уже искусства, как продолжения ремесла). Так как для студийной схемы классический учебник не подходит, я вынужден был написать эту книжку по новому образцу, делая ставку именно на хитрую смесь вдохновляющего компонента, стимулирующего саморазвитие, с обучением, исполненным иногда по общепринятой схеме.

При этом возникла своя трудность (можно сказать, второго порядка), потому что попытка индивидуальной работы, а она неизбежна для каждого, кто хочет заниматься именно романом, а не бесформенными «писаниями», должна быть привязана к личностному началу. Чтобы человек, серьёзно относящийся к заявленной этой книгой теме, был как камerton настроен именно на себя, на своё отношение к любому материалу, с самого начала работал бы с собой, и лишь с собой считался едва ли не во всех технических и творческих поисках.

Признаюсь, как только я осознал эту необходимость, я струхнул – уж больно сложной была «предъява». Потом попытался представить, как эта книга писалась бы, если бы я предложил экспериментировать не с романом, а с дневником или, в крайнем случае, с небольшими эссе, несущими личностное отношение автора к предмету. Но тогда существенный ущерб терпела механика текста, умение создавать художественность. А кроме того, этот текст почти наверняка не мог иметь продолжения, потому что в иных редакциях на роман ещё согласятся взглянуть, но чтобы прочитали сборник эссе – это, как говорится, «дохлое дело».

Кроме того, меня стало одолевать сомнение, что я не имею права писать эту книгу, вообще не должен давать каких-либо советов, если стесняюсь показать собственную лабораторию, свою текстовую кухню. И я решил в качестве подопытного кролика использовать себя (в самом деле, если я предлагаю эксперимент читателю, почему же я сам должен избежать той же участи?), сознавая при этом, если кому-то покажется, что автора в книге слишком «много», то не избежать ему упреков в нескромности. В таком случае, заранее прошу извинить меня, честное слово, я не очень-то и рвался, просто так получилось...

По мере написания по этой схеме, текст выиграл, как мне кажется, ещё в одном. Используя себя или иных хороших знакомых (впрочем, как и общепринятые авторитетные персоны), я заметил, что, приводя эту работу «с собой», легче демонстрировать литературную «отсебятину», упражнения в индивидуальном письме, выработку и стиля, и взгляда, и вкуса. Опять же вынужден признаться, что делал иные страницы в шаржированной, едва ли не «границной» для нормального текста манере.

Этим я пытался убить сразу двух зайцев. С одной стороны, как принято было говорить у хиппи – пытался «расширить сознание», то есть, практически доказать, что литературная норма – вещь куда более «непугливая», чем думают даже иные экспериментаторы. С другой стороны, развитие (студийное) навыков литературной работы всегда представлялось мне неким хулиганством, когда следует как можно больше попробовать разных разностей. Чтобы определённое «найти» себя, именно себя, а не какой-то фрагмент собственной личности, что заставит остальные «части» мучиться и страдать «в немоте». Ну а чтобы хоть как-то оправдать такие не совсем стандартные приёмы, ещё раз прошу прощения (на случай, если ошибаюсь в своих послылках), и вручаю свои вверительные грамоты.

Я профессиональный литератор, имею одиннадцать опубликованных романов, одну книжку «нехудожки», изрядное количество текстов поменьше, и некое число рукописей, которые не сумел продать. Разумеется, этой составляющей особенно хвастаться не принято, но я считаю этот опыт не менее ценным, чем удачу, особенно в свете избранной темы для этой книжки. Так что и от этого вовсе не собираюсь отказываться, играя перед публикой чрезмерно успешного литератора.

Кроме того, я проработал пять лет литературным агентом, потаскался, что называется, по издательствам, видел разные ситуации, и получил бесценный опыт в том, какими бывают издатели, издательства, писатели, книготорговцы и даже журналисты, работающие в книжной тематике.

Ещё, помимо своей нынешней работы, как говорит моя жена, «в прежней жизни», то есть, до Перестройки – как принято, пишу это слово с прописной буквы, – я сменил множество профессий, оказывался в разных ситуациях, немало поездил по нашей бывшей общей стране, и не потерял интереса к людям, при этом научившись понимать их проблемы.

И вот когда я понял, что моя идея по совмещению литературного и общежитейского опыта может быть ценна для многих людей, что они могут использовать этот метод для решения многих своих проблем, к которым сейчас они не пробуют даже подступиться, я понял, что ждать больше ничего не нужно, что следует написать об этой своей системе, которая не должна оставаться кабинетным изобретением, а имеет право стать известной многим. И, разумеется, сел писать, благо мне нужно было сдавать издателям роман, а как ещё дама Агата Кристи заметила в своей биографии – «литераторов всегда тянет написать что-то такое, что не относится к их работе».

## **ЧАСТЬ I. ПОЧЕМУ И КАК ЭТО СТОИТ ПОПРОБОВАТЬ**

Признаться, я некоторое время думал, что моя идея абсолютно оригинальна. Что никто и никогда, задаваясь теми же вопросами, не подходил даже близко к ответу, который мне был ясен с самого начала.

Ясен именно потому, что лежит, как говориться, на поверхности, просто удивительно –

как на него не набрёл кто-нибудь другой.

И лишь после некоторых изысканий пришлось убедиться, что я не один такой изобретательный, что были и есть люди, которые такую схему уже предлагали. Например, тот же самый Наполеон Хилл предлагает составить подробный план достижения заветного богатства и наполнить его мощнейшими переживаниями, по сути сходными с креативным напряжением – чем не попытка романтизировать свою жизнь или главную проблему?

Суть метода проста. В случае, если вам жизнь не мила, если одолели личностные да и просто разные проблемы, если трудности кажутся неодолимыми, то следует... написать роман.

Именно роман. О тех проблемах, с которыми уже невозможно мириться, но преодолеть которые не удаётся. Или наоборот, сделать роман о блистательном приключении, не имеющем ничего общего с жизнью, от которой и так спасу нет.

И если все проделать более-менее правильно, то в одно прекрасное утро станет ясно, что эта озабоченность – ерунда. Что проблемы проще забыть, чем биться с ними день и ночь, в трезвом рассудке и во сне, наяву и в порыве мечтательности...

А может быть, следует сделать спокойный роман о жизни тех людей, которые одним своим существованием в воображении, соединяясь таинственными узами персонажей и их создателя, успокоят, поддержат, окажут самую действенную помощь, о которой только можно мечтать.

Почему это происходит, равно как и доказательство, что так и будет, а ещё предложения по поводу того, как это сделать, я и предлагаю рассмотреть для начала.

## **Глава 1. Психология с вариациями**

Начнём с того, что ты должен убедить себя, почти внушить себе, создать стойкое ощущение, не подлежащее ни внешнему, ни тайному сомнению, что роман, который ты будешь писать по вечерам, или ранним утром, когда все ещё спят, или на работе, когда коллеги отвернулись, или по воскресеньям, в свободное от повседневных дел время, способен перевернуть твою жизнь, способен осуществить подлинную креативную революцию, метаморфозу, которая, в отличие от всех других методов, с самого начала и до конца пойдёт тебе только на пользу.

И что со временем у тебя, как и у многих других людей, оказавшихся в подобной ситуации, возникнет не только разделительная полоса – «до» романа и «после», прежде и потом, – но и явственное понимание, как много эта работа изменила в тебе, научила чему-то, что поможет жить дальше, позволила набраться сил и энергии лучше иных лекарств, лучше дешёвых проповедей (в отличие от проповедей необходимых, которые я высоко ценю) и уж гораздо лучше неуместных, часто бьющих мимо цели советов друзей и просто «доброжелателей». Ведь в этом случае ты сам будешь себе помогать, сам изберёшь средство и вырастишь его в своём сознании. До тех пор пока ты этого не понимаешь, все, о чём пойдёт тут речь, покажется тебе зверски трудным, будет даже пугать одной постановкой задачи... Вот с этого и начнём.

### **ТРУДНО ВСЕ, ЧТО НЕ ИЗВЕСТНО**

Психологи ещё в конце прошлого века сформулировали идею, что пугает то, что не известно. То, чему не было места в личном опыте, ЧТО не встречалось ранее, кажется непреодолимым. Неизвестные эмоции, чрезмерные нагрузки на психику, незнакомая ситуация, странные люди – все создаёт напряжения, которые по тем или иным параметрам близки к испугу, страху, угнетению с самыми печальными последствиями.

Изобретением воспользовались по-разному. Политики – для создания «века террора», литераторы – для невиданных ранее творений «хоррора» («ужаса»). Зато врачи и психологи постарались разобраться в этой проблеме, чтобы снять её терапевтическими или разного

рода аналитическими средствами. Последний метод породил массу прямых и косвенных профессий, в наименовании которых ключевым является слово «аналитик». Тем самым утверждалось, что знание фактора угнетения, правильное представление о нем или хотя бы явственное его описание каким-то образом его дезавуирует, лишает силы, снижает уровень и насыщенность вызываемых им напряжений.

Нужно лишь преодолеть барьер слепого непонимания, ужаса, рождённого незнанием своего противника, суметь справиться с кошмаром подчинения ситуации и начать её анализировать. Просто решиться на рассуждение о ней и думать до тех пор, пока с неё не начнёт слетать шелуха кажущегося всемогущества и фальшивой таинственности.

И постепенно выявится, что человек сильнее, что он может и даже должен справиться со всем, его угнетающим, потому что, как сказано не в одной Библии, но и в канонических текстах других религий, хотя и не одними и теми же словами, – нам не посылаются испытания, которых мы не могли бы выдержать.

## **ПЫТАЙСЯ, И ТЫ ВЗЛЕТИШЬ**

Итак, следует просто посмотреть на свои проблемы прямо, широко раскрыв глаза, и они начнут таять, как Гингема после обливания из поломоного ведра.

Совет хорош, вот только в нём есть одна заковыка. Он не действует сразу, немедленно, не действует мгновенно. Если бы все было просто, люди были бы самыми разумными и великолепными существами, они бы не давали себя запугать разного рода химерам, не становились бы большевиками, эсэсовцами, бандитами или угнетателями. Они решали бы свои проблемы, не испортив жизнь другим людям.

Я полагаю, что негодяи избирают этот путь, губительный как для них, так и для окружающих, потому что им в какой-то момент не хватило терпения выработать более действенное решение своих проблем. Сии слишком рано сдались и принялись все крутить, громить, творить революции, У них не хватило терпения снова и снова, пусть даже проклиная собственную судьбу, бессилие или неразумие, подниматься на ноги и приниматься за то, что они уже множество раз делали – бороться с противником, который сидит в каждом из нас. Чем бы этот противник ни был – бедностью, одиночеством, непониманием окружающих, творческой несостоятельностью, сексуальным голодом бытовой неустроенностью, неверием в добро, отсутствием жизненной перспективы...

Экзюпери писал, как один из его коллег-лётчиков, совершивший вынужденную посадку в Андах, осваивая в тридцатые годы почтовые авиаперевозки в Чили через этот абсолютно непреодолимый для тогдашних самолётов барьер, после удаления неисправности пытался взлететь более сорока раз! Он обморозил руки, он чуть не сорвал (а может быть, и сорвал) сердце, откатывая свою авиетку на стартовую позицию на крохотной площадочке между горами, которая была в полтора раза короче, чем необходимое для разбега расстояние, но... не сдался. Он боролся даже тогда, когда у него уже не было никакой надежды выбраться из этой передрыги. И он победил, взлетел, хотя в это не поверили ни техники, обслуживающие его машину, ни инженеры, знающие о полётах всё, что только можно. Не поверили даже врачи, прекрасно осведомлённые о возможностях человеческого организма, но не замечающие такой малости, как человеческий дух.

В это поверили лишь некоторые лётчики. Кстати, и сам Сент-Экс был такой же, он доказал это, потерпев со своим техником аварию в Сахаре и всё-таки выбравшись из песков. Когда мне очень плохо, я вспоминаю этих людей. Этот способ я предлагаю и тебе – вспомни Экзюпери и людей, про которых не писал...

И в один неожиданный момент ты взлетишь. Потому что так устроен мир – кто не сдаётся, тот побеждает. По крайней мере, получает ещё один шанс попробовать, а это уже немало. Иногда это всё, что нам, в действительности, нужно.

## **РОМАН – ЛУЧШАЯ МОДЕЛЬ ЖИЗНИ**

Ага, скажет кто-нибудь, в ком житейского опыта больше, чем хотелось бы, советуешь по книжкам... Знаем мы эти книжки! А вот как быть, если... Да мало ли что может случиться с человеком?!

Случиться может всякое. Особенно в этой стране, с этими правителям, с нравами, которые нам навязал ещё самый «добрый дедушка» из любителей перебить несколько десятков беспомощных из-за весеннего разлива зайцев прикладом охотничьего ружья (для справки – см. воспоминания Н. К. Крупской о ссылке в Шушенском.)

Также почти всё, что угодно, может случиться с родными, близкими, с теми, кто уязвим и дорог больше чем даже собственные жизнь, здоровье, благополучие.

Потому я и предлагаю роман как универсальное средство. Которое не действует сразу и кажется непривычным. А, кроме того, оно не даёт никаких гарантий, выглядит несовершенным, трудоёмким, даже глуповатым. Предлагаю средство, которое подозрительно похоже на магию, заговоры, колдовство, шаманизм, психоанализ, перебивание косточек родственникам, нейролингвистическое программирование, самореализующееся пророчество или, в некоторых случаях, даже на сеанс столоверчения.

Но лучшего у человечества, возможно, и нет. Потому, что именно это средство подходит на все случаи жизни, ведёт происхождение от всего скопом, все в себя включает, все использует, ни от чего не отворачивается, ничем не брезгует и в итоге... может практически все. Именно так – все. Все! В одной умной книжке я встретил гениальную, по-моему, догадку, что роман – это партитура медитации на заданную и строго оговорённую тему. А что может медитация, как она этого добивается, почему, собственно, работает, не имея на то никаких видимых причин, никто толком не может сказать, даже люди, которые умеют медитировать с блеском, не доступным не одному скептическому европейцу. Но вчистую медитировать трудно, для этого нужна подготовка, для этого нужна вера, которая тоже труд, и на удивление тяжёлый... Поэтому лучше использовать то, что есть под рукой, что ближе, что гораздо более знакомо.

И существует в форме, разрабатываемой в течение трех тысячелетий (считая от Гомера – первого, невзирая на стихи, из европейских романистов) самыми талантливыми представителями рода человеческого. И в итоге стало настолько совершенным, что способно помочь каждому, даже если это кажется невероятным.

## **Глава 2. Эта волшебная сила искусства**

Немало затрачено слов, чтобы обозначить или проиллюстрировать пресловутую силу того, что мы зовём искусством, в нашем случае – литературой. Ищут корни этого влияния, перебивая технические подробности письма (что, безусловно, важно), строят теории, придумывают модели, борются школами и мнениями авторитетов, вызывают духи древних божеств и призывают в помощь новомодных экспертов... Но как это происходит – остаётся совершенно непонятным.

Вернее, имеется наука, которая называется литературоведение, есть актуальная теория чтения, есть гипотеза о разных формах психоактивности человека пишущего, равно как и человека читающего, но до главного они как-то не доходят. Мне кажется, если бы дошли, разрешение этой загадки, как открытие ядерной физики, в считанные годы перевернуло бы наше представление о нас самих.

И лишь самые «странные» из теоретиков знают – сила искусства в том, что она не перелопачивает опыт человека снизу доверху, она как бы достраивает его, не конфликтуя с ним, И чудесным образом превращает этот опыт, который многие полагали едва ли нужным, а то и вовсе непригодным к использованию хламом, в новое знание, если угодно – в мудрость.

## **ОКОШКО К МУДРОСТИ**

Когда я ещё только задумал написать эту книжку и рассказал о ней одному знакомому издателю, он очень удивился: «да почему ты, – спросил он, – считаешь, что писать роман – единственный выход? Пусть лучше они читают книжки, это куда проще». По-своему он был, конечно, прав.

Читать, разумеется, проще, легче и приятнее. Собственно, люди так и делают – они читают, находя в мире этих Скарлетт и Холмса, Фродо и Конана, Брюньона и Турбиных все значимые для них переживания, идеи, утешение и частичное решение проблем.

Да, читал книгу, ты испытываешь то же, что и автор. Но только раз в десять – двадцать слабее!

И признавая чтение очень мощным средством, всё-таки давай попробуем представить, чего сможем добиться, если сами выработаем партитуру Пресловутой «медитации»? А потом самостоятельно «аранжируем» все, как в таких случаях положено? Разумеется, не упуская из виду, что делаем это в полном Соответствии с собственными, глубоко ЛИЧНЫМИ представлениями о проблеме?...

Представил? Да, я тоже представляю с трудом, лишь в малой степени догадываясь о том эффекте, который способна оказать на автора правильно организованная и хорошо написанная книга. Я – романист, знаток текстов и людей, которые профессионально занимаются книгой, вынужден признать, что не знаю, как, почему и в какой мере это происходит. Но то, что это работает с ошеломительной силой, что иногда меняет существо автора кардинально – за это ручаюсь.

Конечно, все чуть-чуть сложнее, чем я тут изображаю. Роман на роман не приходится, автор автору тоже рознь. Иногда и среди писателей попадают такие «редиски», что просто диву даёшься, а пишут по-соловьиному – легко, звонко, убедительно, красиво! Все дело, наверное, в том, что без романов они были бы ещё хуже, творили бы злые дела или превратились бы в откровенно несчастных людей, делая несчастными родных и близких.

В любом случае я утверждаю, что роман, само писание этой как бы совсем не обязательной монографии, служит средством изменения личности автора, привлекая редчайшее свойство психологической изменчивости, вернее, метаморфной креативности. Потому что является своего рода окошком к правде, распахнутым в себя самого. А уж как мы воспользуемся этим средством, что увидим в окошке, какую мудрость способны будем получить в результате – это, как говорится, Бог весть. На том вся жизнь построена, что каждый лишь за себя ответчик, не так ли?

## **ПОНИМАНИЕ ОКРУЖАЮЩИХ**

Автор, работая над романом, попытавшись осуществить эту самую метаморфную креативность, не только из себя добывает некий ценный элемент, который иногда зовётся правдой, а иногда и вовсе истиной. Если бы он добывал что-то только из себя, достоинств в его работе было бы не много. Из всех особенностей романиста самый главный фокус, бросающийся в глаза сильнее других, я заметил, только начиная писать, то есть более двадцати лет назад. А именно, романист совершенно ненормально, с удивительной полнотой воспринимает людей. При этом, понимая их как никто другой, разделяя с ними многие черты, не осуждает даже за откровенно несправедливые поступки.

В самом деле, если не понимать людей, окажешься без креативной подпитки с их стороны. Просто не сумеешь усвоить их эмоции, реакции, знаки и символы поведения, не поделишь их желания, порывы, мысли и стремления, не постигнешь их страхов, опасений, мук, не станешь свидетелем их торжества во всех формах. Вообще, ничего не поймёшь в том, чему окажешься свидетелем.

Поэтому-то у романиста и возникает такая сильная мотивация в «чтении» других людей, даже не особенно важно, каких именно – далёких или близких, знакомых или не очень, хороших или не вполне. Эта всеядность некоторое время смущала «знатоков»

литературы, которые пристально, но без понимания рассматривали самих литераторов.

Мопассан писал где-то, что его, без сомнения, считают самым равнодушным из людей, а между тем... И он был прав. Видимое равнодушие его происходило не потому, что он не сочувствовал людям. Сочувствие в нём было, иначе он бы не написал несколько произведений, исполненных жгучего стыда и ужаса перед некоторыми своими персонажами, перед иными сторонами жизни вообще. Просто сочувствие было не главным, к чему он стремился. Гораздо важнее для него было понимание, о котором я толкую. И таким его сделала профессия.

То же наблюдалось у Сомерсета Моэма, у Чехова (хотя романистом его считать можно лишь с натяжкой), у многих и многих талантом помельче, но с теми же примерно задачами. И это очень характерно, потому что происходит как бы автоматически, без участия сознания литератора, без его декларируемых устремлений.

Отсюда происходит легенда о необыкновенной жёсткости пишущей братии. Якобы каждый из них способен такое отмочить о ближнем, такое брякнуть, что мало никому не покажется! На самом деле эти люди просто привыкли замечать то, что прячется от других, потому что видят глубже, яснее, детальнее. Потому и случается непроизвольное срывание масок, которое многим не по нраву.

Я сам на этом попадался, и не раз, пока моя жена не приучила меня сдерживаться, не молотить от души всё, что приходит на ум. Но вынужден признаться, частенько опасаясь, что испорчу кому-то настроение, потому что не понимаю, до какой границы могу быть откровенным, Я не замечаю эту границу, не воспринимаю её, будто в тёмном саду ношу прибор ночного видения. Некоторые из гуляющих по этому саду, воспользовавшись темнотой, делают странные вещи, но я-то их вижу и часто проговариваюсь...

Если эта угроза не пугает, если ты понимаешь, что изменение «оптики» по отношению к другим людям облегчит твоё существование, тогда роман как способ адаптации – для тебя. Тогда смелее шагай по этому пути, в конце концов, видеть других так, как не всем доступно, – не преступление.

## **ИЗМЕНЕНИЕ ВЗГЛЯДА НА ЖИЗНЬ**

Как только наметятся две предыдущие особенности миропонимания – детальная проработка себя и более пристальное видение других людей, – неизбежно и резко заявит о себе третье по счёту изменение. Ты по-другому увидишь мир вокруг себя.

Сначала, разумеется, его живую часть, потому что роман каким-то образом обращает внимание именно на живое. Я имею в виду не только обыденную социальную жизнь, но всё, что можно назвать живым, – зверьё, насекомых, деревья.

При некотором правильном отношении к делу, я надеюсь, не произойдёт самопроизвольного выброса антропоморфизма. То есть ты не станешь полагать, что собаки таковы же, как люди, а простой подорожник имеет такую же ценность, как жизнь уссурийского тигра.

В том-то и дело, что каждая жизнь в мире имеет свою цену, предназначена для того, чтобы эту цену внести в мир, и более редкое, более высокое несравнимо с тем, что повсеместно находится в основании жизненной пирамиды. Люди, которые утверждают, что перед экологией в широком плане все равны, ошибаются, причём настолько, что уже появился термин «экофашизм», и он не дань словесной эквилибристике, за ним стоит явление.

Прошу понять правильно, я не против экологов, «Гринпис» и спасения китов. Мне нравится почти всё, что живёт на свете, иногда я готов признать, что даже тараканы представляют ценность... разумеется, не на моей кухне. Но тем не менее.

Просто у нас, пишущих, другая цель – не защита лесов Амазонки, не спасение Байкала и не перезахоронение ядерно-химических отходов. Мы должны изображать мир, а не спасать его, должны развивать словесность. Решать собственные проблемы, используя метод,



который сохраняет действенность в той мере, в какой мы не даём чему бы то ни было затуманить своё зрение. А слепая вера в равноценность всего и вся – ошибка, которая способна не то что затуманить, а вовсе лишить понимания, что и как происходит.

Поэтому я советую не «тормозиться» на изменении мировоззрения, а прийти к более высокой системе, которая, среди прочего, допускает и жестокость к телятам, и удовольствие от устриц, и спасение ребёнка ценою жизни массы микробов.

А то, что это изменение произойдёт, что зрение обострится, понимание возрастет, взгляд прояснится, а слух, в том числе и на вещи, ранее абсолютно недоступные, утончится – это факт. Это произошло с другими людьми, которые «загружали» себя романом, почему это не может произойти с тобой?

## **УМЕНИЕ ФОРМИРОВАТЬ СЕБЯ**

Изменение мотивации жизни, задача написать роман, каким бы он ни получился, делает жизнь по старым шаблонам невозможной.

То есть человек перестаёт довольствоваться низкой энергетикой, неблагополучным положением на работе и начинает требовать к себе внимания. Примерно то же происходит с ребятами, которые занимаются серьёзными боевыми искусствами. Только у них го происходит потому, что они ещё не знают своего умения и стремятся выйти на первый план. А ты должен понимать, что умение уйти в тень, остаться незаметным – более полезно для наблюдателя, чем что-либо иное.

А романист – именно наблюдатель и должен сидеть «в засаде», чтобы видеть и правильно осознать, как и что делают люди, накапливать представления о мире, явственно понимать, как он выглядит, пахнет и звучит. И помимо возросшей самооценки литератору приходится пользоваться этим качеством в обратном, так сказать, направлении. То есть нужно, и весьма скоро после первых же симптомов авторских метаморфоз – назовём это так, – пригасить их, постараться сделать незаметными или минимально видимыми. Потому что в противном случае само наблюдение станет трудным, не будет правильной позиции для слежения за происходящим, и накопление необходимых духовных факторов письма станет затруднительным.

Как ни странно, это отступление с первого плана на третий или даже дальше даётся непросто. Как-то так получается, что вчерашний, может быть, аутсайдер практически в любой компании вдруг да ощущает в себе недюжинную силу, мощь, которую ни он сам, ни его друзья даже не подозревали. И – спрашивается – как тут не похвастаться, как не заявить о своём новом состоянии, как не претендовать на пересмотр своего положения?

И всё-таки я не советую это делать. Я предлагаю не ходить вокруг и около, всем и каждому толкуя о том, каким будет написанный тобой роман, хотя это и очень приятное состояние. Я предлагаю реально научиться писать романы, при этом повысив адаптивность к жизненным проблемам, которые ранее казались неприступными, решить разного рода психологические «зажимы», как это называется в системе Станиславского, и, скорее всего, начать жить более полной жизнью.

Изменение внешнего статуса способны принести лишь многие и многие опубликованные романы, что возможно только при профессионализации литератора. А это – совсем другая ипостась, имеющая свои, очень сложные проблемы. Об этом пойдёт разговор в конце книги, а пока – не до них.

Итак, что бы с тобой ни случилось в процессе «творческой перековки», советую тебе довольствоваться малым и забыть о том, что существует такая вещь, как пьедестал. Его месторасположение, высота и степень освещённости – проблема тех, кто придёт после нас, кто будет, возможно, читать наши тексты. А пока не хочу забивать себе этим голову, И тебе не советую.

И для того, чтобы это не случилось нечаянно, рекомендую контролировать свои изменения. А если возникает хоть тень, хоть разовый приступ «звездомании» – подавить его

жестоко, без жалости к себе, даже с долей чрезмерности. Поверь, в этом случае она лишней не будет.

Кстати, в утешение могу сказать, что пресловутая жестокость к себе, к своим ощущениям и чувствам, к тому, что написано, что подсмотрено, к большим или мелким достижениям ещё не раз пригодится. Иногда без неё не обойтись, как хирург не может работать без скальпеля. Если это понятно, значит, в умении формировать себя, в построении своих метаморфоз ты уже на правильном пути.

### **Глава 3. Что для этого нужно?**

Название этой главки вполне подошло бы к весомеру «кирпичу», в духе Чернышевского, в котором я изложил бы кучу собственных упрёков в трудности выбранного нами эксперимента. И в итоге сделал бы вывод, что он вообще невозможен, потому что настоящих, полноценных, комфортных условий для писательства не бывает.

К сожалению, это роскошное название приходится использовать для крошечного кусочка текста. Но кому что, кому роман или хотя бы монография, а кому и главка. Разные калибры личности, как говорили в советском Союзе писателей. Об этом и пойдёт речь.

#### **МЕСТО, ВРЕМЯ И ХАРАКТЕР ПИСАТЕЛЬСКОГО ТРУДА**

Советская литературная школа возилась со словосочетанием «калибр личности», как дурак с писаной торбой. В самом деле, этот неологизм был чрезвычайно важен для всей, повторяю, всей её системы совписовских ценностей. Без него слишком многое становилось неустойчивым, неубедительным, неясным, даже тем, кто возглавлял нашу идеологию и кому прямо по должности полагалось быть первостатейными идиотами. Вернее, полуидиотами – следовало не понимать, переусложнять вещи достаточно однозначные и в то же время объявлять элементарными очень сложные понятия, априори Выходящие за рамки нашего разума.

Например, вот как они переусложнили довольно простую штуку – меру авторской оригинальности. Чтобы осуществлять отбор по признаку идеологической верности, то есть практически «от фонаря», иметь возможность рубить Солженицына, Терца, Гладиллина, Максимова, Аксёнова, Войновича и многих других, они, так сказать, демонизировали эту особенность творчества, навесили на понятие такие рассуждения, что исходный термин их не выдержал, не мог выдержать.

На самом деле, авторская оригинальность – это просто. Это умение делать видимыми, доступными пониманию те элементы текста, которые составляют его базовые характеристики. И разумеется, это умение внести в эти Объяснения собственное, индивидуальное, авторское понимание, являющееся производной от личности автора. Соотношение личностного к общеизвестному должно быть, как утверждают психологи, не более одного к трём. То есть индивидуальность должна проявлять себя в коммерческо-популярном (очень важное условие) тексте не более чем на четверть от общего числа утверждений и терминов, иначе текст перейдёт в разряд экспериментальных, элитарных и малодоступных. А если взять текст без учёта авторского видения, то текст выйдет неоригинальным, неинтересным, вторичным (что до изобретения постмодернизма считалось едва ли не самым жутким «грехом» литератора любого склада).

Но «совковые» идеологи принялись утверждать, что один оригинален в таком виде, а другой – в этаким, что понятие это не поддаётся определению, что и не важна эта составляющая текста вообще... В общем, они «размыли» это понятие, сформулированное, кажется, ещё Монтенем, так, что вместо ясности возникла необходимость в другом термине. Вот роль заменителя, о котором уже можно было теоретизировать без конца, а до конца так ничего и не прояснить, и сыграл пресловутый калибр.

Именно калибр личности повсеместно позволял «пренебречь» чересчур смелым

литератором, зато выдвинуты на премию блюдолиза, допускал загнать «кого надо» в андеграунд, в самиздат, который контролировался даже жёстче, чем легальная печать, и в то же время «кого надо» вытаскивал на свет, объявлял эталоном художественности откровенный бред, сотворил классиком Леонида Ильича за творения, написанные вовсе не им.

На самом деле калибра как такового не существует. Говоря фигурально, перед листом чистой бумаги (или клавишами и экраном компьютера) все равны. даже те, кто хочет заранее, ещё до того, как напишется первое слово, выбить себе исключительные условия, какие-нибудь преимущества, организовать своего рода маленький «спец-распределитель» оригинальности, то есть индульгенцию едва ли не на все пороки, даже на право переписывать частички романа у другого литератора.

А на самом деле так. Место – везде, хоть на подоконнике, как писал молодой Чехов. Время – всегда, даже когда работаешь на основной работе или идёшь по улице, разглядывал стройные ножки девушки, красующейся перед всем светом. Характер... Вот для того, чтобы понять характер этого труда, нужно прочитать эту книгу.

В ней нет ничего другого, кроме объяснений и наставлений, как сцеплять слова воедино, как рассчитывать их действие и что из этого в итоге должно выйти. Это примерно то же, как живописца учат правильно водить кистью или карандашом, создавая эскиз или картину, как каратиста учат делать правильные движения, чтобы получить в итоге преимущество в соревновании, как лётчика учат читать приборы и удерживать в пространстве машину под названием самолёт.

В книге содержится масса указаний, на что обращать внимание в первую очередь, на что – во вторую и что вообще игнорировать. В ней есть изрядное число примеров, взятых из опыта литераторов знаменитых, известных или просто хороших. В ней приведены образцы ошибок, потому что недостатки учат не меньше достижений. И в ней содержится масса психологических сентенций, которые сводятся воедино утверждением – перед художественным текстом в любом его проявлении все и всегда равны. По-моему, это и есть квинтэссенция писательского труда.

## **ПОЧЕМУ КАЖДЫЙ МОЖЕТ ЭТО ОПРОБОВАТЬ?**

Разумеется, чтобы использовать этот метод, чтобы ощутить разные воздействия писательства, следует уметь писать, то есть выводить буквы и слова. Это, так сказать, достаточное условие. А необходимым условием, чтобы получить полный набор, является желание писать.

Это желание очень важная вещь. Тем более что про него в подобных книжках забывают или, worse не понимая, как его добиться, поминают недобрым словом, я полагаю, именно желание писать служит ключом успеха в нашем эксперименте.

В этом недостаток метода, но в этом же и его благо. Потому что желание это путь, которым может пойти каждый, самый сомневающийся, самый отчаявшийся человек. Более того, чем сильнее отчаяние, чем значительнее напряжение возникшее в результате личностных неудач и поражений, тем успешнее начнётся излечение, тем вероятней успех, потому что больше будет исходного топлива желания написать роман.

То есть необходимо понять, что желание писать вполне доступная роскошь... А может быть, никакая не роскошь, а нечто повседневно необходимое как хлеб, о котором составлено столько славянских пословиц, или рис, который послужил основой большинства мировых цивилизаций. Но в любом случае следует помнить, это то самое, без чего начинать нельзя.

И если оно есть, первичные проблемы решатся как бы сами собой. Потому что станет ясно, где, как, что и для чего ты этим вздумал заниматься, так уж устроена эта категория, что отпадут вопросы и останется другое – скорее бы...

Посмотри ещё раз на то, что я предлагаю. Никто не скажет, что он не умеет выводить буквы и слова, и тем более никто не скажет, что он не хочет избавиться от своих проблем

или перехитрить трудную ситуацию, в которой оказался. А раз так, значит – это способ для всех, или почти для каждого. По крайней мере, с нашими не очень гегемонистскими целями.

## НЕ РАСХОДУЙ СТРАХИ ПОНАПРАСНУ

И всё-таки, всё-таки... А вдруг графомания? Вдруг насмешки, пинки, пощёчины, смешки?... Или другая крайность – изнурение сил, чрезмерное напряжение, ограничение удовольствий, которых и так не очень много, вдруг работа на износ, а в итоге – непонимание?

Что будет, если разогнаться как следует, поддать пару, выложиться на всю катушку, а потом... Тпру, заворачивай коней, тебе ходу нет! Или ещё хуже – с ходу, на предельной скорости – о непробиваемую стену?!

От такой картины у каждого мурашки по коже побегут, каким бы крутым он ни прикидывался. И все желание экспериментировать сразу завянет, и умение писать как-то вдруг само собой начнёт забываться.

В общем, правильно. Писать – дело очень рискованное. Но я сразу выскажу свой обычный «поддерживающий тезис, которым пользуюсь, когда меня заворачивают» издатели, – писать не менее рискованно, чем жить. Или так – это не намного более круто, чем пробовать отозваться вообще на любой другой вызов. А ведь живём, воспитываем детей, работаем, о чём-то мечтаем. Делаем, правда, ошибки, но живём!

Значит, мы уже находимся в более-менее рискованных условиях. Так стоит ли мелочиться, считать дело с риском лишь на пару градусов выше невозможным в принципе? По-моему, это глупо.

Тем более что выходов из этого приключения, куда я тебя приглашаю, – немало. Может быть, тебе расхочется. Может, иссякнет материал, может, ты достигнешь своих целей гораздо раньше, чем почувствуешь приближение серьёзных опасностей, к тому же мы пишем не только и не столько для письма, сколько для изменения себя, если угодно, в воспитательных целях. А этих-то целей достигнем, едва начав. То есть лишь задумавшись об этом, ты уже будешь в выигрыше. Так стоит ли чрезмерно переживать, если небольшая прибыль от самой затеи уже гарантирована?

Кроме того, я готов открыть тебе главную тайну литературного ремесла. Это страшно до поры до времени, когда один, когда никто не поддерживает. А стоит что-то написать, стоит с кем-то подобным поговорить, как дело уже не кажется слишком глупым. То есть самый первый барьер неуверенности, о котором я сейчас толкую, снимается простым признанием в желании писать, и все. Преграда тает, как айсберг любого размера, заплывший к экватору.

Я был бы нечестен, если бы не признался, что на этом, разумеется, страхи не кончаются. Насовсем они не оставят тебя, сколько бы ты ни писал, сколь бы успешным ни был наш с тобой эксперимент. Даже Жорж Сименон в «Я диктую» признался, что до самого последнего романа его преследовал целый букет опасений перед каждым новым романом. Ну и что из того? Он работал, продолжал творить, и, следует отметить, с отменным качеством! В конце концов, многие работы связаны со страхами: актёры боятся забыть текст, певцы – посадить голос, пианисты – переиграть руку, политики боятся компромата, а литератор боится, что вдруг да забудет, как в единый текст составляются слова. И все непременно боятся утратить способность быть интересным.

Но именно это и помогает иногда. Вернее, если такой вот небольшой и контролируемый страх не оставляет человека, то побуждает работать честнее, точнее, самоотверженнее. Он – верное лекарство от застоя, который грозит нам всем, особенно в нашей не самой динамичной стране.

Так стоит ли бояться мелочей, если впереди гораздо большие опасения и «страшилки»? Стоит ли бояться того, что является непрямым условием развития? Стоит ли бояться, если это можно использовать как ценную добавку к топливу? Думаю – нет и нет. Отсюда мой

тебе совет – не расходи страх понапрасну, научись с ним мириться, когда нужно – подавляй его, когда нужно – давай ему воспарять. Это полезно. Так все поступают.

## **ПОЛЬЗА ДЕЙСТВЕННЫХ АВТОРИТЕТОВ**

Наверное, ты уже заметил, что я то и дело ссылаюсь на людей, которые нам неплохо знакомы, по крайней мере, из школьной программы. Мы про них кое-что слышали, что-то даже читали из их трудов, писали или не писали про них сочинения, и в любом случае нам внушили, что их трудности – не чета нашим.

Это не так. Они жили, как мы, так же чего-то не любили, так же побаивались, чего-то хотели, от чего-то отказывались... Кажется, Бальзаку принадлежит отличная идея, что Евгения Гранде, насыпающая на глазах скупого папаша в чай любимому кузену лишнюю ложку дорогущего сахара, была исполнена не меньшего мужества, чем Наполеон на Аркольском мосту. А может, это просто красивый пассаж, придуманный Цвейгом в его превосходной биографии этого великого француза (для офицеров армии и флота поясню – я имею в виду романиста, а не императора).

Итак, не помню точно, есть ли в романе эта находка, но идея мне очень нравится. Иногда малые поступки требуют не меньшей воли, самообладания, мужества – да всех сколько ни на есть благородных качеств, – чем что-то великое, на чём потом будет воспитываться человечество.

Значит, авторитеты – бессмысленны? Ну, отчасти – конечно. Я уже писал, что перед листом бумаги... И так далее. Но с другой стороны, авторитеты нужны, потому что без реперных знаков невозможна никакая деятельность. Только, разумеется, не всякие из авторитетов, не притянутые «за волосы». Не лживые, наконец.

Авторитеты нужны действенные. То есть те, кто в сходной ситуации справился не только с самой проблемой, но сделал это наилучшим способом. И так, что это принимается как образец другими людьми. Последнее довольно важно, потому что снимает необходимость в необъятных объяснениях.

Итак, авторитеты в ситуации, отвечающей на вопрос как и что, – очень действенная штука, которую всячески рекомендую использовать. Особенно в творческом письме, пусть даже и любительском. В конце концов, всякая деятельность вначале отдаёт любительством... А особенно это важно в словесности, потому что она почти вся построена на прецедентах, на постепенном накапливании форм, приёмов, достижений. По крайней мере, мы будем рассматривать именно эти её разделы – прецедентные, а не теоретические или манифестированные.

А отсюда – постоянное упоминание достойных литераторов. Отсюда – необходимая тренировка общей и частной, чисто литературной эрудиции. Отсюда – ориентирование в том, как работают доказательства в избранной нами области.

Поэтому – не бойся авторитетов. Они не просто важных для нас. Они необходимы, ибо при правильном применении до конца подавить не сумеют, а помощь окажут. Они делали это не одно тысячелетие, почему бы им не поработать ещё и на тебя?

## **ИГРАЙ ПО-СЕРЬЁЗНОМУ.**

Да, я люблю упоминать о победе, часто буду об этом говорить и впредь. Так я устроен, тебе тоже не советую упускать этот немного спортивный азарт. Но победа над художественным текстом – штука особенная.

Она не измеряется объёмом написанного. Она не связана напрямую с «глубиной» того, что вышло из-под пера. Она даже не зависит от ума, образованности или влияния автора на своего читателя. Она зависит... Ты не поверишь, но это так – она зависит от «правильности» цели, которую выбрал для себя автор.

Это немного похоже на стендовую стрельбу. У всех – как бы одинаковые условия, у

всех примерно одинаковый инструмент. Но кто-то не промахивается, уверенно набирает очки, а другой все «молоко» засеял дырами.

Потому-то я и оказываюсь в глупейшем положении. С одной стороны, я предложил начать писать роман для довольно ограниченной, крайне разумной, с моей точки зрения, цели – самопомощи одного-единственного человека себе самому, поиска креативных средств изменения себя, метаморфия в дотошно определённых граничных условиях. А с другой – уже талдычу о победах, о великих, вознесённых под небеса...

И я даже не знаю, как разрешить это противоречие. Скажу только, что так бывает почти в каждом серьёзном деле. Первичная задача довольно ограничена, но чтобы даже она получилась сколько-нибудь достойно, нужно постараться, словно недюжинному борцу. Как говорил один мой знакомый, кстати, прекрасный слесарь:

Делай хорошо, плохо само получится.

Вот, наверное, и тут эта присказка работает. В том смысле, что будем иметь в виду цель ограниченную, но средства для её достижения выберем самые серьёзные. Иначе все как-то обесмысливается.

А нам упираться в явные бессмыслицы ещё рано, мы только начинаем, столкнёмся ещё с неурядицами. Но всегда будем преодолевать их одним и тем же инструментом – серьёзным отношением к делу, сиречь старанием, как в первом классе. Постоянно вспоминая, что это проделывали уже множество людей, и с пользой для себя. Почему бы и нам не сделать то же?! Иначе – сразу скажу, шансов на успех не слишком много. Их и так не ахти сколько, но без этого – и вовсе кот наплакал. А нам их должно хватить на весь роман. Ты не забыл, он ещё впереди, я даже не начинал о нем толком рассказывать. Я лишь пытался внушить тебе, что впереди лежит отменное приключение, которое за деньги не купишь. И неизвестно, чем дело кончится, что лежит в конце...

Это тебе по силам, и ты с этим не просто справишься, но приобретёшь что-то, что потом покажется тебе очень важным в этой жизни. И распрощаешься с тем, чего не жаль вовсе.

## **ЧАСТЬ II. КАКИЕ РОМАНЫ БЫВАЮТ И ЧТО ИЗ НИХ ВЫБРАТЬ**

Итак, мы приняли, что роман всё-таки штука, достойная некоторого старания. И ты решил попробовать его создать. А это непросто. И сложность даже не в том, чтобы узнать, какие романы бывают, с чего следует начинать роман, что делать, чтобы он вышел, и как бороться с неудачами – все это я расскажу. На данном этапе главная сложность в том, что ты должен очень серьёзно выбрать из предложенного разнообразия свой тип романа и не кидаться на несколько вариантов сразу. То есть в этой части я хочу обуздать твой аппетит, хотя всю предыдущую пытался его раззадорить. Почему сейчас важно, выражаясь фигурально, не положить в тарелку больше, чем нужно?

Дело в том, что материал этот ляжет в основу твоего эксперимента. А это значит – что сейчас выберешь, то и будешь разрабатывать. И не один день или неделю, а может быть, много месяцев. И свернуть в сторону уже не удастся, потому что тогда будет нарушена жанровая чистота – что это такое, я объясняю ниже. А решиться на второй, попутный роман, когда не дописав первый, – значит обречь эксперимент на неудачу, потому что на два и больше романов не всегда решаются даже искушённые профессионалы – просто материала не хватает.

К тому же всё, что я сейчас скажу, покажется вначале несложным. И выбор будет так легко сделать... «Я же люблю детективы... или любовные романы», – скажешь ты и выберешь... Вот и ошибка. Любить ты можешь романы других авторов, а тут пробуешь сделать свой. И я не рекомендую сразу кидаться на излюбленный жанр, потому что наша цель – максимальная помощь, обучение и тренинг. А для этого, может быть, подойдёт совсем другой жанр.

Какой? В общем, решать тебе, но я повторяю мой совет: не торопись, не выбирай поспешно. Отнесись к этой операции ответственно. Покатай в голове основные понятия, разновидности романов, попробуй представить, что и как твой роман изменит в тебе, какую струну заденет тот или иной жанр... И лишь тогда выбирай.

В общем – надо думать. Писательство вообще такая работа, где приходится думать. А следовательно, для начала, как сапёру, нужно хотя бы не торопиться. У них ведь пословица «поспешишь, кого-то насмешишь» не работает. В их среде за поспешностью следуют слезы. У литераторов, сплошь и рядом, – тоже.

## **Глава 4. Не теряй голову от жадности**

Когда к автору, а в данном случае к тебе, приходит понимание того, какие возможности он способен обнаружить, если хотя бы немного поработает, наступает очень приятный момент, когда можно предаваться приступам жадности. Я не против той жадности, которая может наказать только того, кто её испытывает. А в данном случае это именно так – ты, если потеряешь от жадности голову, окажешься единственным человеком, кто от этого серьёзно пострадает. Вот как это может произойти и как, по всей видимости, происходит, мы сейчас и выясним.

### **ЧТО ТАКОЕ ЖАНРОВАЯ ЧИСТОТА?**

Я хорошо помню светлой памяти «литературную газету» перестроечной поры. Там обсуждался на разные голоса один и тот же вопрос: какой должна быть постперестроечная литература, понимаемая как литература завтрашнего дня. Такая уж была традиция – отвечать фундаментальным прогнозом на предложенную КПСС «инициативу», как будто все уже позади, все выполнено и даже награды поделены. Многие даже и неглупые люди предлагали свои варианты, но того, что произошло, не угадал никто. Главным образом, потому, что не поверили в силу коммерческой литературы, а понадеялись на интеллигентский интеллект – прости за тавтологию.

И хотя как бы само собой признавалось, что коммерческие, развлекательные книжки должны быть, главное место всё-таки уделялось литературе «больших идей», или «главного потока». То есть книгам философского или глубоко психологического содержания. Все остальное казалось просто невыгодным для рассмотрения, ибо тогда литературный истеблишмент почти ничего не выигрывал.

А необходимость детективного, любовного – тогда и термина такого не понимал никто, если не читал иноязычных изданий, – фантастического или хотя бы скандального, того, что называется «sensational», жанров принималась как встроенное в большой роман отступление, не более того. Ну, в крайнем случае, как сюжетное ответвление, впрочем, незначительное по объёму...

А вот того, что при этом возникало смешение жанров, нарушалась жанровая чистота, никто не замечал. Или делал вид, что не замечает. Я лишь однажды встретил упоминание этого очень опасного литературного порока – да-с, порока, и никак иначе – в статье одной известной критикессы, но с этой мелочью она разделалась в двух абзацах, написанных в очень необязательной интонации.

И это привело к колоссальным потерям, когда наши мэтры и столпы толстожурнальной словесности попытались работать в новых условиях. А именно – их тексты на широкую публику не пошли. Кроме пяти-семи из них, почти все сбавили обороты, не смогли продавать свои тексты, и серьёзный роман в России завял. Да так основательно, что теперь не ясно, с чего его и начинать. Кстати, начинать всё равно придётся, не может состоятельная в художественном плане нация обходиться без актуализованного романа.

Что же произошло? А произошла простая вещь – литераторы попробовали воспользоваться советами ЛГ и смешали жанры. Есть философская проза, мы прибавляем к

ней немного «любовей», пару-тройку преступлений немного экзотики... Нет, не едят это варево. А если едят, то только «свои» которые читали и хвалили бы, даже если бы это было написано на языке африканского племени йоруба узелковым письмом майя.

Причина – нарушена чистота жанра. Та самая, которая в отличие от российских конституций действует с неизбежностью гравитации. Которая сама есть железное правило успеха тех или иных приёмов правило развития этих приёмов и их законченности. Или которая требует отказа от применения этих самых приёмов с императивностью расстрельной комиссии ВЧК.

То есть если создаёшь любовный роман, значит, должна быть пресловутая любовная искра между героиней и героем, непонимание или препятствия, жизненные неурядицы и обязательное томление чувств... Ну, в общем, ты и сам знаешь, почти наверняка пару текстов этого сорта всё-таки проглотил на досуге. Выходит, выбирай то, что уже находится в жанровом каноне, или не делай любовного романа. Но в любом случае – никогда не пытайся использовать лишь кусочек наработанного приёма, всё равно ничего не получится. Потому что читать этот кусочек тому, кто хочет прочесть весь любовный роман, неинтересно потому что смесь одного, второго, третьего хорошо лишь в солянке. А в текстах, как и в монетном металле, называется фальшивкой. Вот это и произошло с теми, кто бездумно использовал неквалифицированные советы, которые тогда случилось давать, чего уж греха таить, самым искушённым нашим профессионалам.

## **ПОЧЕМУ ОНА СУЩЕСТВУЕТ**

И всё-таки, жанровая чистота, которая оценивается как верно взятая схема, вещь инстинктивно понятная. Но почему она существует, почему её настолько не рекомендуется нарушать, что даже матёрые мастера, отважившиеся пренебречь этим запретом или просто не придавшие ему значения, потерпели фиаско столь полное, что только сейчас, десятилетие спустя, мы начинаем понимать, насколько сокрушительным оно было. Коротко говоря, сюжет, который есть сцепление логично выстроенных событий, должен вы. Являть некую главную идею романа, должен разрешить его главный конфликт, и к тому же должен сделать это наиболее экономными средствами и если ты примериваешь другой романтический жанр, ты или затемняешь эту главную идею, или нарушаешь возможные решения конфликта, или решаешь его настолько неэкономными средствами, что теряется осознаваемая читателем причинность всего происходящего в романе.

Штука эта довольно сложная, её не всегда даже поднаторевшие в терминологии студенты-словесники понимают, поэтому я попробую пояснить ещё раз, и другими словами.

Сюжет, который есть самое мощное средство выявления характера, конфликта, идеи романа, его идеологии и вообще почти всего, что в романе имеется – что бы там ни писали по поводу сюжета критики, которые его, как правило, или не понимают, или не любят, – требует причинности событий, которая в итоге сработает именно на сюжет, и никак иначе. То есть можно перевернуть все вверх ногами, сначала поставить недавние события, а уже потом привести стародавние, предшествующие им, можно запустить несколько событийных потоков одновременно, как обычно делают в громоздких исторических «хрониках», можно вообще «утаить» часть действия, как в детективе, – всё равно, усваиваясь читателем, выстраиваясь в своём «нормальном» виде, события всегда будут работать на сюжет, а уже потом на остальные составляющие романа. Это главное условие. Если ты нарушаешь это выявление сюжета, добавляя иную схему, свойственную иному жанру, ты теряешь цельность текста и как итог – ясность изображения.

Если ты очертил главный конфликт романа, загрузил им читателя, но потом вдруг решил, что это не очень удачно вышло и подпустил другой конфликт, описываемый с той же примерно силой, которую требует работа над главным конфликтом, то есть организовал сюжетное построение из двух разноречивых компонентов, ты потеряешь цельность текста и осознанное отношение к такому важному элементу, как, например, «точность» романа.



Если ты сумел сделать невероятное, совместил идеи и конфликты романов настолько хитроумно, что они почти не противоречат друг другу, если даже они в некоторых компонентах как бы и дополняются – по крайней мере, так может показаться каждому, кто любит толстые «кирпичи», – а в конце концов и решение приходит к единому целому, объединяющему весь предыдущий текст, значит, ты совершил третий «смертный» грех романиста – сделал это решение размазанными, воспользовавшись не очень убедительными ходами. Потому что вынужден был сидеть на двух стульях сразу, исполнять, по сути, две полноценные симфонии одновременно, вставил две картины в одну раму... И почти наверняка потерял по дороге читателя. В любом случае – ослабил эффект, которого мог бы добиться, если бы уважал жанровую чистоту.

## **КАКИЕ ПРЕИМУЩЕСТВА ОНА ДАЁТ**

После предыдущей подглавки должно быть ясно, что жанровая чистота даёт ряд преимуществ. Не слишком распространяясь, не теряя очерченных критериев текста, я утверждаю, что в случае её соблюдения ты способен выявить сюжетную схему с максимальной полнотой, донести до читателя решение основного конфликта с максимальной остротой и имеешь возможность сделать это наиболее экономными средствами. Причём тебе помогут, сгладят шероховатости и подтолкнут на «провисах», если это вообще возможно, работы предыдущих литераторов, «катающихся» по тем же рельсам до тебя.

Надеюсь, что подробное толкование недостатков все ещё убеждает тебя, что соблюдение правила жанровой чистоты даёт тебе преимущества, то есть сообщает тексту те же самые эффекты, только с другим знаком, не с минусом, а с плюсом. И потому обращаю твоё внимание лишь на последнюю часть утверждения, где говорится, что ты как бы используешь работы предыдущих авторов.

Дело в том, что романы разных авторов в сознании читателя сплошь и рядом объединяются в один очень большой роман, своего рода мега-текст. И если тебе не удалось сработать развитие сюжета чересчур гладко, но подобные тексты уже попадались читателю, эти «колдобины» в твоём повествовании могут быть компенсированы предварительным знакомством с этим мега-текстом. То есть они не покажутся чересчур резкими. Скользя по мега-тексту, читатель как бы уже набрал большую скорость восприятия и твоего текста в том числе, в ряду прочих текстов, а потому буквально «перелетит» через твои мелкие промахи, как вагонетка, набравшая приличную динамику, перелетает через стык рельсов.

Примерно то же происходит и с «провисанием» сюжета, что есть те же самые шероховатости, только возникшие в системах аргументаций, прямых или косвенных, например, в объяснении мыслей и чувств персонажа или в описании зловещего замка, где водятся привидения... Ты не дотянул до идеала, но читатель уже знает подобного героя, и тем более читал о десятке таких вот замков, он перемахнёт через твою слабость, потому что три романа назад встречал очень толковое разъяснение похожего героя или полтора года назад ему попалась книжка с мастерским описанием замка. Согласись, есть ради чего постараться и озаботиться соблюдением жанровой чистоты. Тем более что приз велик, и выигрыш способен вскружить голову едва ли не каждому, кто работает в литературе, а не демонстрирует лишь собственную гениальность.

Кстати, о настоящих гениях, а не о мнимых. Знаешь ли, гении действительно существуют, но они существа другой породы, они сами эти правила, о которых я говорю, и придумывают, ломая предыдущие законы, как захотят, фактически, как угодно. Но они очень редко встречаются, так что не будем из-за них отменять то, что уже существует. Это просто неэкономично.

## **А СТОИТ ЛИ СЛЕДОВАТЬ ПРАВИЛАМ?**

Вот так легко, без видимой причины я задал вопрос, ответ на который всё-таки

необходим. А действительно ли стоит следовать правилам текста, которые я с такой муравьиной аккуратностью пытался выстроить в предыдущих абзацах?

После очень сосредоточенного размышления вынужден признать, что всё-таки стоит. И вот почему.

Ломать правила, конечно, можно. Но не с самого начала, не с ученья. Микеланджело, расписывая Сикстинский плафон, сломал немало правил. Но с тринадцати лет он работал как проклятый, рисуя и высекая из мрамора вполне «конвенциональные» работы. А школу, художественный тренинг в те времена вколачивали в учеников свирепо. Как ему говорил, кажется, Гирландайо, нет натурщика, рисуй свою левую руку. Покончил с ней, рисуй ноги... Правда, наш гений попутно рисовал ещё и правую руку, чем поверг учителя в лёгкий ступор – работать двумя руками в равную силу великий мастер фрески не умел... Но на то Микеланджело и гений, чтобы блистать. Да, это именно блеск, а не попытка сломать канон обучения.

Может быть, и ты когда-то замахнёшься на пересмотр правил, кто знает, что из нас в конце концов выйдет. Может быть, и тебе будет по силам сделать такое, от чего все мои предыдущие пассажи покажутся Ветхозаветным хламом. И это правильно – работать с таким материалом, как слово, без тайного выпестывания в себе гениальности невозможно. Но, знаешь ли, не сейчас, не сей момент, не в этой книжке, которая рассчитана совсем на иное. Хотя...

## **ГДЕ ПРАВИЛ НЕ СУЩЕСТВУЕТ.**

Пожалуй, чтобы в этой главе была некая законченность, придётся объяснить, где правил не существует.

Дело в том, что тексты пишутся в двух основных повествовательных ключах. Это похоже на мажор и минор в музыке. Только в литературе они называются... Толкового названия на русском я не нашёл, а в западной системе обучения это называется сюжетным или вне-сюжетным повествованием.

Разумеется, дело не в том, что сюжетное повествование имеет сюжет, а вне-сюжетное его лишено. Вовсе нет. Вне-сюжетное повествование тоже подчинено всем атрибутам сюжетики, сложившейся чуть ли не в догомеровские времена, просто она не выходит на первый план.

Чтобы было понятно, приведу примеры. «Остров сокровищ» Стивенсона – пример откровенно мальчишеского сюжетного романа. Главный вопрос текста – найдут или нет? кто победит? раньше захватят призовые сокровища хорошие наши или зловещие пираты? – решается с подавляющим преобладанием обострённого сюжетного построения. «Робинзон Крузо» Дефо тоже сюжетный роман. Но уже более сложный. В нем есть и философские отступления, и даётся модель пуританской трудовой школы, особенно перечислением инструментов, сундучок с которыми достался Робинзону, и рассуждения о рабстве, и многие другие экзерсисы.

А вот «Пётр I» Алексея Толстого, несмотря на гром сражений, массу прочих, в том числе любовных «завитушек», роман вне-сюжетный. Здесь как бы и нет главного вопроса – хотя он есть, и сформулирован по-сталински в лоб: государство или все остальное? – нет сколько-нибудь определённой опоры на сюжетное развитие. А есть подпитка текста прежде всего психологическими построениями, есть богатый описательный материал, который почти всегда кодифицируется как сугубо патриотическая линия, и есть сильная идеологическая заданность.

Конечно, есть тексты, которые не столь легко определяются, как я тут обозначил. Например, хрестоматийное «Преступление и наказание» никакой не детектив просто по той причине, что роман написан вне-сюжетным повествованием. Нет там опоры на сюжетику, на скелет именно происходящих событий, слишком большое значение имеет философия почти в чистом виде, и психология, и моральная позиция автора... А вот «Драма на охоте» Чехова

к детективу близка. Хотя всё равно детективом не считается, просто потому что сам Антон Павлович не считается, не может считаться сюжетным автором.

Да, именно так – в трудных ситуациях навешивают на автора ярлык, и милости просим на подготовленную полку... Я имею в виду книжную, а не полку колумбария, например.

Конечно, можно никакие правила не выполнять, но только во вне-сюжетном тексте. И получать такой невероятный экспериментальный роман, например, как «Уллис» Джойса, который только профессора и могут дочитать до конца, не говоря уж о том, чтобы прорваться через его многоуровневую шифровку. Или такие чудовищные тексты, лежащие не в европейской традиции, как, например, «Троецарствие» Ло Гуаиьчжука. Но не они – тема нашего труда.

Зато если ты собрался работать в общепринятой манере, если хочешь одолевать сложности теми методами, которые признаны нашей литературной традицией, тогда рекомендую выполнять все вышеизложенное. И воспользоваться теми видами романов, которые для нас привычны и потому, без сомнения, наиболее действенны.

## **Глава 5. Разновидности романов**

Должен признаться, что, составляя нижеприведённый список типов романов, я несколько погрешил против общепринятой системы жанрового деления, используемого в западной литературе. Я вынужден был так поступить, чтобы отразить нынешнюю, действующую именно в конце нашего десятилетия, «рабочую» схему разделения романов на типы и хоть как-то её обновить, свести с западной романной школой, к которой русский роман, безусловно, примыкает... Да, именно примыкает, но никак не входит в неё, хотя бы из-за огромной разницы в отношении к сюжету, к общественным ценностям и преувеличенного понимания воспитательного значения.

Разумеется, есть у нас ещё и другие отличия от «загнивающих». Например, почти клиническое неприятие западно-филистерского образа мышления как базового, если и вовсе не эталонного. Или оглядки на пресловутое «евразийство», которое, кажется, утратив первичный просветительский смысл термина, превратилось в дурно понимаемый марксовский образец «восточного типа производства» пополам с клановыми замашками узкоглазых наций. Но всеми этими «подробностями» пришлось пожертвовать, потому что просто не в нюансах сейчас дело. А в типах романов, О том и речь.

### **РОМАН «ГЛАВНОГО ПОТОКА»**

Итак, почти все романы делятся по принципу сюжетного повествования и вне-сюжетного. Отсюда и первая разновидность романов как текстов, имеющих вне-сюжетную систему повествования. Ещё они называются романами «главного потока».

Тут примерно та же зависимость, что в названии «большевики», придуманном Лениным. Стоило этому всегда самому малочисленному политическому крылу соцдемократов один-разъединственный раз где-то случайно набрать большинство, как они гордо присвоили себе это название – «большевики». Так же и с этим «главным» – стоило этому типу романов всего лишь на конкретном, очень небольшом историческом отрезке по численности изданий побывать в лидерах, как он тут же начал величать себя «главным». В общем, как говорится, история рассудит, тем более что от термина этого все чаще и уверенней начинают отказываться.

Хотя эта разновидность демонстрирует в последнее время потрясающее упадничество, я, как и многие другие, считаю её первой, потому что в нашей стране эти опусы, как бы неудачно в большинстве своём они ни были написаны, долгие годы понимались как «основная» литература. Все же остальные произведения считались и считаются поныне сугубо «коммерческими» (хотя коммерческими на самом деле могут быть и романы вне-сюжетные, коммерция от рода романа довольно слабо зависит). Итак, есть «главный» поток

и есть, конечно, все остальные – это следует запомнить.

Как правило, к «главному» потоку относится всё, что пользуется методом махрового, застарелого (доставшегося нам в наследство от прошлого века), зубодробительного, убойного реализма. Также к этим романам относятся почти все тексты многочисленных мелких «реализмов», кроме разве что магического (хотя и он в некоторой степени), а также натурализов, изрядное число текстов «постмодернизма» и очень крутое течение в русской словесности, которое носит условное название «пост-пост-модернизма». Что это такое – я не знаю, кажется, не знают даже те, кто его выдумал. Поэтому мы его упомянем и тут же забудем – изобретений всяких болтунов, мечтающих прослыть адептами хотя бы очень ограниченной, но новейшей школы, чрезвычайно много; как правило, эти основатели не могут даже связно изложить свои претензии.

Этот тип романа может иметь практически все виды конфликтов, обрисовывает почти все варианты их решения, но «развился» до такой степени, что стал практически свободен от сюжета. Думаю, ты сам его хорошо знаешь – кроме совсем немногих романов, именно из него составляются школьные программы. К сожалению, не только в России. Впрочем, с радостью могу признать, это помрачение, как и прочие помрачения уходящего века, ещё медленно, но все уверенней проходит. И опять же – не только в России.

## **ЭРОТИЧЕСКИЙ РОМАН**

Это новый виток западного реализма, который взял в рассмотрение очень узкую область человеческих отношений – секс, любовь в её очень обнажённой степени, доведённую практически до натурализма.

Настоящие эротические книжки, на мой взгляд, – нечитабельны. Они потные, обладают всей гаммой самых неприятных ароматов, не очень остроумные и куда как часто в большинстве своём попросту гнусные. К тому же рисуют человека как ополоумевшее животное, одержимое только удовлетворением похоти.

Я бы вовсе не упоминал эту разновидность, если бы бывшие «держатели» главного пакета акций социалистического реализма не скатывались все более к этой тематике, решая её в ключе, очень сходном с западной моделью. Это, в общем, понятно. Кроме привычных и давно описанных конфликтов, реалист ничего больше не знает, не понимает и чрезвычайно – повторяю, чрезвычайно – боится всяких новаций, экспериментов, а пуще того, боится «выпасть из колоды». И у него остаётся только один путь оживить свой бледненький текст – расписать всякие «африканские» страсти. Вот этим он и занят, того не замечая, что скатывается в весьма освоенную коммерческо-сюжетную «лузу».

Конфликт между «голодом тела» и общественно принятыми способами его удовлетворения решается однозначно, по выражению нашего либералиссимуса Жириновского, – «в пользу тела». Варианты решения зависят от изобретательности автора, которая в принципе не велика. Я не могу советовать заниматься чем-то подобным кому бы то ни было, потому что это – очень слабая ветвь, а начинать с неё – глупо. К тому же для её создания (и тем более – чтения) необходима настоящая сексуальная одержимость. А у нас за неё как-то сразу взялись измученные, заморённые «совки», и вышла она бледненькой, как сексуальные фантазии евнуха. То есть если и есть у нас что-то более скомпрометированное, чем ельцинская власть, то это именно та разновидность романов, которой посвящена данная подглава.

## **РОМАНТИКО-СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН**

В этой тоже не самой тематически развитой ветви романистики все чаще называемой у нас вслед за устоявшимся западным термином «романсом», решается проблема любви, но уже с упоминанием чувств, иногда даже по-детски, то есть инфантильно, без малейшего упоминания «проблемы» тела, хотя «накрученный» секс тоже все чаще попадает.

Самое интересное, что эта проблема представлена так, будто бы не зависит от исторического периода повествования, религиозного содержания персонажей и прочих романтических условий. Недавно я «подглядел» как в одном романе довольно изощрёнными видами секса занималась девица, получившая очень пуританское воспитание периода британского регентства. А этого не могло быть, потому что такого в те времена просто не было. И всё-таки авторша допустила эту подмётку, потому что читать её опус должны были дамы эмансипированной Америки, прошедшие сексуальную революцию со всеми её последствиями. И всё-таки романы подобного сорта у нас – весьма инфантильны. Они напоминают те рисунки красавиц, которые делают девочки-подростки. Непременно – осиная талия, огромные глаза, пышные волосы и недоуменно-жадный вид. Впрочем, у меня никогда не было дочери, может, случаются девицы и поумнее.

Главное в таких романах даже не постель, хотя, как я отметил, в поздних вариантах подвида и она встречается. Главное – чувства, страсть. Они описываются дотошно, подробно, с повторами, со всеми благоглупостями дамской гостиной. На втором плане – окружение женщины, её одеяния, в современных текстах – некие намётки на работу, карьеру и материальный успех, кухня, ресторанчики, вообще – еда. Исходя из разновидности конфликта, главное действующее лицо – обязательно девица. Вторым персонажем является её воздыхатель, будущий супруг. Окончательное решение всегда одно и то же – свадебные колокола. Иногда кто-то неподалёку умирает, но обязательно это или подруга, или конкурентка. И хотя мир в тексте изображается как бы реалистическим инструментарием, таким мир никогда не бывает и, надеюсь, никогда не будет. По сути это запись самых оголтелых, безграничных женских фантазий, которые им свойственны в состоянии раскованной, некритической полудрёмы. Вот только достижений настоящей фантазии за этой эстетической – с позволения сказать – системой, разумеется, никогда не будет. А впрочем, есть и в этом жанре мастера, может быть, они, хотя бы со временем, «вытащат» жанр в достойную внимания, качественную литературу. Пока же – остаётся только надеяться.

## **НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ОН ЖЕ ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РОМАН, А ТАКЖЕ «УЖАСТИКИ»**

Научно-художественный роман, как гораздо точнее переводится термин science-fiction, в отличие от общепринятого «научно-фантастический» (что к тому же более соответствует здравому смыслу), знаком всем.

Он описывает научное открытие или некое технологическое происшествие, которое иногда проецируется на всю планету («Война миров») или рисуется более сдержанно, так сказать, с локальным эффектом («Человек-невидимка»), но которое в любом случае существенно меняет правила игры в нашем, казалось бы, знакомом и изученном мире.

Чем более развита у автора фантазия, способность увидеть именно привнесённые изменения, тем ярче роман. И тем выше его ценность на условной шкале этого поджанра. Причём эта схема очень стабильна и действует уже более века. При этом, разумеется, герои и персонажи не имеют особенного, решающего, подавляющего, как в реализме, значения, хотя обычно бывает неплохо, если они выписаны ярко и выразительно. Конфликт, как правило, заключён в том, что нужно приспособиться к новой ситуации или подавить неблагоприятную новую ситуацию, и тогда возникает огромный список перебираемых вариантов. В хорошем научно-художественном романе решение основного конфликта, как правило, необычно, неожиданно, убедительно и очень радикально решает все проблемы разом.

Не могу удержаться от замечания, что последнее условие все чаще оказывается нарушенным, потому что автору не хочется бросать хорошо прописанный мир своего романа, и тогда он переходит на написание сериала. Как правило, фантастический сериал развивает те же принципы, те же законы выдуманного мира, что и первый, «пилотный»

роман, причём весьма жёстко с ним связан героями и главным конфликтом (в отличие от сериала детективного, который может вообще не иметь связи с предыдущим романом, кроме главного героя).

Тут же необходимо упомянуть, что чисто технотронная подоплёка сюжета в последнее время все чаще уступает место просто фантастическому допущению, таковы, например, все тексты в малом жанре «альтернативной истории», или многие романы катастроф. Именно их, в отличие от общепринятой системы, я и предлагаю называть фантастическими, потому что тут нет никакой научной художественности, а есть лишь неуёмная жажда необычного, смешанного с известными и хорошо отработанными изобразительным и средствами.

Есть ещё один вариант фантастики, также не имеющий отношения к научно-художественной школе письма, а именно – набирающий обороты на западе, а теперь и у нас, малый жанр романов ужаса. Как известно, он имеет очень давние корни, даже более давние, чем собственно научно-художественная романистика, и замешан на мистицизме, эзотерике и тёмной стороне древних религий мира. Конфликты тут решаются во многом – если не во всем – довольно-таки произвольно, даже без соотношения с подлинной эзотерикой, герой изображается самыми разнообразными методами, вплоть до сгущённого психологизма, как иногда случается у Стивена Кинга, а решения конфликта, как правило, связаны с религиозной подоплёкой или с белыми магическими силами.

Традиционно считается, что хотя этот поджанр и ведёт происхождение от таких мастеров, как Мэри Шелли, Эдгар По и Брэм Стокер, хотя он и имеет немалые достижения, но очень большого развития у нас не получил, потому что дух готического романа у нас попросту не силён. А мастер, предложивший «ужас» на православной базе, ещё не появился, и я сомневаюсь, что появится, принимая во внимание известную «герметичность» основной российской религии.

## **ЧТО ТАКОЕ ФЕНТЕЗИ?**

Фентези, как поджанр фантастик и, изобрели несколько человек, но, как не всегда справедливо случается с литературными достижениями, заслугу приписали едва ли не одному Джону Толкину за его «Властелина Колец». Сериал этот на самом деле изумительный – динамичный, цветной, полнокровный, какими и должны быть хорошие романы. Да только – это не совсем романы.

Потому что у него есть начало, но оно отнесено куда-то в глубь веков, есть герои, но они сплошь и рядом реинкарнации других личностей – этот трюк использовали и Толкин, и Майкл Муркок, и Роберт Джордан в лучшем сериале девяностых – «Колесе времени». А, кроме того, конфликт этих «не вполне» романов носит нарочито сниженный, едва ли не обыденно-политический, властный и военный характер. И решается средствами, которые изначально нам понятны, даже если среди инструментов значится магия или какие-то разновидности паранормальности и инореальности, например, способность предвиденья.

Начиная с первых экспериментов Толкина стало ясно, что в фентези одним романом не обойтись. Слишком много эта европейская, а теперь и мировая школа взяла из эпосов, а этот тип повествования включает, как правило, несколько поколений, для нескольких поколений создан и чрезвычайно гармонично выходит на продолжающуюся историю. То есть основные конфликты романа окончательного решения как бы не имеют. Непонимание этой специфики привело к тому, что сам поджанр у нас по-настоящему пока так и не развился, а немногие тексты, которые справедливо, в силу внутренней заданности вывели на сериальность, на многоплановость, на реинкарнирующего героя и прочее, пока не сделаны органично, с полноценным использованием русской реалистической школы.

Одно время у меня была надежда, что цикл романов «Ведьмак» лучшего славянского фентезиста Анджея Сапковского сумеет раскрутить именно эти, на мой взгляд, сильнейшие стороны фентези. Но в «Ведьмаке» этого в явном виде не произошло, а сам пан Сапковский недавно заявил, что, хотя у сериала уже виден конец, другую подобную цепочку романов он

писать не будет, якобы «не потянет». Остаётся надеяться, что он недооценивает себя и «еще польска не згинела», или мы всё-таки увидим тексты других авторов с более полным использованием заложенных в фэнтези возможностей. Начинающему автору я могу рекомендовать фантастику уже вполне законно, и даже с некоторым вариантом предпочтительности перед другими жанрами, потому что в этой разновидности романа очень многое зависит только от автора и потому что (как бы ни негодовал литературный истеблишмент) сейчас это уже вполне респектабельный жанр. Более того, едва ли не самый респектабельный из ныне активных – ведь более четверти из списка главных романов XX века всех литератур мира так или иначе включают в себя приёмы фантастики: или элементы научно-художественного романа, или фэнтези.

Только об одном хочу предупредить – помимо прочих, читают оба этих малых жанра особенные люди, так называемые «факты». И потому, чтобы сделать здесь что-то оригинальное, нужно и очень любить жанр, и прочитать весь основной его корпус, а это несколько сотен томов как минимум. И всё-таки подумай – возможностей «посочинять» от души, «покрутить» любые идеи, что ни говори, в фантастике гораздо больше, чем в туповатом романсе или в каторжном реализме.

## ПОВЕСТЬ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Почти каждый литератор мечтает написать что-нибудь для ребятишек, и почти никому это не удаётся сделать в достойном виде. В этом смысле хрестоматийное утверждение что «писать для детей нужно так же, как для взрослых, только лучше», имеет значение закона. И всё-таки всегда возникает иллюзия, что сделать это удастся безболезненно, быстро, легко, здорово... Почему?

Должно быть, каждому из нас кажется, что облегчённость сюжета, чуть не кукольная наглядность персонажей, ясность конфликта, его однозначное и безусловное решение в пользу добра – вещи, на которые практически каждый способен. К тому же утвердилось мнение, что воспитывать ребятишек – дело не самое трудное, они есть у многих, и все как бы с этим справляются. К тому же они почти всегда на глазах, и создаётся иллюзия, что их знаешь, по крайней мере, с ними знаком, к тому же есть возможность использовать собственное детство, которое большинство людей вспоминают с откровенным удовольствием а значит, с материалом почти все в порядке...

Категорически не советую этого делать, если ты не фанатик-педагог с двадцатилетним стажем. Во-первых, это другая психология, которой надо владеть в совершенстве, ибо давно замечено – маленькие человечки чрезвычайно чутко реагируют на малейшую фальшь. Во-вторых, в этом жанре нужна совершенно особенная форма игрового воображения, которую мастера оттачивают десятилетиями, и нахрапом этого не возьмёшь. В-третьих, собственное детство не есть «материал», потому что ты воспринимаешь его с высоты нынешнего возраста, и даже если тебе кажется, что ты все помнишь «словно вчера было», расставлять акценты, быть весёлым, просто создавать антураж придётся «по-нынешнему».

И кроме прочего, этот жанр почти ничего не прояснит, не выявит и не вылечит тебя от нынешних волнений. Я утверждаю это почти наверняка, потому что назначение детских книг – создавать иллюзии, а не анализировать. То есть ты скорее напластуешь на нынешние проблемы дополнительные переживания, осознав, сколько ты потерял за годы жизни, а вовсе не раскроешь для себя новые возможности, которые помогут тебе с ними справиться.

## ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

Один мой знакомый, очень неплохой детективист, вдруг подался в серьёзный исторический жанр и почувствовал себя не романистом, а скорее архивариусом. Он, правда, выбрал головоломные проблемы, жуткое время и совсем непростое место для двухтомной саги, но даже если бы решил работать на самом «обыденном» материале, прекрасно

расписанном в десятках статей и монографий, если бы это был самый известный период с самыми известными людьми – и тогда ему пришлось бы переквалифицироваться в архивариусы.

Потому что в этом поджанре реализма нужно очень хорошо знать историю, причём не простую, а реальную, например, одежду, посуду, кухню, дворовое хозяйство и более общие вещи – королей и властные отношения, законодательную и общехозяйственную практику. Или приходится поступать так, как сделали многие современные писательницы, – они помещают в чуть иные, преимущественно средневековые условия совершенно современных персонажей, обряжают их в странные наряды и заставляют их совершенно по-современному влюбляться, переживать и в конце концов выходить замуж и рожать великих, известных из школьного курса истории детей. С последним видом прозы – язык не поворачивается назвать её исторической – мы разбираться не будем, его мы уже рассмотрели в подглавке о романсе, да это и есть романсе, только чуть экзотический.

А вот с первым, нормальным историческим романом ситуация не простая. Да, героев можно найти очень сочных, ярких, красивых. Собственно, такой писатель, как Лион Фейхтвангер, только и делал, что писал исторические романы о знаменитостях, разрабатывал их психику, правда, в ущерб определённой временной достоверности. Можно найти интригующие события, служащие выражением ярчайших конфликтов нашей общечеловеческой цивилизации. И хотя они будут иметь уже известный финал, тем не менее почти наверняка удастся вдоволь порезвиться, чтобы на этот финал вырुлить.

Но исторический роман – очень консервативный жанр, большой, хорошо проработанный, и это в нашем случае главная слабость. То есть придётся следовать за очень серьёзным, многоуровневым, тщательно организованным каноном. И если не знаешь, к чему лежит душа, если по-настоящему себя ещё не выявил, то лучше не впрягаться в эти вериги.

А впрочем, интроверту с сильно выраженной склонностью к мелочам, с интересом к реальности и нелюбовью к чрезмерной свободе замысла исторический роман может подойти. Тем более что тут можно, например, пригасить диалоги и раздвинуть временные рамки происходящего на десятилетия или, наоборот, попробовать себя в описании многослойного конкретного события, как делают «станковые» баталисты, чего ни в одном другом жанре органично не получится. В общем, нужно соображать.

## **ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ РОМАН**

Очень близко к историческому, но-таки не воедино с ним, я поставил приключенческий роман. Разумеется, он не случайно располагается недалеко от детской повести. Чрезмерно расписывать этот жанр не обязательно. Мы все воспитывались на советской издательской политике, а она признавала только этот из всех развлекательных жанров. Кроме того, убей, не поверю, что есть люди в нашей стране, которым не запали бы в душу «Три мушкетёра», а это – неразменный дублон того, что я пытаюсь определить.

Конечно, для полноты картины имеет смысл упомянуть и нынешние, современные нам приключения, но они почти всегда трубо-насильственные, относятся, скорее, к жанру военной прозы и лишены обаяния старого стиля. Хотя по сути своей, в герое, конфликте и образе его решения они не очень-то изменились, может быть, потому, что это не нужно – жанр как развился, так и замер на классических образцах, на его «золотой полке».

Герой, как водится, молод, едва ли не как читатель, наивен, хотя, безусловно, умеет драться на шпагах и стрелять, а в крайнем случае, получает карту зарытых где-то сокровищ. Злодей плох, как только можно. Конфликт между ними почти всегда принимает личностный характер, решается в последней схватке и почти непременно победой добра, то есть наших, а не врагов. Попутно герою достаётся слава, деньги, заветная любовь или сказочная удача в виде спокойной, благополучной жизни.

Вот, сорвался на иронический тон, а не следовало. Жанр этот в самом деле таков, каков есть, и все мы из него выросли – уже по одному этому не следовало бы о нем говорить



плохо. Ведь в детстве приключенческий роман был необходим, и он честно подсказал нам то, в чём мы нуждались. Теперь приходится извиняться... И он извинит – книги этого жанра ко мне благоволят. Наверное, догадываются, что я их давний и безоговорочный поклонник.

Особое место занимают вестерны. Они очень популярны в англоязычных странах, а время от времени и в других странах опережают пиратов и политико-шпионские эскалады. Но что-то мне подсказывает, что у нас они не слишком придутся ко двору, должно быть, потому, что «шестизарядный» судья никогда в нашей истории не играл решающей роли, а идеология оголтелого индивидуализма и вовсе была чужда. Правда, в последнее время возникли попытки применить к нашей реальности некоторые конфликты, метод),! Решения и даже героев вестерна, но это явление пока не нашло яркого воплощения. А если нет мастера – нет романа, нет романа – нет школы, нет школы – нет традиции. И наконец, нет традиции – нет жанра.

## **РОМАН ПРЕСТУПЛЕНИЙ, ДЕТЕКТИВ. ТРИЛЛЕР. И СНОВА «УЖАСТИК»**

Едва ли не любимейшим жанром всех времён и народов является роман преступления, детектив, боевик. Одни исследователи ведут его происхождение от рыцарского романа, другие – от эпоса, третьи – от семейно-генеалогических кодексов, с античности играющих системообразующую роль в обществе. Чего только не напридумывали об этом жанре, стремясь его облагородить, – это и борьба добра со злом, и учебник правоведения, и даже преодоление смерти путём восстановления порядка в микровселенной романа.

Признать я был и буду самым прилежным чтецом всех этих опусов, растолковывающих мне, почему я люблю детектив. Причём не только в нынешнем варианте, а практически во всех его видах и подвидах. Например, я с большим удовольствием читаю средневековые китайские романы, если они попадают мне в руки, потому что это – практически судебные романы а ля Эрл Гарднер, включающие, помимо суда, и оперативные действия и собственно следствие, что в поднебесной всегда являлось прерогативой именно судьи.

В одной энциклопедии детективного жанра я нашёл подробную рубрику по видам и насчитал, кажется, четырнадцать разновидностей. То есть детектив может иметь более десятка обликов, представая перед читателем то в виде класс разновидности кто это совершил, то в виде «частный сыч» – с классиками, которых я, наверное, буду перечитывать до самой смерти (имею в виду Хеммет-Чандлеровскую школу), – то в виде шпионского боевика, или в личине психологического триллера, или в разновидности по лицейского расследования, или собственно в романе «преступления», то есть в «уголовном приключении», в котором совсем не обязательно побеждает добро...

По типу героя, по проработке остальных персонажей, по виду и методам решения конфликта этот поджанр «разошёлся» так же, как разыгралась эволюция, породив из одной белковой молекулы и глубоководного моллюска, и величественного кита, и утконоса, и скандинавского орлана, и много кого ещё. По той системе, которой я пытался до сих пор следовать, в этом жанре ничего определить невозможно. И всё-таки почти каждый читатель без труда узнает, когда перед ним оказывается детектив, когда боевик, когда полицейский роман, когда психологический «кримми», когда другой вариант детективного жанра. Потому что в нём всегда есть преступление. И как было обещано о выступлении Воланда – «с последующим разоблачением»... Но это уже не обязательно.

При этом вынужден обратить внимание, что само преступление не является системообразующим признаком, потому что иные приключенческие книжки, или вестерны, или даже реалистические романы тоже вполне могут включать преступление. И всё-таки мы почему-то сразу видим, что там – не то, не тот градус тепла, или холода, или... Не знаю чего. Чего-то, что делает этот поджанр таким устойчивым и живучим. К нему относится, согласно статистике, каждое третье беллетристическое произведение, издаваемое сейчас в мире.

Должен также заметить, что в последние двадцать – тридцать лет к этому же поджанру подключился немалый по влиятельности пласт «ужастика». В отличие от мистических

романов, которые я включил в подглавку научно-художественных романов, в романах, примыкающих к детективам, преступления как правило, совершаются неким иномировым чудовищем. Но характер этого существа и технические условия его появления – неинтересны, поэтому такой ужастик переходит из того, научно-художественного разряда в эту подглавку.

Иногда случается, что ужас того типа и этого, детективного, о котором я пишу здесь, сливаются. Что из этого получается, я коротко растолковать не берусь. Я вообще чувствую, что скоро намучаемся мы с «теорией ужасов», да так, как даже с детективом и «главным» потоком не намучились. Но в то же время это всё-таки не наша проблема, а теоретиков, им и оставим этот лакомый кусок.

## **РОМАН-ЭССЕ, ИЛИ ЧЕМ ЗАНИМАТЬСЯ НЕ СЛЕДУЕТ**

Когда я впервые начал работать в издательстве, я сразу заметил разницу между коммерческими и некоммерческими издателями. В сущности, это было не трудно. Некоммерческие, основанные давным-давно, госниковские, то есть государственные, с уважением относились к тексту, который, как было принято говорить, заставлял думать, предлагал мысли автора и, самое главное, посредством этого мышления выводил читателя на какие-то обобщения, имеющие существенный субъективный мотив. В этом и было главное отличие философического романа от других – отчётливая читаемость личности автора, эссеистичность всего текста.

Коммерческие же издательства сразу поняли, что продавать такой роман практически невозможно, и отказались от него, как мучимый жаждой отказывается от солёной рыбы. А со временем стали даже весьма недружелюбно относиться к таким авторам, многие из которых, особенно те, что были в возрасте, так и не поняли главного – личностное начало текста утрачивает своё значение. Это справедливо даже для звёзд первой величины В литературе, что уж говорить о прочих!

Итак, на первый план выступил сюжет, его подача, методы изложения, обнажающие самые напряжённые и жёсткие конфликты. Разумеется, и решение этих конфликтов стало более драматичным, иногда переходящим в горы трупов и море слез. Ничто не казалось слишком крутым, ни одна психологическая величина не казалась достойной внимания, персонажи откровенно заменялись на картонные фигурки из китайского театра теней – и все это приветствовали.

Сейчас, похоже, такие времена потихоньку проходят. В приличном издательстве с претензией на интеллектуальность сейчас не преминут поговорить о психологизме, заметят литературную фигуру автора и даже, если повезёт, будут приветствовать эссеистичность, то есть его субъективное мышление...

Но не очень. Главенство сюжета осталось, более того, пожалуй, оно проникло и в государственные издательства, только там ещё есть люди, которые этого стесняются, поэтому при некоторых вариантах разговора начинают хмыкать, пожимать плечами и повсюду выражать собственное несогласие с возникшей ситуацией. Но не соглашаться – можно, а ослушиваться – нельзя. Это понимают все. Потому что слишком много было уже на наших глазах крахов даже приличных издательств, слишком многие из «госников» вынуждены были обращаться за поддержкой к государству, а это и неприятно, и ненадёжно. Каждому, даже сверхзакрученному интеллектуалу, ясно, что это не решение ситуации, а лишь перенос решения на потом.

Вот почему я всё-таки не рекомендую писать подобный роман. Эссеистические тексты ещё очень не скоро станут у нас сколько-нибудь популярными, и лишь в том случае, если Россия позаботится о создании следующего поколения интеллектуалов, а не спихнёт насильственными методами толковых мальчишек и девушек в ларьки да военизированные группировки.

## **АВТОБИОГРАФИИ, БИОГРАФИИ ЗНАМЕНИТОСТЕЙ, ГАЗЕТНЫЕ КОМПИЛЯЦИИ И УМЕНИЕ СТРОИТЬ ГИПОТЕЗЫ.**

А вот если у тебя есть личностный материал, имеющий немалое значение в общем культурном или другом контексте, тогда я предлагаю обратить внимание на автобиографию. Этот поджанр у нас только развивается, на фоне довольно вялых опусов нетрудно сделать действительно заметный текст. Только два возражения против этого вида и существует. Первое, нужно иметь первоклассный материал, и второе, это не совсем роман.

О первом говорить не будем, фактура или есть, или её нет, спорить тут бессмысленно. Зато второе вполне логично снимается беллетризацией материала. Совсем неплохим примером является книга Коржакова, хотя она относится не столько к автобиографии, сколько к работе над изображением литературного портрета знаменитости. То есть ко второй разновидности текстов, которые я вывел в названии этой подглавки.

Кстати, если на то пошло, и отсутствие материала, то есть недостаток фактуры, как теперь говорят, кажется, не только журналисты, можно условно исправить, если привлечь к сотрудничеству подлинную звезду, не важно, какого небосклона – политического, шоу-бизнеса, науки или из преступного сообщества.

Такие примеры есть, стоит вспомнить роман о Руслане Хасбулатове и его клане или книжки иных наших поп-звёзд, в немалом количестве возникших лет пять – семь назад. Впрочем, и тут есть заকাыка. Звезды не любят работать с совсем неизвестными людьми, и если ты придёшь к настоящей звезде и скажешь о своём интересе к её судьбе и взглядам, которые хочешь как-то беллетризовать, слишком велика вероятность получить в ответ просьбу принести ранние сочинения. В нашем случае это не очень выигрышно. А если мы возьмём в рассмотрение «крутую» звезду – то и чревато.

Впрочем, и этот вариант можно обойти. Нужно просто выбрать кого-то, кто уже не может активно за себя «постоять», а родных можно просто «не заметить», особенно если явного негатива в книге всё-таки не будет. Но если «главный свидетель», то есть выбранный герой, отсутствует, нужно пользоваться материалом из газет, журналов и уже написанных книг. В принципе в этом нет ничего невозможного, но нужно иметь вкус к работе в библиотеке.

И ещё, очень важно не просто вырезать ножницами статьи о полюбившемся герое, не просто компоновать их. В конце концов, мы же делаем роман, а не каталог одежды, перепись поездов, не просто цитатник из одного, пусть даже действительно великого человека. То есть необходимо помнить, что все требования, предъявляемые к роману, остаются в силе.

А потому особенное внимание требуется сосредоточить на мотивации поступков героя, необходимо строить гипотезы по поводу этих поступков, рисовать обстановку, обобщать, делать выводы и сравнивать с кем-то другим, то есть создавать некую конфликтность, хотя бы и заочную. Пусть даже никакого упоминания об этом конфликте ты нигде не обнаружил всё равно, ты должен это изложить, да так, чтобы тебе поверили, чтобы это не показалось притянутыми за уши. Здесь нужно здорово выложиться, может быть, даже в мере, сходной с эссеистическим романом. А это непросто. И по тем же причинам, которые я изложил в подглавке об эссеистическом произведении.

Что касается примеров, то образцом на долгие времена, без сомнения, являются работы Юрия Лотмана о Павле Первом и о Карамзине, хотя я первый соглашусь, что это не совсем роман. И тем не менее утверждение, что наш великий историограф, например, присутствовал в Париже во время Великой революции, я считаю самым блестящим примером доказательной беллетристической гипотезы, которая под пером такого учёного, каким был Юрий Михалыч, обретает статус великолепной интриги.

## **ЧАСТЬ III. ЛИТЕРАТУРНАЯ ОДАРЁННОСТЬ, СОСТАВЛЯЮЩИЕ РОМАНА И ЧТО С НИМИ ДЕЛАТЬ**

Итак, ткань романа и даже умение её соткать становятся все доступнее пониманию. Чем больше ты об этом думаешь, тем менее возможность написать достойный текст кажется заоблачно-голубой мечтой, а наливается соком достоверности.

И всё-таки я не рекомендовал бы тебе слишком резво браться за работу, даже если ты выбрал вариант романа, которому посвятишь себя в ближайшие месяцы, может быть, годы. Для того чтобы взяться за работу, нужно почувствовать что-то большее, чем просто желание, нужно уметь делать чуть больше, чем подглядывать за жизнью и выстраивать в сознании этюды из собственных мыслей. И нужно кое-что ещё, помимо отчётливо закреплённых психологических качеств, позволяющих подготовиться к творчеству, о чём я писал в первой части.

А именно, нужно учиться, может быть, долго и нудно, фиксировать материал, пришедший тебе в голову. Дело в том, что правильное письмо, умение расчётливо схватывать собственные мысли, является очень важным элементом в нашем деле и весьма отличным от общей психологической «накачки» в творческом плане. Причём настолько, что я вынужден был разделить их, что бы они, не дай бог, не слились у тебя воедино. Я даже не поставил их близко, хотя по роду работы и тренировки они довольно сходны. Но если бы это произошло, условие правильной работы было бы безнадёжно испорчено.

На этот раз я не буду изображать процесс фиксации слишком расплывчато, наоборот, попробую, чтобы моё описание целей, к которым теперь следует стремиться, было ясно самому далёкому от конкретики теоретику.

И лишь после того, как ты поймёшь, что тут тебе уже ничего без постоянной практической работы выяснить и усвоить не удастся, следует сделать следующий шаг и приняться за обдумывание, а может, и за составление собственно первичных заметок романа. Для того чтобы тебе было легче понять, что в этом случае должно получаться, как роман должен выстраиваться, я предлагаю тебе следовать одному весьма надёжному средству – поверь, в каждом романе ты найдёшь большую часть предложенных мною элементов. А в некоторых весьма знаменитых текстах обнаружишь даже все из них.

И разумеется, в этой части мы немного поговорим о работе с этими элементами. О том, как их использовать, какие приёмы лучше применять, вообще, что лучше, а что хуже, когда речь пойдёт о составных частях текста.

Прошу отметить, что это ещё не работа над сюжетом. Но это уже близко, и тем не менее, на мой взгляд, все самое интересное ещё впереди.

## **Глава 6. Личные качества, которые нас выбирают**

Итак, ты как бы освоил ряд приёмов, которыми нужно пользоваться, когда думаешь о романе. Вопросом остаётся – что нужно думать, когда хочешь представить себе сам процесс работы над романом, какие качества должны присутствовать, когда начинаешь писать – выводить слова на бумаге, или хлопать по клавишам машинки, компьютера, или просто карябать карандашом на обратной стороне старых бланков – к слову сказать, я так довольно долго пытался писать, именно карандашом по обороту сероватых бланков. Пока не научился щадить глаза – всё-таки карандаш не лучший их партнёр для того чтобы стало ясно, как писать, как, собственно, фиксировать свой труд, чтобы к нему вернуться и доработать его до чего-то достойного чужого внимания, я предлагаю выработать в себе такие великолепные качества, как упорство, дисциплину и энергетическую выносливость... Недостаток энергии ощущает каждый литератор, и тем больше, чем более активно работает.

Также необходимыми, на мой взгляд, представляются обязательность правильного, так называемого «писательского» чтения, попытки творческого пробуждения своей сущности, то есть развитие индивидуального таланта, и выработка разумного, а не автоматизированного отношения к письму, то есть умение подчинять текст себе, а не подчиняться тому самотёку, который каждый текст, особенно если он льётся свободно и весело, устанавливает в голове

литератора.

## ОДА УПОРСТВУ, ИЛИ КАК ВАЖНО ПОЛУЧИТЬ КОНЕЧНЫЙ РЕЗУЛЬТАТ

Я очень люблю одну фразу Чарльза Сперджена. Он сказал: «Упорство помогло улитке доползти до Ковчега». Была бы моя воля, я бы высек её на стене или заставил день и ночь гореть неоновыми буквами над монитором моего компьютера. Признаться, когда эта фраза дошла до меня по-настоящему, я даже стал иначе относиться к улиткам вообще, теперь я полагаю, что именно это неторопливое существо – символ упорства.

Что такое упорство? Убеждён, девять людей из десятка так или иначе в его определение включают способность довести дело до конца. Невзирая на внешние и внутренние воздействия. На внешние мы тратить время не будем, тут у каждого, как говорится, свои «галеры», а вот на внутренних придётся остановиться...

Так уж устроен человек, что он почти постоянно, всегда, каждую минуту пугает, «нагружает» себя собственными напряжениями и одолевает их. В самом деле, поднимая груз, работающие мышцы почти четверть нагрузок тратят на то, чтобы преодолеть сопротивление других собственных мышц. Выстраивая некую социальную модель, мы всегда имеем в обществе изрядный тормоз из идиотов, которые не хотят ничего, просто потому что не хотят.

При написании романа мы начинаем думать что-то о том, что роман будет не нужен, что все что «туфта», никому, даже самым близким людям не интересная, что работы окажется слишком много, а результатов ещё куда как долго будет не видно... Разумеется, все это неправда. Но есть одно дельное замечание из вышеперечисленных – результат на самом деле не будет виден, пока ты не поставишь последнюю точку, пока не допишешь свой текст, не отредактируешь его и даже, может быть, не перепишешь ещё раз, уже набело. Или не распечатаешь на хорошей бумаге, если работаешь на компьютере.

Дело в том, что писательство – штука очень неопределённая в процессе работы. Мало есть профессий, которые по степени неопределённости могли бы с оным посоревноваться. Я не раз пробовал объяснить свои будущие романы друзьям, жене, детям, редакторам, очень неплохо относящимся ко мне читателям – и неизменно терпел неудачу. Пока текст не зафиксирован, объяснять что-либо невозможно. Это просто бессмысленно – растолковывать кому-то, что ты собираешься делать, чего хочешь добиться.

И все попытки сделать это на промежуточной стадии тоже бессмысленны. Хотя бы у тебя было девять десятых романа уже набито, написало, «набрано» – никто, кроме очень рискованных людей или откровенных дилетантов, мнением которых можно пренебречь, не возьмётся судить о целом по этим девяноста процентам. Потому что последним куском ты можешь или уйти от провала, или безнадежно погубить все свои достижения.

Кстати, поэтому бесполезно кому-либо читать неоконченный роман. Так не поступают даже очень профессиональные литераторы, они знают, что ничего хорошего из этого не получится, и экономят нервы и собственное непосредственное впечатление. Они не раз убеждались, что разрушить свою творческую среду легко, а восстановить – кошмарно тяжело.

Как писал в своём знаменитом рассказе Олдридж, все дело в «последнем дюйме». Пока ты его не прошёл, весь предыдущий путь, как бы велик он ни был, ни о чём не свидетельствует. А чтобы к нему подобраться, чтобы иметь возможность проскочить этот последний дюйм и с гордостью сказать себе – я сделал это, прошёл весь путь, – нужно упорство.

Упорство обеспечивает тебя неким запасом сил, когда ты веришь в окончание того, что задумал, оно же расслабляет мышцы, которые могли бы сопротивляться твоим главным усилиям, то есть оно устраняет недоброкачественные сомнения. Оно приводит к завершению, после которого можно оценить результат, позволяет остановиться лишь тогда, когда каждый уже может прочесть рукопись.

Оно позволяет прекратить усилия лишь тогда, когда ковчег вынесет тебя из бушующих волн, которые собирались поглотить тебя, и тогда все прежние труды вознаграждаются в том или ином виде.

## **УРОК АВРОРЫ ДЮДЕВАН**

Существует байка о том, что Аврора Дюдеван, писавшая под псевдонимом Жорж Саид, работала каждый вечер, как чиновник, с девяти до одиннадцати. Если что-то мешало ей сесть за писанину строго в это время, у неё случались истерики, хотя девица она была скорее холодная, чем возбудимая. Несколько раз бывало, что примерно за полчаса до одиннадцати она завершала свой роман. Тогда она брала чистый листок бумаги и начинала писать следующий, в самом деле – ведь до одиннадцати оставалось ещё минут тридцать, значит, у неё в голове не улеглось возбуждение, вызванное необходимостью думать, писать, работать.

Когда я смотрю на нынешнюю модель поведения у очень многих, в том числе и совсем не молодых, а достаточно взрослых людей, они кажутся мне по сравнению с неким идеалом чрезвычайно разболтанными – они способны проявить дисциплину и спокойное, достойное следование расписанию только под влиянием внешних факторов, и никак иначе. Может быть, коммунистическое иго, принуждавшее нас много десятилетий к чему-то, окончательно обесценило значение внутренней дисциплины, может быть, мы стали такими под действием неправильных стереотипов поведения, транслируемых на нас посредством массовой культуры... В общем, важно одно – мы потеряли умение держать себя в рамках без внешнего принуждения.

Конечно, какой-нибудь очень строгий психолог скажет, что Жорж Санд тоже писала, имея внешний «корсет» – или сроки с издателем, или заведённый распорядок дня... Но, помоему, она как раз подгоняла все внешнее под это внутреннее своё устройство, обеспечивая внешней дисциплиной необходимое ей состояние работоспособности, как уже было сказано, с девяти до одиннадцати вечера.

И это единственный выход и того положения, в котором оказывается литератор. В самом деле, писание – штука очень трудная. Она требует такой отдачи, что без тренировки тут не обойтись, а каждый знает, что тренироваться легче, когда занимаешься этим регулярно. Тогда потребность делать своё дело возникает почти так же непроизвольно, как выделялся желудочный сок у собаки Павлова, как у спортсмена наступает режим двигательной активности, как у регулярного донора накапливается кровь, которую он должен сдать в медпункте.

Дисциплина избавляет ещё от одного очень неприятного эффекта – самопроизвольных всплесков творчества. По молодости у меня это бывало очень ярко, и почти везде, как половое возбуждение у неженатого постника. Я мог идти по улице, и вдруг на меня накатывало нечто, что имело отношение к моим писаниям, причём почти с галлюцинаторной силой. Я начинал «гнать» текст в троллейбусе, метро, иногда в разговоре с друзьями сбивался с интересной нам темы и начинал о чём-то совсем своём. Справляться с этой бедой я начал, научившись писать каждый день, желательно в одно и то же время.

И у тебя наступит пора, когда ты, если не бросишь творческие эксперименты, столкнёшься с той же проблемой – как не только «завести» свою творческую фантазию, но и не позволять ей включаться самопроизвольно. Кстати сказать, это не просто. И помощь тут может оказать ТОЛЬКО это негибкое, но такое необходимое качество – дисциплина.

Да здравствует дисциплина! Нет, в самом деле, что бы мы без неё делали?

## **ЭНЕРГИЯ, КОТОРУЮ ТРЕБУЕТ ТЕКСТ**

Флоберу принадлежит утверждение: «Литературу делают воли». Вероятно, он имел в виду не столько упорство, право же, более свойственное улитке, а силу, давление и энергию.

Собственно, энергия в литературе имеет два состояния, два плана. Первый, это

физиологическая нервная энергия литератора, включающая все трудозатраты, позволяющая представить то, что нужно описать, в своём воображении, позволяющая мозгу фиксировать воображаемые картины с помощью потока слов, заносить их на бумагу, при этом оценивая общее впечатление от них, позволяющая поддерживать необходимые для писания эмоциональные переживания, опять же стараясь контролировать все это хозяйство, а не пускаться на самотёк без крайней необходимости... Ну, это, в общем, понятно.

А второй план, тоже очень тяжкий, который отражает необходимое состояние литератора при письме, – поддержание высокой энергетики текста. Пока что эта формула не совсем ясна, и признаюсь, тут я нахожусь в некотором затруднении. Ведь даже объяснение может не сработать, поскольку это нужно испытать на себе, обыкновенным описанием тут почти ничего не сделаешь, хотя проблема имеет вид чисто теоретической.

Итак, что же это такое – энергетика текста? В учебниках по креативному письму обычно говорят, что это использование каким-то образом наиболее подходящих слов, свидетельствующих о ясности, цельности текста и его относительной яркости, лёгкости, с какой он входит в сознание любого читателя, привлечение повышенного внимания не только смыслом и обликом, но парадоксальностью, гиперболизацией, юмором... Я же считаю, что это – своеобразное энергетическое давление, подобное тому, как гипнотерапевт «работает» своего пациента, или как при появлении на сцене иных хороших актёров в зале ощущается волна их личной эманации, или как случается у выдающихся музыкантов – своим выступлением они попросту создают из публики в зале некое психоделическое единство.

Как пример приведу самое начало пушкинского «Каменного гостя»: «...Дождёмся ночи здесь. Ах, наконец, достигли мы ворот Мадрида!» Не правда ли, отменная фраза. Какая экспрессия, энергия, какое весёлое начало! И, при всей экономности, в ней все ясно – и место, и проделанное долгое путешествие, и даже то, что герой рассчитывает на ночь, как говорится, не от хорошей жизни... А вместе с тем есть в этих словах и что-то гипнотическое, есть ощущение силы самого Александра Сергеевича, и есть некая атмосфера его «Гостя», словно бы мы в самом деле очутились душной ночью у мадридских ворот, и есть непонятное предчувствие, что дело кончится кошмаром, но нам при этом всё равно будет интересно... У Пушкина почти всегда так. Я мог бы цитировать, скажем, куски из «Пира во время чумы» или что-либо ещё, а всё равно слова звучали бы как гимн силе и энергии.

Вот к этому и следует стремиться, иначе высокого мастерства не видать. Почему-то так получается, что только сильные, энергичные люди, способные изрядно работать, люди, испытывающие симпатию к таким же энергичным героям, и в общем-то только они, пробивают лёд вялости и действительно владеют над текстом. Даже если такой литератор попробует изображать уныние и тоску своего героя, это будет такая напористая депрессия, что обычному человеку в минуты подъёма такое не одолеть, и потому будет интересна всем.

А другого метода быть интересным я не знаю. Только этот – будь энергичным, не бойся впрыснуть в текст побольше силы и бодрости, ощущай себя на подъёме, пока пишешь, иначе все завянет, не успев принести ни одного цветка.

## **БОРОТЬСЯ, ИСКАТЬ... И НЕ ПОЖАТЬ ПЛОДОВ**

Согласно статистике чтения, человек, способный читать в день четыре часа, относится к необыкновенно выносливым читателям. Тот, кто вынужден читать около трех часов, – герой, даже если он читает с пятого на десятое. Читающий от часа до двух входит в десять процентов человечества, исповедующих самый напряжённый режим умственной деятельности, даже тот, кто читает менее часа, но ежедневно, по сведениям невропатологов, рискует свалиться от нервного истощения.

В общем-то, имея в виду все это, я часто задаюсь вопросом: что же тогда сказать о человеке, который расходует бешеную энергию, во много раз превосходящую ту, что необходима для чтения, пытаясь писать свой текст, и занимается этим примерно те же два-

три, а то и четыре часа в сутки? По-моему, это самоубийство. Только почему-то люди этим всё равно занимаются, и похоже, будут заниматься всегда... Однако вернёмся к чтению, о котором сейчас речь.

В отличие от простого, так сказать, читателя, литератор должен читать очень выборочно. А поскольку сейчас (особенно в российской литературе) все грани литературы затупились, жанры смешались, оценки априори неверны и нужно все пробовать на своей шкуре, приходится много читать самому. Конечно, есть пласты, которые можно расковырять по учебникам, скажем, литературу «золотого периода», но религиозных авторов тебе придётся оценивать уже самостоятельно. Таково наследие, оставленное нам краснозвёздными комиссарами от искусства.

Отсюда и странность писательского чтения. Нечто весьма тривиальное может показаться вдруг гениальным. Вроде той «гениальной» находки, которую, согласно катаевскому «Алмазному венцу», нашёл Есенин в Гоголе. Как-то он вздумал носиться по Москве с воплем, что Николай Василич гений, поскольку написал, что «дороги расползались как раки». Я бы этого не заметил, для Гоголя, по-моему, это не самый сильный пассаж, а вот имажинист на это среагировал. Он нашёл в этих словах импульс для своего развития, своей работы. И правильно возликовал – это подчёркивает хорошую хватку самого Есенина.

Когда ты Почувствуешь смысл и значение этой работы, как бы автоматически возникнет умение держать себя в потоке текстов с очень внешне эгоистичной, но по сути очень экономичной техникой. Что-то отбрасывать, что-то прочитывать не один раз. И это даже не будет зависеть от качеств книг. Один очень известный автор как-то признался, что иные весьма посредственные сочинения держит на своей «передней» полке и читает чуть не каждые полгода, а Булгакова не читал последние лет пятнадцать, и поверьте, это был один из тех, кто «делает» литературу. Эта работа помогает освоить ещё один очень непростой трюк литератора, который не так-то легко объяснить. Когда-то, в начале семидесятых, меня познакомили с одним полярником, он был, конечно, менее знаменит, чем, например, Кренкель, хотя принадлежал к той же команде, и в мемуарах великого радиста я нашёл упоминания о своём знакомом. Так вот он говорил, что фраза, на которую ещё и в моё время школьники писали сочинения, а именно «бороться, искать, найти, не сдаваться», переведена неправильно. Широкую славу этой фразе, заимствованной у какого-то поэта, обеспечил некий не самый удачливый полярный исследователь, который опоздал со своими открытиями, но главное – он сказал её вот как: «бороться, искать, найти и не пожать плодов». В самом деле, во втором варианте нет внутреннего противоречия и тяжёлого, какого-то извращённого смысла, который едва ли поддаётся анализу. А вспоминаю я эту фразу как знак того, что литератору в любом случае необходимо «держать удар». Для литератора это очень полезно, потому что каждому из нас, пишущих, даже самым талантливым, случалось «получать по физиономии», да так, что впору было пулю в лоб пустить. Но если бы мы были такими слабонервными, разве стали бы всем этим заниматься? И ещё очень интересно – кто бы тогда написал все эти бесконечные полки романов, которым, кроме нашей дерзости, как утверждают некоторые, нет никакого другого оправдания?

## **ЗАСТАВЬ ДУМАТЬ ВНУТРЕННЕЕ "Я"**

Сейчас я попробую поговорить об очень непростом предмете. Тем более непростом, что о нем нагромождена масса самых нелепых и странных представлений. Я имею в виду талант, необходимую литературную одарённость.

Собственно, это разные вещи. Талант – умение найти нечто интересное, подать своё мнение как нечто в высшей степени свежее, может быть, в самом деле добиться отчётливого представления о давно мучившей загадке, пусть даже её тысячи людей уже решили, и вполне убедительно. Итак, талант отвечает на вопрос «что». А почти каждая одарённость, осмелюсь заметить, означает умение инстинктивно найти дорогу к выражению этого интересного



«что» и отвечает она на вопрос «как».

Считается, что обе эти специфические черты даются свыше, не зависят от человека и почти не поддаются тренировке. Пожалуй, тренировке «со стороны» они в самом деле не поддаются. Но если литератор захочет, чтобы эти черты у него появились, чтобы они были нормальным инструментом для его занятий, они появятся. Нужно только накрепко приказать себе, и они возникнут.

Конечно, к тому, какими они будут, насколько постоянно они станут проявлять себя, должна приложить руку госпожа Удача. Потому что, хотя ты можешь заказать себе эти качества в целом, тем не менее ты не сможешь заказать их особенности, их характер, их конкретные свойства. И собственный талант может показаться тебе странным, неубедительным, неудобным или даже уродливым, а одарённость – неверной, рахитичной или лежащей в нежелательной области. И с этим положением быстро не справиться, тут нужно поработать, то есть как следует подумать обо всём этом, исправить мелкие погрешности, надеясь, что доработки и исправления всё-таки приведут к успеху.

Как это сделать, как это должно проявиться, что для выработки обоих этих качеств следует предпринять? Все можно объяснить за пару минут, и я это со временем сделаю. Однако чтобы мои советы заработали, чтобы эта практика начала действовать, иногда приходится потратить десятилетия... Но мы будем рассчитывать на более короткие сроки, не так ли?

Итак, у человека есть такая штука, как подсознание. На самом деле – это тоже ты, только не совсем такой, каким тебя видят родные и друзья. Это очень талантливое и удивительно сильное существо. Ему дано не только писать романы, но даже прозревать будущее. Уайтли писала в своей потрясающей книжке, что когда она заболела шизофренией, она как-то поехала в Вегас и, никогда не будучи игроком, три раза подряд с рвала самую высокую ставку, потому что благодаря открывшемуся ей из-за болезни Внутреннему видению знала, на какой цифре остановится шарик.

Вот подсознание и должно поставлять тебе талант – необычные формулы, причудливые, но очень точные выражения, головоломные сюжеты, от которых сам приходишь в восторг, знание предметов, о которых ты, казалось бы, никогда прежде даже не слышал. А одарённость должна проверять, как это воплощается в текст, исправлять всю эту массу слов, идей, мнений и понятий, должна совершенствовать конечный результат, пока он, по мнению его создателя, не станет чем-то исключительным, то есть достойным опубликования, если ты на это всё-таки решишься.

И если долго и пристально рассматривать своё внутреннее "я", если вызывать его, как джинна из старой лампы, если медитировать, надеяться на его силу и конечный результат – оно непременно появится. Кстати сказать, я не знаю, как именно оно появится, что оно сделает, когда впервые заявит о себе, потому что оно у каждого своё, неповторимое, и в этом важнейшее его качество. Но оно появится, ты это почувствуешь, и тогда возникнет другая проблема. А именно – как эту штуку применить, чтобы она во всем, что вытворяет, приводила к смыслу, ценному ещё для кого-то, а не только для тебя. Но об этом – в следующей подглавке.

## **ПИШИ, НО НЕ АВТОМАТИЧЕСКИ**

Итак, литературная одарённость сродни, скажем музыкальной – слуху, умению тонко чувствовать характер мелодии, определять смысл тембров, яркость звучания и прочее. Она так же ищет идеальное звучание слова, определяет его эмоциональный тон, явный и скрытый характер текста, его полноту, законченность каждого оборота, периода и ещё многое другое.

Иногда это называется чувством языка. Но в определении заложена та ошибка, что собственно к языку это ещё не имеет отношения. Одарённость связана с идеями, образами, умением вызывать их в сознании, а слова – о них речь ещё впереди.

В противовес талантливости, которая есть джинн из подсознания, одарённость есть узда на этого джинна, вернее, попытка обуздать, тоже возникающая из подсознания. Причём этого джинна очень трудно держать в подчинении, он то и дело заносит автора не туда, куда следует, то слишком быстро бежит, то еле тащится, но и в «тихоходном» состоянии им едва удаётся управлять.

В последнее время появилось немало людей, советующих развивать так называемое «автоматическое письмо», нечто среднее между гаданием, сеансом у неразговорчивого психоаналитика и любительской магией. К литературе это не имеет отношения, хотя есть примеры, когда подобным образом были написаны очень значимые книги. Например, в очень похожей на эту технику манере возник канонический текст мормонов, в Бразилии одна из классиков нынешней литературы сама признается в том, что автописьмо – её главный метод.

Автоматическое письмо само по себе вполне достойно внимания, но не включается в корпус литературы просто потому, что не предназначено для прочтения с учётом художественного канона. Слишком сложно из этих текстов отобрать что-то действительно стоящее.

То есть знать об этом можно, но работать следует обычно, по старинке – все время смотреть на то, что получается, пристально, внимательно, трезво. Потом переписывать, коллекционировать то, что, как тебе кажется, Получилось удачно, а неудачи или неясности безжалостно вышныривать. И, как золотодобытчик, просеивать свою породу до тех пор, пока любой текст автоматически не станет подвергаться внутренней цензуре, пока не начнёт рождаться уже с пресловутой уздой на себе.

И тогда, лишь тогда, а не раньше, ты сможешь сказать, что на твою одарённость в самом деле можно положиться, она не позволит тебе разгуляться сверх меры, не позволит подложить тебе свинью в виде абсолютной невнятицы в тексте, не предаст. А будет служить верно и надёжно, как рельсы служат трамваю. Видишь ли, другого пути попросту нет.

## **Глава 7. Десять элементов романа**

Итак, мы подошли к тому, что с точки зрения обобщённого взгляда на текст должно присутствовать в романе. Для простоты я разбил общий свод этих элементов на десять отдельных частей. Кому-то это деление покажется слишком условным, кому-то, наоборот, слишком грубым, дескать, можно было бы описать и побольше всяких хитростей.

Не знаю. Не уверен, что это деление слишком уж далеко от истинного. В иных зарубежных учебниках упоминаются восемь из выбранных тут особенностей художественного текста, в Других, в самом деле, чуть больше. Но в принципе я полагаю, мы не очень отклонились от общепринятого мнения. А посему приступим к их рассмотрению.

### **НАЧАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ, ИНТРОДУКЦИЯ**

Начальные условия романа – вещь не очень сложная. Она имеет больше справочное, чем художественное значение. В неё, например, почти всегда входят определения места и времени, о которых ведётся повествование. Ещё упоминаются особенности, которые автор хотел бы развить своим романом, так сказать, некоторые специфические элементы, которые желательно «повесить на стену» пораньше, чтобы они в нужный момент «выстрелили». Чем дольше читатель знаком с этими ружьями, тем оглушительнее прозвучат выстрелы – это проверено практикой.

К таким особенностям принадлежит, например, семейная тайна, медальон на шее подкидыша, татуировка на теле потерявшего память героя, женщина в белом на повороте сельской дороги... Да мало ли что! В том и состоит наш труд, чтобы увидеть эту особенность, правильно «подать» её, а в конце романа сыграть на ней достаточно эффектно.

В отличие от общепринятого мнения, интродукция не всегда передаётся разом, в начале

романа. Коммерческие романы требуют как можно более резвого вступления, тратить время на описание условий недосуг. Поэтому многие элементы вступления предлагаются или в скрытой форме, или даже вовсе не в начале текста. Практически это похоже на то, как иногда в голливудских боевиках титры пускают поверх уже идущей картины, это и интересно, и действенно.

Но тут нужно кое-что уметь. А именно, не забывать, о чём писал в начале. То есть для того, чтобы не запутаться, нужно почти всегда иметь план – где и какой элемент будущей истории ты хочешь разместить. Я, по крайней мере, всегда так делаю.

И второе. Интродукция не должна заходить слишком глубоко в текст. По моим наблюдениям, если очень важные, действительно относящиеся к начальным условиям данные всплывают после примерно десятой части текста, это абсолютно достоверный знак, что действие идёт довольно медленно, что повествование вянет, что развитие романа недостаточно увлекает читателя, да и тебя – его автора.

## **ПУСКОВОЙ ЭЛЕМЕНТ, ТРИГГЕР**

О пусковом элементе написаны статьи и монографии. Это очень хитрый приём развития романа. Может быть, именно потому и хитрый, что внешне он должен выглядеть очень просто, едва ли не обыденно.

Триггером, как называют этот элемент западные методики письма, может быть и встреча друзей, и труп, упавший из неизвестного окна небоскрёба на капот «Запорожца» главного героя, и письмо неизвестного человека, может быть, адресованное и не тебе, но излагающее такие сведения, что не использовать их просто невозможно.

Триггер должен быть очень убедительным ещё и для того, чтобы читатель знал – после его включения течение прежней жизни героя делается невозможным. И не обязательно по воле этого героя, а может быть, по воле людей, которым информация из письма нужна даже больше, чем ему самому. Или помимо его воли – например, милиция не верит, что труп на капоте не является решающим доказательством именно его, героя, виновности.

То есть триггер – курок, который позволяет бойку ударить по капсюлю, воспламениться пороху в гильзе, выбросить пулю из ствола и... Вот куда попадёт пуля – уже зависит от тебя.

В некоторых случаях автор может вовсе не показывать действие триггера, то есть курок «может сработать» где-то за краем горизонта героя, в необозримой дали и даже вовсе не всплыть в представлении читателя. В таких случаях он называется закадровым триггером, по вполне понятной аналогии с киносъёмкой. Но как бы что-либо с ним ни обращался, как бы ни обставлял его воздействие на роман – непосредственно или косвенно, за кадром или в поле зрения читателя, – всё равно он существует всегда. И так или иначе, оказывает своё действие.

И ещё. Конструируя фабулу, не дай себя обмануть, не позволяй себе остановиться не на истинном пусковом механизме романа, а на каком-то его частном, может быть, даже и случайном проявлении. Общая конструкция романа этого не простит, текст с самого начала выстроится с изрядным дефектом. Может быть, даже неисправимым, если ты не проследишь эту ошибку, то есть не найдёшь истинное начало своего сюжета.

## **КОНФЛИКТ И ПРОБЛЕМА**

Конфликт – движущая сила романа. Обычно в коммерческом романе этот конфликт выступает как побудительная причина всех действий героя. Прошу не путать с триггером, который только обозначает начало действия. Но причина действия всегда заключена в конфликте.

Чаще всего конфликт должен быть обрисован очень отчётливо, он не может быть недописан до конца. Иначе в текст вкрадутся такие огромные дефекты, как неясность

побуждений героя, неясность ставок, на которые пошла игра, незначительность первичных оценок самой игры и прочее в том же духе.

Например, конфликт может возникнуть между героем и окружением, или между хорошим героем и плохим персонажем, или между героиней и героем, который не понимает, как ему повезло, что на его голову свалилась пресловутая героиня. Последний конфликт блистательно представлен в «Пигмалионе» Шоу, хотя пример и не совсем романский.

Конфликт, как правило, носит длительный характер. Он устраняется в иных текстах только на последних страницах, например, когда звонят свадебные колокола. Если он оказывается чуть менее живучим, чем хочется романисту, к нему прибавляется «второй этаж», который служит, по сути, старым противоречием, но с новым положением романских персонажей на новом этапе развития сюжета.

Если конфликт определяется как побуждение к действию, то романная проблема есть величина более глубокая. Она не рисует характер противоречия, не определяет действия героев, их реакции и поведение. Она определяет причину конфликта как базисную величину. Собственно, проблема есть то, что подлежит решению, устранению или какому-то изменению. Например, в том же «Пигмалионе» проблемой являются фонетические особенности выговора девушки. Разумеется, сюда же, к проблеме, следует отнести классовый, если не сказать кастовый, характер британского общества, культ английского языка, который действительно имеет место в Британии и который нам бы неплохо позаимствовать, а также одиночество самого профессора Хиггинса.

То есть если конфликт – это пёстрая упаковка, обёртка, шуршащая бумажка, то проблема, условно говоря, – начинка, суть игры, определяющая её ставки и правила действий героев. Поэтому, я думаю, понятно, что если конфликт длится довольно долго, проблема с её решением вообще длится весь текст, а иногда не кончается даже с формальным завершением сюжета. Из этого следует условие – чтобы проблемы хватило на роман, предпочтительно её делать многоступенчатой, разветвлённой или неоднозначной. Причём каждый из этих «эпитетов» свидетельствует об особенном типе проблемы и о разных вариантах её решения.

Ещё, пожалуй, нужно заметить, что в коммерческих романах проблема должна следовать или выясняться за конфликтом, после него, иначе не получится убедительности, жизненности текста.

Умение здорово, захватывающе выдумывать конфликт и проблему возникает из умения правильно анализировать жизненные обстоятельства практически любой сложности и объёма. Недаром хорошие романисты – очень толковые советчики, аналитики, предсказатели. К иным из них друзья ходили как к гадалке. И как правило, они не обманывали ожиданий. Может быть, потому, что очень трезво и чётко представляли себе, чем конфликт отличается от проблемы.

## **ОСЛОЖНЕНИЯ БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ**

Разумеется, когда начинается игра, в силу вступают всякие привходящие свойства игровых, условия их соревнования или поединка, прочие особенности. Как правило, они создают осложнения для героя, но могут быть и просто методом выявления взглядов автора на этот мир, его персональным представлением о законах этого мира плюс всяческие пояснения к ним.

Разумеется, осложнения, назовём это так, бывают как большие, так и не очень. Как крутые, кажущиеся непреодолимыми, так и незначительные. Они могут относиться к победам негативного персонажа или вообще не играть на руку ни одной из сторон. Они могут проявляться с непреложностью законов космогонии, а могут быть временными или вовсе легко преодолимыми, вроде попавшего под подкову камешка, который вытащить концом ножа – минутное дело.

В том, какие осложнения выбирает автор – проявляется его знание жизни. В том, как он

их устраняет – а устранять опять же ему, больше никому, – тоже проявляется его органичное умение жить, существовать, выживать по большому счёту. Именно эта черта романа и дала мне непреложное право говорить, что роман в целом повышает адаптивность автора, тренирует его жизненный глазомер, а может быть, и способность осуществлять свои планы, манеру добиваться своей цели.

В заключение хотел бы заметить необходимость максимально плавного и работающего на сюжет, на героев, выбора приёмов осложнения. Не нужно форсировать все сразу, наоборот, следует разложить осложнения по полочкам, чтобы читатель понимал, какую из частных задач герой или персонаж пытается «расколошматить» своим поступком. И ещё нужно, чтобы это выглядело гармонично, естественно, осмысленно по всем статьям. То есть так, как бы ты сам поступил в подобной ситуации, и желательно не более того.

## **ТРУДНЫЕ СИТУАЦИИ, НЕОБХОДИМОСТЬ ВЫБОРА И НЕСТАНДАРТНЫЕ ХОДЫ**

Помимо осложнений, которые должны быть понятными, плавными и разрешаться естественно, герой довольно часто (если не сказать – все романное время) должен оказываться на все более трудных «поворотах» сюжета, которые отличаются от осложнений тем, что грозят фатальными, необратимыми последствиями. И вот когда герой принимается из этой ситуации выпутываться, он должен находить столь же нестандартное решение, вровень с ситуацией. Для практики, например, можно попытаться придумать решение ситуации за самоубийцу, который прыгнул с крыши небоскрёба, но в полёте к асфальтовой панели передумал кончать с собой. Ну, теперь понятно, что я имею в виду?

Следует помнить, что частенько решение возникает сбоку, из ряда каких-то предложений, которые сразу не названы, но которые оказываются довольно важными. Например, в нашем случае с самоубийцей можно предположить, что на 15-ом этаже небоскрёба находится контора компании по продаже средств выживания и они решили испытать – раскроется ли самонадувная спасательная лодка, прежде чем пролетит пресловутые пятнадцать этажей... Вот в неё, с математической точностью, наш самоубийца и падает, цепляется, а дальше – уже планирует с уменьшающейся скоростью.

Теперь, чувствую, мы вплотную подошли к решению парадоксальному, такому, которое читатель не мог предвидеть. От решений первого свойства (то есть – «сбоку») эти отличаются тем, что требуют от героя куда большей изобретательности. В нашем случае это вполне может оказаться раздувая ветром занавеска, в которую герой и вцепился. А уже она, неожиданно, потянула за собой шнур, на котором висела, потом несколько картин, которые висели на том же шнуре, потом рама одной из картин зацепила деревянные панели, обшивающие стены комнаты, а панели, отрываясь по очереди, состригли самораспускающуюся, как пряжа, полосу ковролина... Вот когда кончился и ковролин, наш герой уже коснулся подошвами башмаков асфальта, в целом потрёпанный, но здоровый, И обязанный, разумеется, оплатить ремонт того помещения, которое он так лихо «состриг». Или наоборот, твёрдо рассчитывающий получить компенсацию от владельца этой квартиры за то, что ему не дали благополучно самоубиться. Выбор, так сказать, зависит не только от автора, но и от героя.

Вообще, как только мы начинаем перебирать варианты действий героев, лучше всего потрудиться на славу, чтобы увидеть не только самоочевидные ходы, но те, которые должны ошеломлять, доставляя читателю редкую радость новизны и необычности.

Например, банда рокеров решила «грабануть» туристский автобус. Они могут попытаться просто пробить колеса пассажирской колымаги, могут застращать водителя, демонстрируя гранатомёт «Муха», требуя, чтобы он просто остановился, а могут ради веселья пойти на abordаж. Последнее решение не самое разумное, по сути оно – парадоксально. Но вместе с тем оно нестандартное и выигрышное в романном плане, потому что позволяет предложить читателю нечто такое, чего он не ожидал.

Разумеется, такие нестандартные ходы должны быть довольно жёстко детерминированы персонажами, должны выявлять очень значимые пружины интриги и – в идеале – предлагать почти столь же равные по сумасбродству, нестандартные ответные ходы.

## **ПЕРЕСТАНОВКА РОЛЕЙ, ИЛИ НЕ ВСЕ ТАК ПРОСТО, КАК ХОТЕЛОСЬ БЫ.**

Создавая характеры персонажей их поступками, ты как бы задаёшь некую тональность почти каждому из них. Один тебе нравится, другой нет, один остроумный, покладистый, доброжелательный, другой – дуралей и хам, склонный к агрессии. И вот тут-то необходимости выбора позволит тебе почти в каждой ситуации ещё раз взвесить свойства каждого персонажа в отдельности. Даже если тебе кажется, что роман летит легко, как на крыльях, не торопись, ещё раз взвесь характер поступков каждой из описываемых фигур. Ты не потратишь время зря.

Дело в том, что самые однозначные, можно сказать, «одноклеточные» персонажи вдруг да меняются. То есть время от времени ты предлагаешь своим персонажам ситуацию выбора, а выбор – это такая штука, когда самый упрямый кретин вдруг да способен совершить нечто необычное. И поступает так, что даже не пробует объяснить, почему он это сделал, – сам никогда не поймёт.

Эти «всплески», произвольные поступки, эти странные, случайные решения очень важны. Во-первых, они свойственны природе человека. Во-вторых, они почти всегда достоверны, потому что в некоторой степени выше обыденной, линейной практичности, они сами формируют достоверность, и потому читатели склонны на них рассчитывать. А в-третьих, они выявляют глубинное свойство твоих персонажей и служат, таким образом, чисто романским приёмом обновления сюжета.

Разумеется, и тут нужно знать меру. Когда бандит добирается до сундука с золотом, он вряд ли истратит его на приют для бездомных. Но очень часто, пожив в богатстве и неге, почувствовав, как хорошо ему теперь живётся, он возьмёт да вспомнит, каково ему было в прежние, бедные годы, и вполне может часть своих денег пожертвовать на создание подростковой футбольной команды... Именно потому, что в его юные годы ему такой удачи не выпало.

В общем, мой тебе совет – технология осложнения ситуации и выбора предлагает тебе не простую, но очень действенную возможность выявить что-то большее в своих персонажах, чем однозадачный мотив, сформулированный в самом начале. И этим свойством романа стоит время от времени пользоваться. Хотя бы для того, чтобы прослыть знатоком душ и мастером психологической интриги.

А кроме того, это будет совсем не плохим подспорьем в работе по преодолению собственных трудностей, которые тебе предстоит решать, что-то непременно в себе меняя. А тут у тебя будет возможность освоить модель такого изменения, и не стоит пренебрегать этой возможностью. В самом деле, попробуй, вдруг да самому понравится?

## **ТАИНСТВЕННОЕ КАК ВЕЧНЫЙ ХЛЕБ РОМАНИСТА**

Помимо всяких прочих методов интродукции, представлений и установлений правил игры следует обратить особенное – повышенное! – внимание на обозначение проблемы методом её умалчивания. По сути, читателю даётся понять, что тут что-то не то, что-то не так. Но что именно – сразу не говорится. И если проблема из разряда тех, что действительно интересуют читателя, он готов будет пойти за тобой... По крайней мере, до второй главы твоего романа, а это уже довольно много.

Разумеется, оговорка, что проблема должна быть интересна читателю, не случайна. Тут очень важно выдержать марку, «полонить» читателя, задеть» как можно глубже. И в то же время найти именно то, без чего потом невозможно будет обойтись, чем можно будет

перевернуть роман с головы на ноги или наоборот. В «Родни Стоун» мистера Дойла и в массе прочих подобных произведений такой принцип был привязан к тайне происхождения, потому что такой роман по сути – средневековый, а для средневекового сознания происхождение, родословная собственно, биологическая функция – штука системообразующая. Так как сразу определяет массу прочих факторов – и властный, и собственнический, и духовный, и нравственный, и даже религиозный планы личности.

Иногда в не очень удачных романах текст завершается именно в тот миг, когда эта тайна прояснена. То есть достаточно написать, что вчерашняя бесприданница – принцесса богатейшего королевства, и все. Сразу точка. Потому что дальше ничего уже быть не может, все проблемы решены. Но такая роль тайны, по сути, придание ей статуса сверхценности с привязанным к ней статусом её свехрешения, – неэкономична. Как раз после прояснения тайны можно порасписывать роман уже на новом этапе, с использованием новых ресурсов всех задействованных сторон, учитывая новый уровень противостояний, конфликтов и, разумеется, проблемы. Потому что конфликт и проблема в этом случае тоже могут существенно обновиться, и это привлечёт прорву читательского внимания, хотя сам читатель этого даже не заметит, он посчитает это «разумеющимся» делом.

В общем, тайна – ценное изобретение для романиста любого ранга и положения. А есть жанры, где она вообще единственный гвоздь, на котором висит картина. Например, вопрос «кто убийца» – по сути своей концентрированное выражение тайны, и когда все уже ясно, роман сам собой прекращается. Хотя расчётливые детективщики и тут не торопятся, они так расписывают доказательства и контрдоводы, выводят такое дополнительное множество персонажей, которые тоже «подходят» под эту тайну, что голова идёт кругом. Так поступал мистер Эрл Стенли Гарднер, и добился заслуженного мирового признания.

Получается, что и с детективом – не все просто, И это очень хорошо. Что бы делали писатели, если бы не существовало такого метода? А что бы делали читатели? То-то и оно. Так что – да здравствуют тайны! И пусть они будут всегда! По крайней мере – в романах.

## **ПОВЫШЕНИЕ СТАВОК ЗАКОН ПОКЕРА И РОМАНОВ.**

Наравне с тем, что часть информации автором может попросту утаиваться от читателя, следует использовать и метод более тонкий, когда заявленная ставка в игре на самом деле оказывается не той, о какой шла речь в начале. То есть от читателя как бы ничего не скрывается, ему показываются все условия, которые предложены для этой игры, и всё-таки ставки в мгновение ока могут существенно «взлететь», как это делает «наш» русский доллар в пересчёте на рубли.

Иногда этот трюк используется в романе не один раз. Происходит многократное повышение ставок, причём всегда довольно резвое. Например, вначале ты предлагаешь герою просто прогуляться по старому-престарому замку. И вдруг выясняется, что в этом замке банда уголовных вымогателей держит девушку и вот-вот собирается её убить. Сотовый телефон ты, естественно, оставил секретарше в отеле и вызвать полицию не в состоянии. Поэтому тебе остаётся только освободить пленницу своими силами. Ты её освобождаешь, и когда вы убегаете от преследования, вдруг выясняется, что девица не простая, а дочь киномагната. Прежде чем вы добрались до отеля, где ты опять же мог бы сдать девушку на руки полиции, вас уже захватывает группа других похитителей, использующих вертолёт, подводную лодку и шайку бывших командос, потому что девица состояла в их банде, но решила порвать с тёмным прошлым...

Каждый ход, обновляющий ситуацию, существенно повышает ставку в предложенной игре, и, кроме того, освободиться уже приходится самому герою, а фигура папашки-киномагната вообще сулит безумные перспективы по части дальнейшей карьеры героя. да и присутствие террористов предлагает несметные ресурсы использования злодеев, которых тебе придётся как-то «отменить», то ли с помощью мастерского владения каратэ, то ли стрельбой из бесшумной пневматической базуки. В итоге главным злодеем может оказаться

сам киномагнат, а помощь ему попробует оказать твоя же секретарша, которая в последней сцене появится в балахоне ку-клукс-клана, требующего установления мирового владычества и полного контроля над пресловутым замком...

Так, по мере обновления сюжета тебе придётся ещё и менять местами игроков, где чуть более плавно, где резко перетасовывая знаки персонажей, чтобы в завершение вообще весь выигрыш достался насмерть решившим пожениться герою и наследнице киномиллиардера.

Этот принцип повышения ставок важен не только потому, что не даёт читателю уснуть над излагаемыми событиями. Гораздо важнее то, что он позволяет тебе развивать сюжет в нужном направлении и почти без усилия. В самом деле, какое «усилие» ещё нужно, если ставки и без того растут? Так уж устроен человек, что механическое увеличение суммы, оказавшейся на кону, воспринимается как вполне оправданная драматизация и «раскручивание» текста, хотя фактически таковых может и не оказаться.

К тому же бесконечно ставки расти не могут, рано или поздно в романе наступит пик напряжённости. К счастью, и роман не бесконечен, он должен иметь как минимум обрыв действия до следующего тома. Вот тут возникает ещё одна хитрость.

## **ПИК НАПРЯЖЁННОСТИ, ИЛИ МОМЕНТ, КОГДА КАЖДЫЙ РЕШАЕТ, ИЗ ЧЕГО ОН СДЕЛАН**

Я хочу сказать, что пик напряжённости – это когда ты уже не можешь вкручивать все новые

«ресурсы» в конфликт, когда ставка уже находится на пределе по шкале выбранного тобой жанра. Тут-то и нужно приводить финальное решение ситуации. То есть все ранее происходящее становится как бы прологом к последнему акту «драмы», и уж в нём-то нужно применить всё, что только можно, описать все до точки, позволить использовать героям всё, что только может зародиться в их головах, чтобы драматизм, напряжение и опасность хлестали через край.

В романах жанра action, это, безусловно, решающая драка. Когда наш герой и главный злодей – уже даже не папаша дочурки-наследницы, он слишком слабый боец для последней схватки, но крутейший и мерзейший террорист, тренер самого Карлоса Шакала – сходятся в поединке на проводе, натянутом между двумя небоскрёбами. И патронов у обоих уже не осталось...

В любовно-психологических драмах это объяснение всяких чувств и переживаний, даже если читателю все и так понятно. Но тут уж ничего не поделаешь – такой это жанр, что повторения или перепевки не портят смака, словно бы по уговору этот текст можно исполнять множество раз, как иной хит, который будут с удовольствием слушать снова и снова.

В философско-интеллектуальных произведениях это объяснение всего романа с совершенно новым ракурсом, ранее как бы даже не предполагаемым не только читателем, но и самим автором. Словно этот вывод только что пришёл ему в голову, и только этот вновь открытый принцип является подлинной правдой, истиной в последней инстанции.

И так далее. Решение зависит от жанра, способностей автора, полновесности героев.

Разумеется, эти самые драматически напряжённые узлы могут быть и не такими уж драматическими. Они могут быть оборваны или даже вовсе вычищены из текста – так, например, советовал писать Антон Палыч, один из самых тонких знатоков литературной драматизации всей нашей «малой» словесности, славно потрудившийся и над сюжетными законами.

Но главным для этих пиков остаётся одно, едва ли не самое важное – в них всегда выясняется, какими выведенные в романе герои были на самом деле, а не только в своей видимости. То есть выясняется, из чего сделан каждый из них и насколько все было настоящее. (Кстати сказать, разве не для того читаются романы, чтобы это выяснить?)



## **ОКОНЧАТЕЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ, ОТЛОЖЕННЫЙ ФИНАЛ И КАК СВЕСТИ КОНЦЫ С КОНЦАМИ**

Эта привязка к героям очень важна. В последующих главах мы ещё порассуждаем о героях, персонажах и их обличьях, а сейчас следует понять, что почти всегда роман – толкование людей, их поступков и характеров. Завершение любого романа должно происходить несколько драматическим решением ситуации, это так. Но подлинный финал всегда может быть связан только с окончательным пониманием того, что будет с персонажами. То есть концовка будет естественной и полной вовсе не в том случае, если герой просто победил. А лишь тогда, когда стали ясны судьбы и положения – не только нынешние, но прошлые и даже будущие – всех оставшихся в поле зрения читателя персонажей.

Это очень важно. Я полагаю, что немало совсем неплохих романов оказались на проверку неудачными, не были приняты издательствами, не стали известными лишь потому, что автор решил ситуацию, но забыл растолковать в паре последних абзацев дальнейшие судьбы героев. Про себя я называю это «ошибкой Острова сокровищ». Как известно, когда Роберт Стивенсон написал этот роман, его пасынок, жена, редактор и все прочие прочитали его взахлёб. Но у них была какая-то неудовлетворённость, они не знали, что следует делать, но чувствовали, что что-то не так. И высказали это автору. И тогда Стивенсон, подумав, надиктовал ещё два десятка строк. По сути, крошечный кусочек текста, где разъяснил, что стало с Джоном Сильвером, его женой, самим Джимом, сквайром Трелони, капитаном Смоллетом, доктором Ливси, Беном Ганом и кое-кем ещё.

Лишь только после этого роман был закончен. Что называется – ни убавить, ни прибавить. И выдержал в течение года, кажется, семнадцать изданий – абсолютный рекорд как для того времени, так и для нынешней английской романистики, своего рода титул чемпиона издаваемости. А в детских, в лощёных гостиных и прокуренных пабах довольно сдержанные англосаксы могли говорить только об одном – о том, было ли это все на самом деле, сколько ещё осталось на Острове сокровищ и когда мистер Стивенсон – слишком осведомлённый, уж наверняка, сам происходит из какой-нибудь шайки, – напишет продолжение.

Кстати, этот принцип – абсолютная ясность со всеми героями – позволяет устраивать такую хитрую штуку, как ложный финал. Когда все по основному сюжету ясно, но что-то ещё не то... В романе «Фаворит» дик Фрэнсис, как известно, расправляется с главным гадом, даже успевает решить судьбу девушки, которая вполне претендовала на роль героини. Но финал он устраивает только тогда, когда выясняет подлинную сущность вторичных персонажей, позволяет герою отомстить последнему врагу. И снова, как у Стивенсона, ничего не хочется добавить.

Именно такое выявление героев позволяет свести концы с концами, расписать и разъяснить все романские линии настолько полно и завершено, насколько это вообще возможно. И даже у самого въедливого читателя не возникает вопросов, почему все вышло так, а не иначе, почему в нашем выдуманном сюжете секретарша оказалась генералом, а киномагнат задумал выпотрошить собственную дочурку? Это ясно, потому что последнюю черту подвели не события сами по себе, а закруглённость персонажей. И лишь здесь следует ставить точку.

### **Глава 8. Как играть на этих нотах, или угадай мелодию романа**

Итак, все основные элементы романа, которые я смог придумать, растолкованы и даже поняты. Но это, в своём роде, теоремы романистики, а вот как их использовать? Ведь то, что теорема ценна не только сама по себе, но и должна применяться при решении задач, – вовсе не выдумка учителей, а насущная жизненная необходимость.

Поэтому я ввожу эту главу, где простыми, ясными словами попробую растолковать, как

вижу возможности применения своих советов, и не только их, но и смежных предположений, которые, на мой взгляд, заложены в этих рекомендациях косвенно.

Итак, в создании, использовании и комбинировании конструктивных элементов романа следует, на мой взгляд, придерживаться пяти основных приёмов. Они справедливы для всех этих элементов, хотя в каждом конкретном случае, разумеется, значение приёма будет не равноценно. Но на что именно сделать ставку, как угадать мелодию романа, под которую сюжет зазвучит наилучшим образом, как произвести на читателя наибольшее впечатление – решать только тебе.

## **НЕ ЗАТЯГИВАЙ СМЕНУ ОБСТАНОВКИ**

Смена обстановки или обновление материала – всегда выигрышны. Как только читатель начинает догадываться, что вот-вот откроется дверь и его впустят в следующую комнату романа, где будут другие люди, мебель, свет и общее представление о том, что он читает, он подбирается, как тигр перед прыжком, он мобилизуется. Более того, ему становится интересно, он даже слегка торопит эти абзацы, пробегая их «по диагонали».

А если ты пообещаешь этот ход, но не исполнишь его, то рискуешь потерять не только почитателя, но и читателя. Зато если ты не обманешь его ожиданий, если он получит обещанную полную смену обстановки, благодарность воспоследует сразу и надолго. Может быть, на несколько страниц вперёд.

Поэтому, обдумывая роман, расставляя мизансцены, конструируя все и всяческие движения и перемещения читательского внимания, не забудь, не упusti это важнейшее правило – если читатель готов к смене, тут же вываливай все ему на голову. Иначе хуже будет тебе, а не ему.

Кстати, помимо плохих отношений с читателем, которые возникнут от затягивания новой информации и топтания на месте, ты ещё рискуешь и запутаться. Как-то так получается, чем легче сам пишешь, чем крупнее блоки, которыми оперируешь, тем все более гладко и убедительно выходит. Но стоит попробовать помельчить, или запнуться случайно на какой-то сцене, как можешь наворотить такого, что и сам потом не исправишь об этом никогда не следует забывать, этот совет куплен ценой массы чернил, нервов немалого числа романистов и огромной энергией, затраченной на книгу прочитанных и разобранных по косточкам текстов. Он немалого стоит. Обновление информации – залог читательского внимания. Теперь попробуем понять, как именно смена обстановки связана с обновлением внимания читателя к тому, что вокруг него происходит. Тут следует заметить, что внимание это привязано к двум совсем неравноценным вещам – обстановке романа и информации, заложенной в романе. Иногда обстановка меняется, но информация остаётся почти той же. В Стивенсоновском «Похищенном» Дэвида похитили и отправили в Новый Свет на корабле. Обстановка сменилась резко даже весьма – с суши, из замка, пусть и подраженного, он попадает на корабль! Но информационно все осталось почти так же. И ещё пример из того же романа – когда дядя послал Дэвида ночью, в грозу, на башню, надеясь, что он не заметит обвалившейся ступени и рухнет вниз, мальчик поднимается, поднимается по этим ступеням и вдруг при свете молнии обнаруживает под ногами бездонный провал... Обстановка почти не изменилась, башня вокруг как была, так и осталась, но информация, соотношение значащих элементов в романе поменялось мгновенно. Потому что дядя стал врагом, его действия предстали в новом свете, будущее стало неопределённым, потому что стала видна необходимость непростой борьбы с братом отца...

Вот этот трюк я называю обновлением информации. Очень хотелось бы, чтобы ты обращал на него внимание. И не пугал со сменой обстановки. Согласно моим предположениям, удачная смена информации – более высокий авторский приём и даже более сильный метод контроля читательского внимания, чем смена обстановки. Следует заметить, что изменение информации ещё и более экономно, потому что в тексте не нужно делать новых, громоздких описаний, которые возникают почти неизбежно, когда меняешь

обстановку.

Но самое мощное средство подстегнуть внимание – это менять одновременно и обстановку и информацию. Это вообще – нечто! Читаешь так, что «звон в голове» стоит, не соображаешь даже, где находишься... Одна жалость – от этого читатель тоже устаёт, и следует очень точно дозировать эти комбинированные «пришпоривания».

## **ПИШИ, ЧТОБЫ ПИСАТЬ БЫЛО ИНТЕРЕСНО**

В промежутках между всякого рода пиковыми, ударными эпизодами романа лежит остальная часть текста, которая, как правило, не очень-то способна увлечь... Так или примерно так думает тот, кто не очень хорошо понимает читателя.

На самом деле передышки между гонками, перестрелками, драками, признаниями в любви и обнаружением трупов не менее важны, чем все эти ошеломительные, но вполне рутинные в некоторых случаях эпизоды. Эти страницы, когда роман не несётся вскачь, дают автору, как ни странно, массу преимуществ, которые тоже должны быть использованы.

На них, как я уже сказал, читатель отдыхает от «стрессов», и ты обязан ему такой отдых предоставить. А во-вторых, он оглядывается по сторонам, проверяет, действительно ли роман ему нравится, и ещё, пожалуй, он занят проверкой твоей языковой техники, то есть немного играет в критика, без чего тоже не обходится чтение. В самом деле, кто бы покупал книжки и читал их, если бы было запрещено про себя поругивать не очень удачные обороты, замечать, какой автор глупый (и соответственно – какой читатель умный), потому что эту фразу можно было сделать лучше, а этого персонажа даже соседка раскусила уже на второй странице, в то время как героиня...

Сверка читательского вкуса с текстом – штука очень тонкая, она уже не имеет отношения к подстёгиваниям, она, скорее, обращена к его литературному вкусу. Почти в той же мере, в какой его незлобная, поверхностная критика связана с его интеллектом. И вот эти две составляющие – вкус и интеллект – нельзя не учитывать... Их вообще-то полагалось бы использовать. Но как?

Отвечаю отчётливо и ясно – не знаю. для себя я давно усвоил один нехитрый приём – писать нужно так, чтобы самому было интересно. Как этого добиться – тайна литературного ремесла, которая разделяет авторов вернее, чем цвет кожи – у одного прочитаешь строку и задохнёшься, а второй накропал роман, ползёшь, ползёшь вдоль него, словно полотёр, и ни страсти, ни удовольствия...

Говорят, со временем где-то в глубине души постепенно вырабатывается некий орган, который даёт знать, когда работать не стоит, а когда все пойдёт как по маслу. Может, и ты таким же колокольчиком овладеешь, а может, он у тебя уже есть от рождения. Тогда ты счастливее. Но, собственно говоря, это лишь один из инструментов ремесла, и придётся шлифовать всякие прочие, коих весьма немало.

## **РОМАН – ИСКУССТВО АРГУМЕНТАЦИИ**

Когда-то, когда я открыл для себя современные западные детективы, из того самого списка, из которого у нас в СССР ничто никоим образом нельзя было издать, я обомлел, потому что вдруг увидел, что герои не столько думают, по крайней мере, на страницах, сколько аргументируют и доказывают свои доводы. Например, почему сэр Джон не мог быть убийцей своего дворецкого, а вовсе даже наоборот, дворецкий подавал сигнал сообщникам, чтобы те содрали с сэра Джона выкуп за его любимого пони...

То есть весь роман был пронизан спорами, выяснениями, глубокими или не очень, о том, что было бы, если бы... Или – как это могло произойти и почему в конце концов не произошло. И что будет, если герои всё-таки откажется от желания отравить любимую тётушку, которая вот-вот передаст свои миллионы в исправительный дом для раскаявшихся насильников...

В общем, мне стало ясно, что детектив – куча аргументов. Противостояние персонажей в классическом детективе заключено в методе подачи и расшифровке аргументов всех видов, в том числе и связанного не только со словами, а с действиями, вещами и идеями.

Потом я с удивлением обнаружил, что этот же закон в половине случаев действителен и для романов недетективного ключа. И тогда меня осенило: мне нужно научиться аргументировать, спорить, доказывать, приводить доводы и искать улики – ведь я собирался писать романы, то есть, по сути, приводить в действие механизм спора, пусть даже и не очень обыденного. Иначе от романной дидактики, плоского морализаторства и однозначности, свойственных коммунистической литературе в самом неприятном виде, избавиться бы не удалось ни за какие отступные. И я стал учиться спорить, в том числе у великих спорщиков, читая их статьи.

И только тогда, когда научился как следует представлять одну и ту же ситуацию в двадцати разных вариантах объяснения, когда стал, почти как юрист в суде, толковать вроде бы самые однозначные поступки, неожиданно мне открылось, насколько я был прав, когда полагал детектив в большей степени, а всякий прочий роман в меньшей, перечислением доводов и системой доказательств. Лишь так роман мог стать многомерным, неоднозначным, гораздо более широким в плане доступных изобразительных возможностей.

Этот трюк я предлагаю опробовать и тебе, иначе ты здорово проиграешь даже в таком простом элементе, как собственный комментарий. А что уж говорить про сюжет, диалог, коллизию, сомнение, изображение пороков и взлётов человеческого духа... Нет, без умения аргументировать, без понимания, что почти ничто в мире не может быть истолковано однозначно, в нашем деле не обойтись.

## **НЕ СТОЛЬКО СОБЫТИЯ, СКОЛЬКО ИХ ПРОПУСК**

Сюжетный, философский, любовный, то есть эмоциональный, и любой другой роман не может обойтись без умения пропускать определённые события. Это даже не столько потребность сократить время – как раз все события можно так рассказать, что они не будут казаться долговременными. Это гораздо более важная штука – управление изображением, а может быть, и гармонией текста в целом.

Умение пропускать события или описывать их с некоторыми неравными, поднимающими внимание читателя пропусками – мастерство настолько серьёзное, что есть целые национальные литературы, которые им так и не овладели. Например, это очень серьёзный дефект немецкого романа, а некоторые восточные литературы так и не пробились на мировой книжный рынок, потому что «валяли» все подряд – важное и не важное, событие и следующее событие, а не событие и его продолжение после контролируемого и хорошо сочинённого пропуска.

Умение ощущать, а точнее, конструировать эти пропуски сродни мелодике иных мальчишек, которые, не зная нот и тональностей, могут высвистать изумительные фиоритуры, потому что хорошо слушают музыку. Они знают, что ноты важны не сами по себе, и даже не в ряду других нот, а вместе с общим фоном, основу которого составляет пауза, или тишина, или молчание – называй как угодно. Кажется, Макаревич где-то спел «Молчание – начало всех начал». Вот если поставить вместо «молчание» слово «умолчание», это будет справедливо и для романа.

Или можно попробовать так. Если ты берёшь кусок обычного холста и весь его нещадно зашиваешь разными пуговицами, блёстками, цветными нитками, драгоценностями – почти наверняка ни один из этих элементов восприниматься не будет, или над холстиной придётся очень напряжённо и долго сидеть, чтобы понять – хорошо это или плохо. Но стоит тебе грамотно распределить десятую часть тех же пуговиц и блёсток, стоит оставить в промежутках неприкрытый холст, как все станет легко в восприятии, ясно по замыслу, и каждая из деталей получит свой смысл.

Так же и в романе: серая ткань основы, холстинка, по которой ты выводил свой узор,

не враг тебе и не повод напихать туда чего-нибудь дополнительно. Как правило, эти украшения есть то, без чего читатель вполне может обойтись. Конечно, над узором в целом тоже придётся посидеть, его следует взвесить, опробовать, ведь не всегда даже видно, что есть узор, а что излишество... Но лучше сделать роман понятно и ясно, чем муторно и громоздко, а потому не бойся пропусков между событиями, используй их, и они тебя не подведут. Ведь то, что не написано, испортить роман никак не может.

## **ЧАСТЬ IV. ТЕМА, ОБЩИЙ ЗАМЫСЕЛ, СЮЖЕТНЫЕ ЛИНИИ**

Одно время в ходу у литераторов было словечко «тема». Можно было «закрыть» тему, можно было её «открыть», «продолжить», «осветить», «углубить»... В общем, с темой, как с деревянной ложкой, можно было сделать все. В самой этой лёгкости возникало сомнение.

О теме немало говорили, рассуждали и даже спорили, словно это было что-то, известное всем сторонам спора. Так что же такое тема? Действительно ли это нечто, без чего невозможно обойтись романисту? Кажется, настала пора подумать об этом.

Ещё в этой части мы поговорим о замысле. О том, как он соотносится с пресловутой темой, что у них общего, каково между ними различие. И наконец, начнём постигать громадную проблему сюжета.

С сюжетом в российской словесности вообще обошлись очень плохо. Довольно узкую по времени – всего-то треть столетия – вспышку бессюжетности которая возникла как вариант уже полного вырождения реализма, вдруг превратили в один из образцов, которому полагалось следовать, чтобы считаться «серьёзным» литератором, чтобы с тобой разговаривали «приличные» люди, чтобы о тебе писали «тонкие» критики.

И почему-то никто из этих тонких не заметил, что их-то самих уже давно никто читать не хочет, что они интересны лишь чрезвычайно малому кругу людей. Впрочем, и этому кругу уже не очень интересно слушать самих себя, уже и там возникает какое-то брожение, раздаются взволнованные голоса. Конечно, и у посвящённых могло бы оказаться оправдание этого оголтелого бессюжетничества, если бы...

В общем, ты уже догадаешься, что о сюжете мы будем рассуждать именно с позиции сюжетной литературы, а не бесформенных раздумий, «философий», этюдов, зарисовок и прочей литературной отсебятины, которая ни на что, кроме как на гонорар из кассы «знакового» журнала, изначально не претендует. А протесты по этому поводу оставим тем, кому бессюжетность интересна.

### **Глава 9. Тема, или собственный голос**

Когда-то романисты и литературоведы обнаружили, что людей волнует всего-то полдюжины проблем. Жизнь, смерть, любовь, нищета, богатство и, может быть, «мнение Марьи Алексеевны».

С такой «ограниченностью» предполагаемого предмета обсуждения многие не захотели считаться. И стали развивать этот список. Так появились темы войны, карьеры, престижа, тщеславия – всяческих сильных и слабых сторон человеческой натуры. И когда число тем уже стало достаточным, вдруг кому-то показалось, что искать свою тему гораздо интереснее, чем повторять других, пусть даже и известных литераторов. Особенно это явление стало заметно в рядах не «сильно» образованных писателей, вроде печально знаменитых раблитовцев.

В самом деле, расписывать что-то, о чём уже писал Шекспир, как-то... Не ново. Куда прогрессивней – а в те времена носились с прогрессивностью, как курица с первым яйцом, – искать «свою» тему.

Так, собственно, «тема» утвердилась окончательно. Но как это нередко бывает, расширение, развитие и растаскивание на отдельные кусочки похоронили её суть. Вернее, в

новом виде тема стала личностной принадлежностью литератора, о которой он думал как о своей вотчине. Тема стала чем-то вроде жены, притом что тем у литератора изначально могло быть несколько. Ну, да мы живём в стране, где мусульманство – вторая религия, а у них, как известно, и жены бывают во множестве. Но – к делу. Поиском этой «жены» мы, для начала, и займёмся.

## **ИЩИ ТО, ЧТО ВОЛНУЕТ ТЕБЯ, ЧТО ВОЛНУЕТ ДРУГИХ**

Подобно тому, как жена должна волновать, хм... проблему продолжения рода в мужчине, тема должна волновать проблему своего написания. И в этом сложном, иногда мучительном – уже без иронии – деле приходится ориентироваться именно по этому компасу. По волнению, которое она вызывает, по зачарованности ею, по желанию именно в ней разобраться, понять её и присвоить.

Разумеется, поиск этот может быть спровоцирован жизненным укладом, личными проблемами или прошлым. Когда с фронта вернулись солдаты-победители, почти никто не сомневался, что пойдёт отменная литература о войне. И она пошла, не так быстро, как хотелось бы «генералам» союзписа, и не всегда такая, как требовали верха, но пошла. Потому что именно война по-прежнему волновала этих ребят больше всего – ведь это было главное жизненное впечатление того поколения. Да и «смежных» поколений тоже...

Разумеется, сейчас о той войне писать уже сложно, да и вряд ли удастся обновить взгляд, но я убеждён – солдат, страдающий посттравматическим синдромом, должен выговориться, рассказать обо всём, что пережил. Недаром болтливость вышедшего в тираж вояки, всем, кто согласен слушать, рассказывающего про сражения, в которых он участвовал, стала общим местом даже и не в самых развитых литературах.

В этом плане роман – незаменимый терапевт, отменная возможность «навесить лапшу» на уши огромному числу людей, да ещё и разобраться в проблеме так, как это и не снилось простому любителю потрепаться – с описанием места, с подробным изложением каждого из значимых для сюжета воителей, с возможностью заглянуть за линию огня и подсмотреть, чем занят противник, с отчётливым шансом изложить собственную философию войны... Но, кажется, я повторяюсь – о значении романа как способа креативной аутопсихотерапии следует смотреть часть 1.

К сожалению, военная тематика у нас не в ходу. Почему так получилось, трудно сказать. Одна из главнейших мировых литературных ветвей – военная и военно-историческая – почти издевательски «явят отсутствие» на наших полках. У нас вообще несколько тем не развиты – власть, каждодневная подлость самых простых людей, образ жизни и «ценности» высокого чиновного «дворянства».

Иногда даже возникает впечатление, что «рабочие» писатели в самом деле весьма узко подошли к миру, просто потому, что им именно такие романы заказывала партия и союзпис, а когда их уже как бы «смыло» за борт процесса, они так и не вспомнили, что мир куда шире, чем им позволялось думать... Даже теперь, когда коммунистической цензуры не видно, когда мир перестал столь явно делиться на «наших» и всех остальных, никакого продвижения и расширения на этом поле не наблюдается.

Причём ведь очень ответственными аналитиками замечено, что куда как многие люди, потенциальные читатели, ждут самых разных именно разных – книг. Они ждут в них новых тем, хотят найти новых хороших авторов, они хотят встречаться и обмениваться собственными мнениями, рвутся обсуждать романы, как обсуждали, скажем, «Детей Арбата» одного из наших литературных патриархов, имя которого и сейчас у всех на слуху.

Так что я не теряю надежды, что открытие весьма значимых тем в нашей литературе, причём «сделанных» именно в технике реализма, ещё впереди. И каждый может присоединиться к грядущим открытиям своими сегодняшними порывами и пробами. Может, и тебе рискнуть?

## ШОКИРУЮЩИЕ, ЗНАМЕНИТЫЕ, ПРОКЛЯТЫЕ ТЕМЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Помимо собственного волнения по поводу той или иной темы, можно прислушаться и к чужому мнению о «чужой» теме. Можно почитать газеты, журналы, посмотреть, что и как обсуждается на литературных «олимпиах», которых сейчас развелось немало. Сравнивая достижения разных школ и направлений, ты вернее поймёшь, что хочешь писать сам, как хочешь рассмотреть и проанализировать свою личностную проблему.

Беда в том, что почти все эти темы в последнее время берутся не совсем по-русски, с «прихватом» как бы иных личностей и событий, которые интереснее именно в чужом, инородном варианте. Например, наш любовный роман так и не прижился, романтика у нас окончательно стала возможна только в латиноамериканских декорациях. Ну, значит, совковая литература потерпела ещё одно, уже совсем труднообъяснимое поражение, если даже «науку страсти нежной» русские Матрёны пробуют учить «по-испански». А наша задача, кажется, всё-таки вернуть этому самому делу русскую подоплёку и развивать, постепенно и медленно, пусть даже и с ошибками, наше виденье ситуации.

Чем можно воспользоваться, так это списком «их» тем. И то – как основой, как моделью, как знаком общечеловеческой значимости. Например, такой общезначимой темой я в последнее время полагаю рассмотрение преступности, причём самой грубой, насильственной, направленной против личности. Ещё, пожалуй, к нам в последнее время вторглась тема больших, очень больших денег.

А вот прочие, пусть даже и шокирующие темы пока так и не сошли с газетных страниц, да и там не очень проработаны. Я имею в виду, на пример, тему детской сексуальной эксплуатации, вообще, почти все стороны продажного, товарного секса (Купринская «Яма» так и осталась едва ли достижимой сейчас вершиной). Ещё сюда можно причислить наркотики, нечистую возню на политических торгах (например, когда за патриотизм выдаётся бесстыдный личный интерес), ограничение прав личности, продажную журналистику и право личности на информацию (осуществляемое, разумеется, вовсе не так, как сделал в 1996 году канал РТР, устами г-на Сванидзе объявивший, что на время предвыборной компании из политических-де «соображений» они объявляют «мораторий на критику ныне действующего президента»), все те войны, которые мы проиграли по вине бездарных генералов и «никакого» общего руководства...

Это темы, которые шокируют, задевают за живое, вызывают сильнейшие чувства, разумеется, не у всех, но у тех, кому ещё не совсем залили глаза и уши пропрезидентской патокой. Эти темы в самом деле легко обнаружить на страницах газет и использовать, исследовать, расписать... Ведь пока за них никто толком и не брался.

Ещё советую обратить внимание на знаменитые темы литературы. Например, тему карьеры, преступления ради социального статуса, тему несправедливой власти, лжи как государственной политики, человека на земле, человека в труде. Это чуть более обобщённые, можно сказать, знаковые романские «высоты». К ним люди прибегали почти всегда, но они от этого хуже не стали. Наоборот, наше время, да ещё у нас в стране, придаст этим темам новое звучание, я в этом уверен.

И наконец, есть проклятые темы. За них иногда брались самые мастеровитые, самые одарённые литераторы, и куда как часто терпели поражение.

К таким образцам я отнесу тему обманутой любви, родителей и детей, долговременные аспекты «невинного», как бы никем не замеченного преступления, воздаяния при жизни за совершенное зло, за несовершенное, но необходимое зло, которое мы тоже должны иметь в виду, проклятые многих интеллектуальных (и не только) искушений человечества, которые начинались как идеал, а оканчивались кровавым кошмаром, истреблением не то что самого идеализма, но даже жизненной основы, исключением любой возможности продолжения стран, народов, идей...

Эти темы выходят за пределы отдельной жизни человека, они приближены уже к философским проблемам, и для своего даже временного решения требуют едва ли не

религиозной мудрости и прозорливости. Но думать о них всё равно не запрещено, а потому – нужно.

## **А МОЖНО ПРИДУМАТЬ ЧТО-ТО ЕЩЁ?**

А всё-таки, советую, – не забывай, я просто лукавый советчик, вроде новоявленных продавцов, которые не столько консультируют, сколько навязывают товар, – решать, что и как выбрать, должен ты сам. Это очень важно, чтобы и тема, и твоё отношение к ней были плодотворны. И были, разумеется, полезны в плане творческой метаморфии.

Именно поэтому тебе нужно не торопиться, а взвесить все варианты, рассмотреть не одну задумку, а целую галерею идей. Для этого неплохо было бы даже составить список тем, которые ты мог бы использовать в своей работе. К сожалению, я не очень люблю, когда в книжках попадаются подобные списки, иногда на многие страницы, составленные из слов, подавляющая часть которых оставляет меня холодным, поэтому приводить пример такого списка не буду.

Но в крайнем случае советую не упускать из виду и этот приём. К тому же, подобный список может оказаться полезным: если сделать его подробным, он станет как бы начальным планом романа, ведь ты не обязан писать лишь об одной теме. Ты можешь соединить две или больше тем в некий конгломерат, например, детскую порнографию, несправедные деньги и всемогущество высоких чинов... В романе все возможно.

Вообще, если список тем, как я пытаюсь тебя убедить, величина конечная, то их соединение, претворение в текст и личностное решение пределов не имеют. Это как в знаменитом анекдоте про «Дженерал Моторс», который как рекламный трюк практиковался, кажется, в середине семидесятых. Они подсчитали типы обивки салона, цвета кузова, особенности ходовой части, навороты по движку, сервисным причиндалам, всякие прочие мелочи – и получили число вариантов, сравнимое с числом атомов, гипотетически имеющихся во Вселенной. После этого они объявили свою корпорацию, ни много ни мало, «соперником Всевышнего на Земле». Глуповато, хотя и остроумно.

В глупости с рекламой я не призываю тебя соревноваться, а вот метод вполне может быть использован для нашей практики. Стоит только попытаться разглядеть особенность каждого из этих вариантов, пощупать их, представить, как они заиграют в романе, и ты сразу почувствуешь, чего хочешь больше, чего меньше, как это варево действительно следует готовить. Все дело в том, чтобы не бояться поступать по-своему, и никак иначе.

## **НЕ ПЕРЕУСЕРДСТВУЙ В НАХАЛЬСТВЕ**

Хочу тебя предупредить об одной опасности. Если ты будешь слишком груб в описании какого-либо героя, да ещё присвоишь ему имя реально действующего персонажа, он запросто может потащить тебя в суд. Даже если ты никогда не опубликуешь свой роман, если его никто, кроме ближайших приятелей, не увидит.

И как это ни покажется тебе странным, я буду на стороне того, обиженного, с реальной фамилией. Потому что роман – романом, но корёжить судьбы реальных людей у тебя права нет. Как нет его, к слову сказать, и у большинства журналистов, если только они не могут отстоять обоснованность своих материалов в суде.

Поэтому не переусердствуй в нахальстве. Это не только не окупится, но даже вовсе обернётся прямым ущербом, прежде всего для тебя. И если ты думаешь опубликоваться, хотя бы одним из новых, необычных способов, тебе придётся проверить весь свой текст на предмет нарушения этических норм.

Этика – такая штука, которой ещё недавно коммунисты пытались оправдать самую неэтичную вещь в мире – цензуру. Якобы для сохранения нравственности, морали и идеологической цельности населения, проживающего на одной шестой части суши, они готовы были перлюстрировать письма, отправлять в психушки, сажать по разным статьям



кого угодно, кто не относился к тоненькому слою правящей номенклатурной касты...

Разумеется, эту этику я не одобряю. Но общечеловеческие нормы, которые в некотором приближении соответствуют Нагорной проповеди, – вещь чрезвычайно полезная. Более того, она необходима. И тебе придётся внимательно следить, чтобы в текст не просочилось что-то, что может оскорбить, обидеть кого-либо из людей. Как, например, их оскорбил пресловутый фильм Скорсезе.

Или вот ещё пример, тоже связанный с НТВ. В православный рождественский вечер, оказавшийся, по несчастью, воскресным, который как ни один другой отведён под спокойные, мягкие посиделки со своей семьёй, под благодатные думы об обязательном добре и справедливости, Евгений Киселёв показал жёсткий, за гранью фолы репортаж об абортах и нашей, чисто российской мере ответственности в этом кровавом и очень непростом, не побоюсь сказать – общечеловеческом грехе.

Самое главное, Киселёв даже не заподозрил, что он делает что-то плохое. Ещё раз повторяю, сам репортаж можно было показывать, но время для этого было выбрано, хм... неудачное. Именно выбор времени оскорбил миллионы верующих нашей страны настолько явственно, что убеждён – именно тогда, а не с фильма Скорсезе начался отход от этого телеканала...

Чтобы с тобой не произошло ничего подобного, что для телеканала ещё не смертельно, но для литератора – убийственно, держи ухо востро. Этика – белая овечка, невинная, как первый снег, но ошибок не прощает и с ослушником расправляется со свирепостью Шварценеггера – в роли Терминатора, разумеется.

## УМЕЙ ОТСТУПАТЬ С ДОСТОИНСТВОМ

Ещё один момент, когда насилие в высшей степени малорезультативно. Это связано с темой, которая не даётся. Вернее, в прежние времена говорили, что тема не даётся, сейчас говорят, что темой «не владеют»... По-моему, первый вариант точнее и означает, что автор оказался мельче, чем романное воплощение идеи. И ничего тут поделать нельзя.

То есть нужно очень грамотно соотнести свои возможности, свои личностные интересы в написании романа с реальной тяжестью рассматриваемой проблемы и лишь потом решаться на её «присутствие» в тексте. Или отказаться от неё. А может быть, отложить до лучших времён, подождать, пока главные линии романа пропишутся и обозначат тему более явственно, или наоборот, когда тема сможет пребывать в тексте в ослабленном виде или вовсе «завуалируется», на заднем плане.

Это очень ценный совет, не бросайся им, не пытайся его не заметить. Если для качественной проработки темы не хватает техники или чего-то ещё, а тема «держит», не отпускает от себя, её в самом деле можно обработать как второстепенную. Романная реальность всегда предоставляет такую возможность, потому что роман – самый пластичный из всех возможных вариантов креативного письма. Для неполного воплощения темы может хватить любых, даже откровенно любительских усилий.

Ещё бывает, что тема как бы «нашлась» сама, а потом вдруг да принялась отвоёвывать себе романное место и требовать больше внимания. Такие «огрехи», а может быть, и вовсе достоинства, случались и с великими романистами, и они от них не отказывались, потому что таким образом сплошь и рядом возникали самые ценные, сильные, выигрышные страницы романов.

Например, некий Остап Бендер со своими «художествами» по замыслу должен был заявиться в романе «Двенадцать стульев» как промежуточный персонаж, а главной темой должно было явиться «разложение» Воробьянинова, который вздумал было не «перековываться» в социалистических условиях. Но едва авторы начали писать, произошло что-то не то, и весёлое жульничество стало едва ли не противостоянием личности «свинцовой мерзости» всей создаваемой партией «новой» реальности, но роман при этом «ожил». Теперь в России его читает каждый, кто знает хотя бы половину букв, и смею

утверждать, будет читать ещё не одно поколение.

Но, в общем, я призываю тебя не к тому, чтобы ты непременно выводил второстепенных персонажей на первые места, а к тому, чтобы ты сумел поработать с темами, как с инструментарием. Каковым этот метод литературного планирования, по сути, и является.

## **Глава 10. Замысел как пример хотенья**

Определив тему как наиболее общее представление о предмете романа, его фактической стороне и возможной основе рассуждений, следует перейти к более подробной разработке будущего романа. Как правило, это должно быть решение темы конкретным замыслом.

В отличие от сюжета, который в западных учебниках сплошь и рядом идентичен термину *intrigue* – «интрига», замысел может быть соотнесён с термином *plot*, что переводится как «фабула». Не знаю, проясняет ли что-то это толкование, о сделать его необходимо, иначе мы вовсе можем заблудиться в дебрях старых и новых понятий, многие из которых давно уже следовало бы сменить на новейшие, да вот некому это сделать и непонятно, что из этого проистечёт.

Каждому, кто вдумчиво отнесётся к этой терминологической эквилибристике, которую я и сам не люблю (просто без неё как-то неловко двинуться дальше), станет более-менее понятно, что интрига (сюжет) нечто менее крупное и объёмное, чем фабула (замысел). Итак, замысел. Что это? И как его заполучить?

### **ПРОБУЖДЕНИЕ ЗАМЫСЛА**

Вообще-то когда Пушкин писал, что «...даль свободного романа я сквозь магический кристалл ещё не ясно различал», скорее всего, он имел в виду умение поймать именно фабулу, то есть замысел.

Кому-то это может показаться совершенно неправдоподобным, но замысел – это такая штука, которая возникает в сознании очень легко, почти мгновенно, слитно и очень – не побоюсь этого слова – притягательно. В этой особенности – его сила. Этим он отличается от остальных моментов романа, которые возникают у нас в головах, требуя усилий, работы, иногда длительной и напряжённой.

Замысел же является, как откровение. В его свете становится вдруг понятно, что нужно писать, как это делать, о чём будут остальные кусочки или фрагменты. Возможно, их будет ещё много, но главное – в нём, в замысле, как в зерне, представлен весь текст. И как из зерна, из него все в будущем и произойдёт, если вообще произойдёт.

Замысел обладает такой завершённостью, что представляется вещью необыкновенно важной, словно бы даже и успех романа он решает, хотя это, разумеется, не так. Замысел передают друг другу люди, чтобы кто-то другой, может быть, понял, что это за ценность, и использовал его. Не раз и не два я попадал в ситуацию, когда полужнакомый коллега или вовсе незнакомый попутчик вдруг, узнав, что я пишу романы, начинал рассказывать мне это «зерно» своей жизни. Или чужой жизни, но в таких словах, что не возникало ни малейшего сомнения – рассказчика это интересовало, волновало, казалось ему значительным. Мне кажется, что и ты, любезный читатель, попадал в подобные ситуации, в них, кажется, в России попадали все. У нас любят поговорить с незнакомцем о главном.

Самое обидное, что даже превосходный замысел не выживет, если он оставил слушателя равнодушным. Он умрёт, как в пустыне умирает всё, что хоть в малой степени ей чуждо. Замысел живёт, лишь пока он подпитывается каким-то волнением, не побоюсь сказать – таинственным трепетом человеческой души.

Здесь следовало бы порассуждать о том, что основные замыслы в принципе сходны между собой, что они детерминированы художественной культурой... Я мог бы по этому

поводу нагромождать много слов, но не буду. Полагаю, что о замысле ты уже кое-что понял и сумеешь его распознать, когда эта «напасть» на тебя свалится. Если, разумеется, она на тебя уже не сваливалась, и может быть, множество раз.

## **ИГРАЙ ОБОИМИ ЦВЕТАМИ ОДНОВРЕМЕННО**

Как правило, замысел даёт представление о многих положениях романа. Прежде всего о том, какой конфликт в нём должен быть рассмотрен. О том, что конфликт должен быть, мы знаем почти наверняка. У нас в России почти нет человека, который не пребывал бы в состоянии противостояния с кем-то или чем-то. Такая страна: и не хотим воевать, но всегда готовимся к войне, не хотим драться, но носим в дипломате отвёртку, не хотим ругаться, но без этого – пропадёшь. Уж кого-кого, а нас учить конфликту не нужно.

Да я, собственно, и не собирался. Я хотел лишь прояснить, что в романе игра идёт от одного человека, от автора, и это рождает очень специфический момент. А именно – играть нужно двумя цветами одновременно.

Как-то многократного чемпиона мира по шахматам Алёхина пригласил сыграть случайный попутчик, сосед по купе. Алёхин долго отнекивался, ему предложили в фору ладью, и он всё-таки согласился. Они сели, Алёхин, естественно, стал выигрывать, и через некоторое время заметил, что сейчас, когда у партнёра фигур поубавилось, играть тому будет легче. Партнёр предложил повернуть доску потому что положение противника ему показалось предпочтительным. Алёхин перевернул доску, и спустя десяток ходов опять стал выигрывать. Когда у попутчика в очередной раз фигур оказалось меньше, чем у Алёхина, чемпион мира посетовал на это: мол, снова ему придётся нелегко – играть-то, когда фигур мало, проще. Удивлённый партнёр предложил опять перевернуть доску, Алёхин согласился и через несколько ходов опять стал одерживать верх.

Суть этой истории в том, что ты как романист обязан сделать примерно то же, что проделал наш уникальный чемпион. Ты должен переворачивать фигуральную «доску романа» и предпринимать ходы за другой цвет, за противоположную сторону, которая словно бы «сама» пытается действовать.

Это обостряет обстановку, делает конфликт жёстким, придаёт больше жизненности всей ситуации и оставляет «неприятелю» некое подобие самостоятельности. Разумеется, проработка ходов ведётся в полном сочетании с сюжетом, но об этом после. Сейчас ты должен усвоить вот что – если не будешь «крутить доску», игра пойдёт в одни ворота. И сколь бы значимую «победу» ты ни одержал в конце текста, она обесценится, потому что противник был «дураком». Стоит ли так рисковать общим эффектом романа и не поразмышлять немного о «противоходах»?

К тому же это, как ни один другой трюк, развивает ценнейшее свойство – психической амбивалентности. Так называется умение мысленно встать на место даже злейшего противника. Во-первых, это позволяет его лучше узнать и не делать ошибок, например, недооценивая его. А во-вторых, придаёт такую гибкость психике, что, подзанившись этим, со временем начинаешь вообще оценивать любого человека как бы с его «собственной» колокольни. При этом не только становишься «знатоком» людей, но и учишься мириться, прощать, даже дружить с некоторыми из них, как ни странно порой в этом признаться.

## **КОНТАМИНАЦИЯ – ПУТЬ УЛУЧШЕНИЯ ЗАМЫСЛА**

Иногда довольно удачные ходы «противника» остаются в романе скомканными или вовсе «нереализованными», потому что автор не сумел как следует представить их. То есть не смог расписать, как они зарождались, какие именно цели противник преследовал, какие реальные цели были достигнуты. А в случае очень сильной деформации замыслов противоположной стороны часто страдают и разъяснения по поводу действий «наших» героев.

Это особенно обидно, если все может быть решено очень простым приёмом – сопоставлением, то есть контаминацией, как она называется в музыке. В литературу этот термин привнёс один кандидат наук, которого продолжают изучать у нас и во всем мире, когда все прочие сталинские академики благополучно забыты, – Михаил Бахтин.

У него теория этого приёма довольно сложна и даже чересчур, на мой взгляд, громоздка. Мы обойдёмся самым упрощённым взглядом. Он состоит в том, что ты должен придумать как бы два романа, с обеих сторон, каждую из этих сторон наделяя теми чертами, которые хотел бы в ней видеть. А потом должен найти и обозначить точки «перетекания» информации и сюжета.

В простом романе, скажем, герой оказывается в паре шагов от злодеев, договаривающихся о том, как им убить отца невесты нашего героя, которого, разумеется, наш герой решает спасти. Или его берёт в плен племя зловещих рокеров, и перед казнью главарь всех рокеров простодушно объясняет герою, что они сделают с населением городка, который герой опять-таки призван защитить. Разумеется, казнь не состоится, герой, как и читатель, знает обо всём «из первых уст», его противостояние злодеям поражает тех точностью и эффективностью, победа остаётся за нами.

В случае контаминации герою нет нужды пускаться на такие авантюры. Автор обладает свойствами всезнания и всепроникновения, он может, как невидимка, оказаться где угодно, и читатель присутствует при сцене заговора, словно её прямой участник. Потому что невозможность этого не обговорена, не запрещена напрямую.

Разумеется, если автор наложил на себя какие-то условия, например, начал писать от первого лица, такое присутствие невозможно. Потому что в этом случае невозможно любое чересчур общее панорамирование событий.

Ну и главное, контаминация только тогда считается успешной, когда, приводя сюжет в одну точку, в которой все и решается, каким-то образом изживает себя, позволяет соединённому сюжету взять верх и дойти до нормального окончания обеих ветвей замысла одновременно. Иначе у читателя останется неприятное чувство незаконченности, потому что он снова почувствует – в одну раму вставили две картины. А стоило ли тогда использовать приём контаминации, если не делать это качественно?

## **НЕ ЗАБУДЬ ТРЕТЬЮ СИЛУ, КОТОРАЯ, КАК КАЖЕТСЯ, РЕШАЕТ ВСЕ**

Очень часто в романах возникает так называемая «третья сила». Как правило, она не очень велика. Но когда две основные вошли в смертельное единоборство и уже подыстратили свои ресурсы, именно эта третья способна подарить победу одной из сторон. Это как корпус Груши, который не успел вовремя оказаться на поле Ватерлоо... Вернее, как армия Блюхера, которая изменила манёвр и подоспела к исходу сражения, придав обессиленному Веллингтону настолько подавляющий перевес, что он сумел даже расстрелять Старую гвардию узурпатора, то есть Бонапарта.

«Похождения» этой третьей силы на самом деле очень интересных. Во-первых, потому, что романисты давно отметили: если позиция героев ясна с самого начала, то есть читателю видно, к какому лагерю онтологически принадлежит герой, происходит существенная потеря интереса – в самом деле, какой же это интерес, если все понятно с первой строчки? Во-вторых, положение третьей силы даёт возможность как бы присутствовать в лагерях двух противников одновременно, позволяет выведать все их уловки и приёмы. Да они и не скрывают их, стремясь заручиться союзником, они горделиво демонстрируют все свои силы, в то время как слабости проявляются как бы сами по ходу действия. И в-третьих, момент «выбора» стороны, конечного определения, под чьи знамёна вставать, сообщает повествованию неслыханную драматичность, особенно если ставки достаточно высоки.

Ну, а если эта третья сила соединилась ещё с двумя другими элементами драматизации, которые суть – тайна и борьба до конца, когда победитель может быть только один, то получится... Получится, скажем, «Мальтийский сокол» Хэммета – до сих пор

непревзойдённый шедевр психологического детектива.

Итак, когда дело дойдёт до чего-то более-менее конкретного, когда сюжет уже начнёт потихоньку вырисовываться как вполне достижимое, действенное и конечное воплощение замысла, вспомни о третьей силе. И поразмысли о ней как следует – где бы она могла оказаться, не перенести ли отправную точку обозрения событий именно в её зону? В самом деле, даже если ты от неё потом откажешься, она стоит того, чтобы о ней подумали. Она так прояснит и усилит твой роман, что, может быть, никакого другого анализа уже не потребуется.

## **ИЩИ ИНТРИГИ В ЖИЗНИ, ИЛИ О ПОЛЬЗЕ ГАЗЕТНЫХ ДРАМ**

Есть немало романистов, которые умеют недурно писать, но вот придумывать что-то – не в силах. Не могут, и все тут! Дело в том, что есть, собственно, два типажа романистов, условно называемые «композиторы» и «виртуозы».

Композитор почти всегда отменно комплекзует роман всем набором требуемых элементов. Фабула, сюжет, герои, идеология, мораль и решения всех проблем – все у него так и блесит, так и манит. Но стоит ему начать «прописывать» текст, как дело начинает медленно, но неуклонно терпеть ущерб. И счастье ещё, если исполнению поможет сильный редактор, или слабость собственного письма не окончательно обесценит прочие элементы текста. Классическим примером такого литератора я для себя давно считаю – да простят мне фаны всех народов – Айзека Азимова. Он блистательно изобретал миры, конфликты и чуть хуже героев. Но язык его романов – протокол, описания он по природной скромности вовсе вычёркивал, а его диалоги лишь едва-едва могут называться этим термином.

Есть другие – у них почти никогда нет замысла, нет сюжета, очень слабые идеи вообще, но язык и образительная сила таковы, что их читают чуть ли не ради самого текста. Таких авторов я называю виртуозами, по сходству с музыкантами; иногда музыкант не способен выдумать и двух нот, но когда добирается до инструмента, кажется, что именно он-то и есть божественный создатель дивных звуков. Из романистов я таковым считаю – опять же прошу извинения у всех на свете – Валентина Пикуля. Его сюжеты просто набор фактов, многие части романа не состыкованы элементарными мотивами. Но текст временами завораживает, а эмоциональная сила такова, что «Пером и шпагой» я до сих пор считаю одним из лучших наших исторических романов.

Разумеется, было бы совсем неплохо, если бы романист владел обеими особенностями дара повествователя. Но это в самом деле случается редко, и на такое рассчитывать не приходится.

Для тех, кто относится к виртуозам, кто не способен придумать сколько-нибудь замысловатую и интересную фабулу – мы же об этом говорим, ты не забыл? – советую поступить, как поступаю я. А именно, я читаю изрядное число газет, и почти из всех делаю небольшие вырезки. В них изложены факты, события, гипотезы, мнения или просто сделаны интересные замечания. Как давно подмечено романистами, такие вкрапления настоящего, непридуманного, газетного материала в роман существенно обостряют его. «Горячие» строчки из самого дешёвого листка способны в романной форме оказаться серьёзной бомбой.

Не говоря уже о том, что это почти бесконечный набор замыслов и общих идей, фабул и фабульных вариантов. Нужно лишь внимательно читать газеты и следить за собой, чтобы вовремя понять, когда следует остановиться, когда переполнение материалом сделается чрезмерным, когда наступит момент все это просто изложить в романной форме своими словами.

А метод не подведёт. Он проверен – от Марка Твена и Достоевского до Курта Воннегута и Анатоли Приставкина, – настолько эффективен, что не испортит ни один роман. Рекомендую, и даже настоятельно, ведь, скорее всего, ты будешь в выигрыше, сколь бы неуклюжей эта попытка ни оказалась.

## Глава 11. Замысел решается сюжетом

Когда замысел более-менее понятен, всплывает сюжет. Как это происходит, почему фабула непременно тащит за собой такую структуру, этого не понял, кажется, ни один теоретик даже из такой науки, как психология творчества.

Но это так. Почему-то вокруг кристалла замысла словно бы начинает замерзать вода, и вот уже у нас в сознании некая помесь воды и льдинок, то, что обычно называется «шурга». Она ещё не встала мощным и тяжёлым «ледяным панцирем» романа, но именно из неё и состоит произведение.

Вот в этот момент, когда у тебя уже есть «шурга», но ещё нет остального, очень важно грамотно поработать с сюжетом, чтобы он не вышел изначально кривым, бугристым, слабым, а получился таким, каким надо, каким хочется.

### ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ ИЛИ НЕГАТИВНОЕ

Почти любой сюжет можно понять и изложить с двух позиций. Когда ты за хороших, и когда ты за плохих. Если речь идёт о детективе, можно вести повествование от сыщика, а можно «от преступника». Это разделение, на самом деле, кардинально.

Ты почти сразу должен осознать, что от этого выбора будет зависеть твой главный герой, взгляд на проблему, характер решения, лексика, тональность, очень многое, без чего роман просто не обходится. Такого деления, как ни странно, почти нет в некоторых женских побрякушках, которые иногда совсем не легче писать, чем многотомные саги, тем более что немало таких саг в итоге и вырождается в чуть-чуть по сравнению с обычным стандартом «утяжелённые» романы о любви, рождении детей, браках и смертях.

Чтобы понять, что происходит в романах, этих текстов мне пришлось прочитать немало, и хотя я устал от них, я сделал потрясшее меня открытие. Оказывается, такие романы не имеют обнажённой конфликтности, не имеют острого излома сюжета, когда действительно решается все в жизни героев. Они просто обозначают конфликт, а потом снимают его посредством любви, страсти, слияния, брака, элементарно аннулируют его по взаимному договору сторон. Мне никогда бы такого не придумать, поэтому я снимаю перед авторами романсов шляпу, они существенно раздвинули моё представление о романе.

Но если речь не идёт о таком вот особенном тексте, конфликт следует непременно, и потому всегда нужно знать, на чьей ты стороне. Чтобы понятнее было, о чём я говорю, вспомни иные из романов Чейза, который иногда вообще не использует возможность расследования, раскрытия преступления. Это подлинные криминально-производственные романы, действия полиции и следствия остаются где-то на заднем плане, а все внимание держится на поступках и борьбе отнюдь не таких уж светлых личностей.

А магия романа сплошь и рядом бывает таковой, что им начинаешь сочувствовать, ждёшь от них победы, просто «болеешь» за них, если они встречаются с какими-то слишком серьёзными трудностями.

Иногда такие не вполне «чистые» с точки зрения закона ребята встречаются с ещё более жестокими, по-настоящему злодейскими бандитами, тогда крен к «недостойной» стороне восстанавливается сам собой. Или, скажем, полиция вдруг оказывается продажной, а нет ничего более мерзкого, чем продажный мент или фараон. Таких даже сами «блатари» не уважают, хотя до известной степени пользуются их услугами...

Впрочем, не знаю, это уже не наша проблема. Важно, чтобы ты понял, англо-американская традиция противопоставлять героя всему злу на свете – на самом деле лишь условность, и если очень хочется, от неё можно уйти. Но сделать это следует сознательно и разумно, в целях обострения сюжета, выявления героев, придания новых измерений тексту – и никак иначе.

## ШАГ ЗА ШАГОМ, И БЕЗ ТОПТАНИЯ НА МЕСТЕ

Когда основная ситуация с помощью найденного замысла более-менее понятна, а сюжет уже как бы построен, нужно ещё раз пройти по его цепочке. Это значит, что ты должен, как драматург последовательно посмотреть все сцены, ибо между описанием сцен может быть «спрятано» слишком многое, и тогда текст станет отрывистым. Или эти переходы от сцены к сцене могут быть слишком «мелкими», незначительными. Читателю и так все понятно, а ты зачем-то ещё давишь его уточнениями, привнесёнными обстоятельствами, нагнетанием незначительных мелочей. Тогда сюжет просто «прослабнет», как верёвка, привязанная к хилым опорам.

Трудность в этой проверке такова – ты знаешь, чем примерно всё должно кончиться. Ты знаешь, как герой и персонажи к этому придут, почему придут, что по дороге с ними случится. Но если ты слишком быстро все изложишь, у тебя в твоей торопливости «растворятся» все художественные доказательства, непосредственное утверждение того, что именно так, а не иначе должно развиваться повествование.

В этой последовательности – и практически только в ней – содержится главный элемент убедительности художественного текста, его «пошаговости», когда каждый шаг сам по себе не кажется убедительным, не кажется даже обязательным, но все вместе, выстроенные, как кирпичики вдоль шнура, они способны изобразить все что угодно, любую стену – архитектурное чудо, вроде Кремля, или нечто возвышенное и гулкое, как Домский собор.

В этом умении идти шаг за шагом на самом деле проявляется ещё и умение автора чувствовать читателя. А это очень серьёзно.

Конечно, если ты авангардист какого-либо толка, тебе наплевать на того, кто будет тебя читать. Но если ты серьёзный человек и пишешь не для вечности, то есть для себя, а для своего «разумения» или вовсе в коммерческих целях, чтобы люди тебя почитали и хоть что-то вынесли из текста, ты должен постоянно об этом думать. Даже если на самом деле роман представляется лишь инструментом, как в нашем случае.

Вернее, ты не должен об этом думать вовсе, словно бы даже не замечаешь, что читатель где-то рядом, буквально дышит тебе в ухо. Так хорошие актёры не замечают великую четвертую стену, которая на самом деле тёмная яма, битком набитая зрителями, заплатившими деньги и пришедшими посмотреть на что-то, чего они не могут найти в другом месте.

Так и ты. Научись думать о них, потом забудь накрепко, а потом начинай строить свою лесенку, и тогда, если ты стараешься, она может получиться у тебя правильно – с не очень высокими ступенями, но и без топтания на месте, неуклонно направленная к цели, известной лишь тебе одному.

## РАЗМАЖЬ МАСЛО ПО ХЛЕБУ

По мере того как события у тебя примерно определились, все настоятельней возникает проблема информации, которую ты должен сообщить читателю. Дело в том, что сколько-нибудь серьёзная афёра, интрига, фабула или задача, которую решают в романе твои герои, имеет сугубо индивидуальные черты. Сколько бы кто-то ни читал о том, что нужно уничтожить жукоглазых чудовищ, которые пришли из космоса, чтобы завладеть нашей планетой, знаниями и девицами у каждого достойного автора они имеют особенности, которых не встретишь ни у кого другого. Иначе попросту читать незачем.

И вот с этой информацией теперь работать тебе, иначе и тебя, подобно сотням и тысячам других, тоже читать не будут, если не придумаешь что-то такое особенное, только тебе присущее, только твоим чудовищам свойственное.

При этом не глупи – не выкладывай эту информацию слишком поспешно. Кто же, зайдя в магазин, просто купит одну-единственную вещь, даже если она одна тебе и нужна,

даже если у тебя ни на что больше денег нет, ты пойдёшь посмотреть и другие товары. Вот так и в романе, поброди по идеям, пошляйся, как бы просто так... От этого яснее станет антураж, лучше узнаются персонажи, почти наверняка станут видны новые изломы проблемы, которую герой должен будет решить.

И вот тут ты должен, распределив основные события по шагам, также неторопливо, но и особенно не затягивая, распределить информацию.

Помни, есть немало читателей, которые книжки читают не из-за художественности... Да и не стоит у нас такая задача – просто нужно посмотреть, что получается, если заняться таким оздоровительным средством, как креативное письмо!

Значит, подлинную, нефальшивую художественность оставим на потом или вообще о ней забудем, а лучше размажем действенную информацию, определяющую характер окончательного решения, по всему тексту, подобно тому, как масло размазывают по всему куску хлеба. И тогда у потенциального читателя не останется ничего другого, как съесть ради масла и весь хлеб! Отлично придумано, не так ли?

Если сумеешь, то каждую ступеньку, каждый шаг своего сюжета попробуй снабдить толикой информации. И помни, что ложная информация – тоже информация, потому что когда ты наконец, не очень скоро, возьмёшься за её опротестование, разоблачение или исправление допущенных вследствие «обмана» ошибок, она запомнится даже лучше, чем что-то «правдивое» с точки зрения твоего сюжета.

А в общем, мастера умеют и прятать информацию под грудой мелочей, если им это нужно; так частенько поступают детективисты – маскируют её под что-то вовсе не относящееся к делу. Например, никто в отметине на столбе не усмотрел бы шпионский знак, как сделал Юлиан Семёнов в своём «ТАСС уполномочен заявить», и это очень неплохая находка.

## **ПРОЯВЛЯЙ ИНФОРМАЦИЮ В МАЛОМ, УБЕДИТЕЛЬНЕЕ БУДЕТ ЦЕЛОЕ**

Помимо информации, есть ещё незначительная информация. То есть на общее решение проблемы она как бы не влияет, но в художественном романе имеет место быть, потому что именно эти особенности, мелочи и детали составляют ауру мест, где происходит действие, наполняют жизнью все до единой схемы.

К тому же они будут служить косвенным объяснением как их-то характерологических черт твоих героев. Например, стоит тебе сказать, что какой-то застенчивый человек сильно заикается, как не нужно объяснять, почему он такой застенчивый. Если действующее лицо у тебя живёт на последнем этаже, но каждый раз не доезжает, а выходит из лифта на этаж ранее, не нужно пояснять, почему он так делает, если ты просто скажешь, что твой персонаж – карлик. Эта информация вполне может сыграть свою роль – например, карлик может спастись, спрятавшись в небольшой чемодан, а заика не сумел дельно и быстро объяснить приметы, хотя уже добрался до телефона, потому что его заколодило на букве "ч" при описании глаз убийцы.

Этот приём построен на психологической особенности людей идентифицировать окружающую обстановку, раскладывая её на такие вот мелочи. В самом деле, что может ярче показать человека, чем его библиотека, или абстрактные картины на стенах, или – как сделал один мой знакомый – телефон в туалете.

Вот этот трюк я и советую тебе использовать. Он может быть Чрезвычайно убедительным просто в силу своей естественности, в силу своей жизненности.

Мастером такой детали был сэр Артур Конан Дойл. Он, собственно, и привнёс этот элемент в британский роман в качестве особенной, решающей манеры. Конечно, и до него были мастера этого приёма, например, Диккенс. Но он сплошь и рядом «просто описывал», а сэр Артур использовал описание как сюжетобразующий ход, иногда ложный, а иногда правдивый, и ему принадлежит известная доля лавров первооткрывателя. Хотя, как считают американцы, все это придумал Эдгар По.



Но кто бы ни придумал, сейчас без этого уже не обходится ни один романист. И тебе тоже придётся этим заняться – найти для своих персонажей и героев что-то, что может показаться незначительным, но без чего роман сразу потускнеет, а может быть, и развалится.

## **НЕ БОЙСЯ СИМВОЛОВ, ИЛИ БЕЗ ЧЕГО НЕ ПИШУТСЯ РОМАНЫ**

Почти все западные учебники литературной техники не проходят мимо такого понятия, как символы. Причём все они, как частенько бывает в литературе, толкуют об этом термине по-разному.

В основном говорят о символизме как о характерных чертах среды, в которой вынужден действовать герой, причём эти черты от простых мелочей отличаются тем, что имеют или могут иметь расширительное толкование, переносят на остальную среду заявленные собой свойства. Например, если в описываемом доме скрипит входная дверь, это может быть мелочь, всего лишь частное изобретение автора. Но если каждый раз от этого звука в сознании героя или героини вдруг всплывает представление об отдалённом крике, мольбе о помощи, тут уже недалеко до представления обо всём доме в целом, причём в весьма неблагоприятном свете, не так ли?

Это определение символизма как способности детали сообщать тексту расширительное толкование иные теоретики переносят и на героя, и на прочих персонажей, причём в весьма произвольном духе. Думаю, это всё-таки перебор. Я не знаю романов, которые не могли бы выявить героя с гораздо большей определённой, декларируя тем или иным средством его цели, его назначение, его поведение и личностные, Отличительные от других манеры. То есть в отношении любых персонажей символизм допустим, но при этом, на мой взгляд, проигрывает другим средствам описания героев.

А вот по отношению к среде, ко всему, что составляет антураж, декорации романа, символизм хорош, иногда в самом деле незаменим. И ошибки при использовании этого трюка приносят невосполнимый ущерб тексту. А это, что ни говори, существенное свидетельство значимости приёма, его ценности.

Так как без среды невозможно написать роман, потому что невозможно полноценно представить себе героя, то без символизма вот в таком укороченном (не абсолютизируя сам приём) варианте в самом деле не обойтись. Его сила ещё и в том, что он, как бы ни протестовали оппоненты – а они есть, их немало, – позволяет воссоздать обстановку чрезвычайно экономно. Словно бы даже и делая другое дело, например, описывая место преступления. Так, кажется, в одном из своих романов поступил Ежи Едигей, «засимволизовав» при описании рыцарского замка идею, что владелец наследник этих старых идей служения и благородства – на высоком духовном уровне тоже. А потому не может быть убийцей.

Но впрочем, как ни хорош символизм, как он ни экономен, всегда следует взвешивать, а будет ли он уместен по другим параметрам текста – по настроению, теме, лексике наконец. Что ни говори, а символизм у нас, в условиях, далёких от готического романа – который и сделал эту практику повсеместной, – связан с некоторой торжественностью, пышностью и величавостью. А это не всегда хорошо сочетается с иронией и приниженной обыденностью.

Хотя в «Двенадцати стульях» – безусловно сатирическом романе – стулья возникают как символ, и вполне убедительно. Так что...

И всё-таки, прежде чем «подниматься» до символизма каждый раз, как тебе захотелось его исполнить, подумай, может быть, имеет смысл разъяснить свои намерения другим способом?

## **НЕ БОЙСЯ ПРИДУМАТЬ ТО, ЧТО НЕ ПОПАДЁТ В ТЕКСТ**

Например, то, что называется «фактографией» предмета, то есть очень подробное представление его вплоть до мелочей, до материала, из которого он изготовлен, до щербин

на крышке, до ножек, изгрызенных псами, умершими, может быть, десятилетия назад. Кстати, так же можно представлять и персонажи разного калибра.

Сделай этот «портрет» вещей так подробно, как только сможешь, и когда общая картина вырисовывается, не жадничай, не «тащи» все придуманное в текст, выкидывай большую часть этих описаний и не жалей о них. даже если это в текст не попало, ты не забудешь эти мелочи, их причины, истории, с ними связанные, и они себя хоть как-то да проявят.

Это не символизм, тут нет расширительного смысла в каждом из описываемых атрибутов или свойств. Тут все просто. допустим, шарманка – тогда-то задумана, сделал такой-то мастер, потом продана, использовалась, во время какой-либо передрыги попала в руки нашего героя, но он к ней особого чувства не питает... И так далее. Как видишь, тут нет ни малейшего намёка на «расширение» шарманки.

Это придумывание всяких мелочей, которые, скорее всего, не попадут в текст, одно время прокламировалось нашими реалистами как едва ли не главный признак того, насколько мастеровит литератор. И лишь потом – не без труда – было доказано, что как раз избыточным виденьем деталей по поводу каждого предмета страдают ребята, которые недалеко ушли от графомании. Скорее всего, именно перегружая текст деталями, не умея отделять важное от второстепенного, они и заработали себе такую печальную репутацию.

И тем не менее, я полагаю, придумывать детали всё равно нужно. И даже не столько «в заботе» о среде, сколько работая над сюжетом и героем. Вот о героях я придумываю такое, в чём они сами себе, будь у них собственная воля, не признались бы. И помогает, иногда весьма.

Нужно только натренировать способность отбирать то, что хочешь использовать, и безжалостно отсекал остальное. Ну, да у меня это в самом деле неплохо развито – вычёркивания и сокращения. Что я и тебе советую – незаменимая в литературе вещь. Особенно если хоть немного озабочен качеством того, что выходит из-под твоего пера.

## **ВЫСТРАИВАЙ СЮЖЕТ ОТБОРОМ ВАРИАНТОВ**

Вообще, должен тебе признаться, отбор вариантов и сортировка деталей настолько сильный приём (а это, по сути, один приём, а не два, как может показаться), что им даже можно сюжеты строить. Одно время я специально коллекционировал романы, которые использовали этот метод, и насчитал больше двух десятков авторов, среди которых были Хаггард, Ладлэм, Том Клэнси... Потом, правда, сбился и бросил это занятие. Тем более что многие детективисты старой школы, такие, как Агата Кристи, в нескольких романах вообще с этого конька не слезали.

Принцип прост. Сначала герой как бы хочет выиграть, решить свою проблему по дешёвке, используя малую долю своих сил и ресурсов. У него не выходит, он поднимает ставки и снова пробует. Снова не то. Он пробует изо всех сил, и лишь в последний момент, словно бы случайно, у него что-то выходит, хотя и не до конца...

На каждом обороте твоего сюжета ты отрабатываешь очередную возможность, выясняешь алиби очередного подозреваемого, отрубаешь очередного союзника, выясняешь некую деталь из общей информационной картины, без которой не подступиться к главному решению. Так, лопата за лопатой, ещё и ещё, ты роешь свой подземный ход, который приводит тебя... Правильно, к окончательной сцене, решению проблемы, концовке романа.

Но так как каждый раз все кончается как бы неудачей, создаётся ошеломительно достоверное впечатление подлинной борьбы, настоящих неудач, реальной жизни. Так же примерно случается со всеми нами – разве кто-нибудь с этим поспорит?

Эти «завитушки» к тому же позволят тебе привлекать все новых персонажей, менять среду, антураж, декорации, даже менять задачу, потому что временные задачи и проблемы можно менять в романе сколько угодно, это лишь обновляет внимание читателя, повышает его интерес. Важно только не переборщить, не потерять его во множестве свалившихся на его голову проблем и описаний. Ну, да это для каждого из литературных приёмов важно – не

перегнуть палку.

Так вот, если крутить и крутить эту спиральку, если наворачивать и наворачивать все новые как бы мини-романчики в рамках одного большого, то это будет почти бесконечное чтение... Но роман должен завершаться, а значит, когда-то нужно остановиться. И возникает вполне актуальный вопрос – когда?

## **ЗАКОЛЬЦОВЫВАЙ СОБЫТИЯ, ИЛИ НЕОБХОДИМОСТЬ ВЕРНУТЬСЯ В ИСХОДНУЮ ТОЧКУ**

Разумеется, как я уже имел удовольствие сообщить тебе, «колечки» должны прийти к исходной точке, к решению главной задачи, к решению проблемы, которую ты, если помнишь, должен, подобно большинству сюжетных авторов, изложить в самом начале, в интродукции, в первой же главе. Какой бы эта задача ни была – найти ли убийцу, отыскать клад, жениться или выйти замуж, спасти Вселенную или погубить старого колдуна, который не даёт дорогу молодым, ты должен её решить, потому что этого требует сюжет!

В своё время, рассматривая эту хитрость литературного ремесла, я просмотрел почти десяток романов и вот к чему пришёл. Если письмо у автора дробное, мелкое и он «забывает» внимание читателя попутными деталями, то максимальное число «накруток» может быть три-четыре. Если деталей не очень много, тогда больше – пять-шесть. Но следует учесть, что шесть я нашёл лишь в одном романе Ластбейдера, и больше нигде. А романист этот, несмотря на его «ломовой» успех у себя в Штатах, у нас пошёл едва-едва. Значит, для нашего читателя он или перегружает сюжет, или его проблематика не настолько интересна, чтобы эти накрутки составляли «неотрывное» чтение, или он просто не совсем грамотно закрывает концовки каждого отдельного «поворота» сюжета.

А это тоже очень важно. Потому что концовка каждого маленького осложнения, каждого сюжетного нитка очень похожа на ложный конец. И эта похожесть грозит сбить читателя с толку и продиктовать ему ложное чувство завершённости. Чтобы этого не происходило, следует сделать концовку смятой, скорой, не акцентировать её чрезмерно. И тут же, как можно скорее, предложить такое продолжение, которое вызвало бы даже более сильный эффект от новизны, чем чувство завершённости после предыдущего кусочка текста.

Продолжение ситуации вообще очень сильно привлекает внимание. Кажется, все уже испробовано, сюжет окончательно зашёл в тупик, и вдруг... Это как открытие пролива Магелланом. Это подстёгивает читателя лучше любой шпоры. Мастером в примирении этого метода Алистер Маклин, у которого не грех поучиться любому из нас. Как, собственно, почти не грех учиться почти всегда и почти всему на свете. Особенно такому бездонному делу, как правильное построение сюжета, без чего, как показывает практика, красиво историю не расскажешь.

## **ЧАСТЬ V. ПЕРСОНАЖ ГЛАВНЫЙ, ПРОЧИЕ И АВТОРСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СЕБЕ, МИРЕ И ЗАКОНАХ, КОТОРЫЕ ИМ УПРАВЛЯЮТ**

Вот так, постепенно, мы подошли к персонажам, к героям, к тем лицам, которые, возможно, будут действовать в твоём романе. Это непросто – сделать их такими, чтобы за ними хотелось следить, чтобы внимание не сползало с них, как вода скатывается с хорошо намащенной поверхности.

В построении персонажа есть что-то от актёрства. Рассказывают, что иногда появляются актёры и актрисы, которые могут просто стоять на сцене, а от них не оторвёт глаз даже театральный критик. Такими, говорят, были Жерар Филипп, Жан Габен, Мэрилин Моиро и наша Ермолова. Такими людьми, если тебе повезёт, ты и должен «населять» свои виденья, из которых потом родится роман.

Чтобы они были такими, у них должно быть несколько очень серьёзных признаков, и этих людей нужно будет правильно «подать», чтобы читателю сразу стало ясно, за кем следить. А ещё важно, чтобы и ты знал, о ком пишешь, иначе в тексте возможны самые нелепые недоразумения, а читатель их не прощает. Скорее наоборот, наказание настолько неизбежно, что любой прокурор должен завидовать такой его неотвратимости.

В последней главе этой части мы будем рассуждать о том, почему автор сплошь и рядом кажется героем своего романа, почему читатель считает, что роман пишется как бы о себе, хорошо это или плохо, как использовать хорошие стороны этого эффекта и что делать со скверными его сторонами, которые тоже иногда возникают.

Разумеется, авторские концепции героев могут и даже должны быть шире, чем я предполагаю в этой части. Но я сознательно выкинул всё, что можно было, оставив лишь то, без чего, на мой взгляд, обойтись нельзя.

## **Глава 12. Что же такое персонаж и как с ним обращаться**

Должен признаться, что каждый свой роман я начинаю совсем не так, как советую тебе. Иногда у меня даже нет замысла, вернее, у меня нет замысла того романа, на который я заключил контракт, за который сплошь и рядом уже получил аванс. То есть у меня всегда есть несколько замыслов, которые я иногда довожу до состояния развитого, прописанного по главам сюжета, а иногда оставляю в виде двух-трех фраз, которые сразу же включают моё воображение, если это необходимо.

Итак, сюжеты и даже замыслы для меня не самая большая проблема. Что действительно трудно даётся – так это возникновение героев. Честное слово, иногда родить настоящего младенца кажется не намного труднее, чем сочинить яркий, сочный персонаж.

Собственно, с набора персонажей, героев и всех действующих лиц для меня начинается составление романного плана. Именно после составления списка героев с описанием того, что они, какие они, как будут действовать, я и решаю – буду ли писать роман про этих людей или нет.

Именно так, а не иначе, хотя это может показаться и дурью, и заумью, и откровенно неправильным методом. У меня есть планы почти десятка романов, которые даже «разложены» по главам – только садись и прописывай, но я уверен, что сяду за них или не скоро, или вообще никогда не напишу из них ни строки. Хотя это и чрезвычайно расточительно.

Зато если мне понравился кто-то, я «навешиваю» на него всякие колоритные особенности, придумываю для него невероятные ходы, повороты сюжета, варианты решения проблемы, и он становится более-менее живым. А для меня так даже более живым, чем иные мои приятели, с которыми я общаюсь не один десяток лет.

Так что же это за проблема, которая выносит окончательное решение – быть роману или нет? Что за сила скрыта в таком непритязательном на вид элементе романа, как его состав участников, который некоторые полагают вовсе незначительным? И наконец, где найти таких героев, чтобы не испытывать трудностей, подобно моим?

### **ГДЕ ИСКАТЬ ПЕРСОНАЖИ?**

Кажется, в великолепной биографии Оноре Бальзака (без всяких дворянских «де», потому что он был буржуа, а не дворянином, что в понимании этого литератора очень важно) Стефан Цвейг написал охоту этого литератора, который в общем-то не страдал от отсутствия воображения, в том числе и самого высокого качества – чего стоит одна «Шагренова кожа»! – за прохожими. Именно охоту, и именно за случайными парижанами, или провинциалами, или просто людьми разного сорта, которые романам нужны так же, как иным постановкам нужны статисты.

В такие дни месье Бальзак выходил из своего дома, бродил, нагоняя на себя творческий

стих, а потом смотрел по сторонам, пошире распахнув глаза. И вот – о миг удачи! – ему попался некто, кто даже не подозревал, что его мониторят глаза и мозги самого высокооплачиваемого романиста Европы, а следовательно, и мира. Это мог быть старик с живописными локонами, или девица, одна, без провожатого спешащая на службу, хотя работающая девица была редкостью в те времена, мог быть вполне разбойничьего облика плут с повадками искателя приключений, мать семейства, хотя они у Бальзака получались несколько однобоко...

Когда этот человек проходил мимо, Бальзак отправлялся следом. Он выдумывал этому человеку целую биографию, да, полагаю, не одну, а несколько, и с вариациями, подражал его походке, выучивал его пластику, жесты, выучивал манеру держаться при встрече с другими прохожими – и записывал это в самые сокровенные глубины своей поистине бездонной памяти.

В общем, в этом было много от поиска натурщиков, как его понимал переполненный живописцами Париж. Одновременно в этом было что-то от магии, парапсихологии или «эмпатии» очень умных людей, которые сразу видят собеседника, стоит им этого только захотеть. Вот так, оказывается, тоже можно набирать себе «команду», набирать персонажей и даже героев. И это действует по сию пору. Когда я совершенно отчаиваюсь, то тоже отправляюсь побродить по городу или спускаюсь в метро. Беда одна – я слишком долго прожил в Москве, слишком много этих лиц и фигур промелькнуло передо мной. А потому нет чувства новизны, ощущения открывания, что, кажется, Бальзаку было свойственно всегда. Мне нужно уехать куда-нибудь в другое место, не обязательно даже в совершенно незнакомое, но оно должно придать мне положение туриста, создать во мне состояние «экскурсии», и тогда...

Но тогда не только люди, тогда все предстанет по-другому – места, дома, даже деревья, автомобили, трава и камни. Все предстаёт словно свеженаписанным каким-то великим живописцем. Я вижу это как в детстве, когда все краски просто горят от свежести, запоминаю это чуть не навечно и готов описывать много раз и даже с излишней аккуратностью...

Это не страшно – длинноты, при желании потом можно сократить. А вот что действительно важно, так это цельное представление персонажей, общий взгляд на героев, на мир, на все вокруг, что не меняется даже от самой «драконовой» и бездарной редакторской правки... Конечно, к этому ещё нужно «приделать» ощущение заинтересованности в этих людях, желание их писать, то есть необходимо «наработать» им биографии, отношения и заставить их прожить на страницах книги целую жизнь... О чем они, конечно, никогда не узнают.

## **КАКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИМЕЮТ НАШИ ЗНАКОМЫЕ**

В поиске персонажей иногда нужны не чувство новизны и не воодушевленность, которая сходна с энтузиазмом, возникающим при знакомстве с очень интересным человеком, а как раз наоборот – полная обыденность, знание человека до самых интимных привычек. Тогда некий художественный эффект возникает в результате преодоления этого привычного, в общем-то мешающего нам барьера.

Его преодоление требует существенных затрат энергии, зато оно даёт не менее стойкое ощущение, которое можно донести до романа и использовать в тексте. В самом деле, иногда способность «обновления» мира и людей вокруг себя кажется не менее замечательной, чем «открывание» людей при знакомстве с ними. И обновление тоже следует иметь на романической палитре, хотя бы потому, что больше его ничем не заменишь.

В таких случаях героями частенько делают близких и давних знакомых. Или не очень близких – как повезёт, но обязательно тех, с кем, как говорится, съел пуд соли. Это даёт колоссальный выигрыш в наработке мелочей, в знании «знака» этого персонажа, в его использовании как «углублённой», многозначной фигуры.

Разумеется, чтобы не было неприятностей, таких людей «шифруют», или маскируют, или смешивают их черты с чертами других людей, чтобы никто ни о чём не догадался, но... Тщеславие в наш век так распространено, что почти каждый считает себя вполне достойным романа. А это значит, стоит им прознать, что ты пишешь некий художественный текст, они мигом начинают подозревать тебя в том, что ты используешь их в своих целях. И ведь не без основания, верно?

Когда меня ловят на том, что я использовал того или иного своего приятеля, разумеется, в своём понимании его натуры и в сугубо текстовых целях, приходится объяснять, что это произошло бессознательно. Иногда ссылка на «бессознание» действует, а если мне не верят, я начинаю отбиваться, что друзья на то и существуют, чтобы составлять компанию и выручать в трудных ситуациях.

И всё-таки пару-тройку знакомых я уже потерял, они или обиделись на то, что я сделал их персоны чрезмерно «известными», хотя никому, кроме них, и в голову не пришло, что они послужили прототипом для каких-то обобщений, или им не понравились роли, которые я им отвёл.

Но в общем, волков бояться – в лес не ходить. Как ни странно, эта поговорка действует не только на меня, но и на тех моих приятелей, которым от моего глаза и умения писать иногда достаётся. Они начинают соображать, что и сами немного виноваты в том, что не «порвали» со мной раньше, поэтому стоит ли рвать сейчас, когда уже самое скверное, как им кажется, произошло? И все продолжается по-прежнему.

Лишь однажды некто догадался попросить меня больше не использовать его среди негативных персонажей. Я обещал – а как же иначе. И собираюсь исполнять обещанное... Разумеется, до следующего раза, когда мой приятель снова потребуется на страницах романа. Что ни говори, а у меня не так хороши дела с персонажами, и слишком силен во мне текстовый ремесленник, чтобы не использовать по нескольку раз тех, кого я считаю для этого подходящей кандидатурой.

## **ТАЙНА МИСС МАРПЛ, ИЛИ ПРИЁМ ДАМЫ АГАТЫ**

Многие персонажи важных не общим своим планом, а какой-то частностью, неким одним элементом своей сути и естества, который должен по сюжету затмевать все остальные. Для таких случаев использовать очень уж хорошо знакомый персонаж жалко. Но и вовсе его не знать нехорошо. И тогда я использую метод мисс Марпл – как это называется, кажется, не только в России.

Дело в том, что все люди, оказавшись приблизительно в одинаковой ситуации, ведут себя по-разному. Но общее число таких действий не очень велико. И потому в любом человеке стойко держится убеждение, что почти все эти реакции можно в принципе предвидеть. Или угадать.

Не знаю, я в этом совсем не убеждён, мне кажется, что реагирований на одни и те же раздражители может быть совсем не так мало, как кажется кому-то, например психологам, а число более-менее частных ощущений, переживаний, мыслей и состояний вообще едва ли поддаётся перечислению.

Но для романа, который есть необычайно богатая форма, но все же стремится к некоторой формализации, то есть упрощению (а коммерческий роман – в особенности), можно подхватить и подать читателю лишь самые главные реакции. И тут этот метод якобы схожих реакций у схожих людей может оказаться неоценимым.

Собственно, потому-то мисс Марпл и великая сыщица или детектив, что её память битком набита практически всеми возможными типажам, людьми разного рода и качества, их методами решения главных жизненных проблем. Она как бы заранее предупреждена, чего от кого следует ожидать, и потому вооружена, согласно известной латинской поговорке, лучше любых других участников детективного действа.

Ещё раз вынужден пояснить, я полагаю, что этот приём – следствие великого для

своего времени метода реализма, когда литераторы были просто помешаны на типажах, типах и типических очерках. Когда даже «Хорь и Калиныч» представлялся едва ли не глубинным проникновением в «народную» психологию и почитался по этой причине ничуть не меньше, чем, скажем, произведения Ломброзо.

Но как бы там ни было, а этот метод действует. И раз действует, его можно использовать. Вернее, его нельзя не использовать. То есть если нужно очень кратко, очень компактно и веско объяснить что-то в поступке персонажа, к нему грех не прибегнуть. Нужно только вспомнить человека, который мог бы так поступить, или придумать этого человека, как сочиняла многочисленных знакомых мисс Марпл сама дама Агата. «Дама» в данном случае – титул, обозначающий личное дворянство в Британии, который писательница получила за свои заслуги...

Что ещё раз доказывает действенность этого приёма, хотя в поздних романах он кажется уже не очень естественным, иногда и вовсе притянут за уши, когда чистое интеллектуальное решение загадки было бы куда сильнее и ярче. Но что поделаешь, даже самые великие не без огрехов.

## **КАКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИМЕЮТ ГЛАВНЫЕ И НЕГЛАВНЫЕ**

Теперь, кажется, следует пояснить, что персонажами я зову всех, кто действует в романе. Но главный персонаж, по театральной традиции, называется героем. Беда в том, что он может быть героем для главного сюжета, а для какого-то побочного нитка становится персонажем, и героем оказывается кто-то ещё. Тогда следует, наверное, называть и его героем, хотя... Слишком много героев – не лучшее решение в нашем случае, ведь мы не готовимся специально писать многотомную эпопею. А для романа средних размеров одного героя, максимум – вместе с героиней, достаточно.

Впрочем, это не значит, что мои предположения не годятся для эпопеи, просто я не рекомендую начинать с неё. Кажется, только Ромен Роллан начал с «Жана Кристофа», служа школьным учителем где-то в глуши южной Франции. Писал он его восемь лет, а когда всё-таки завершил, стал, естественно, великим романистом – мало кто даже из самых признанных творцов объёмистого аккуратистского письма мог начирикать такую махину практически без подготовки. Но и ему после «Кристофа» потребовался «Кола Брюньон», чтобы хоть немного подышать «свежим воздухом», он сам в этом признался в одном из предисловий к переизданию этой небольшой повестушки.

Вот последнее произведение – классический пример, когда главный персонаж, практически герой, вдруг да уступает место неглавным и становится просто статистом. Конечно, очень хорошим статистом – действенным, ярким, чутким, но статистом. Хотя и таким, что на его фоне даже неглавные кажутся на удивление живыми, просто знакомыми из соседнего двора... И это качество я хочу подчеркнуть особо.

Писать неглавных представляется иногда делом простым. Придумывай им одномоментную причину, мотивацию, единственный повод и знак, чтобы их не путали с другими, и эксплуатируй хоть до конца романа. Таким знаком может быть или особенное словцо, или шрам на щеке, или цвет глаз, или беспричинная весёлость – да все что угодно. Беда лишь в том, что они не станут от этого живыми, не сделаются сколько-нибудь интересными. И чтобы продлить им жизнь, нужно ловко жонглировать их отношениями с героем, то отводя его назад, то выпуская на передний план. И что очень важно – отражая действия неглавного в относительно полно прописанном герое, подробно обозначай отношение героя ко всему, что происходит с неглавным. Как правило, этим «добивают» двух зайцев – и героя как бы приближают, и неглавному придают отражённый жизненный блеск, что совсем неплохо.

Почти в такой же мере это совмещённое состояние персонажей чрезвычайно плодотворно также и для разных отношений неглавных персонажей между собой. Они как бы гальванизируют друг друга, придавая партнёрам по сцене одушевлённость.

К тому же второстепенный на поверку может оказаться очень значительной фигурой, например, он-то и выложит начистоту любимую точку зрения автора, результируя события таким образом, что они именно в его интерпретации, в его изложении и приобретут истинный смысл. Иногда эту черту персонажа следует заявлять заранее, практически сразу при «знакомстве» с ним, когда персонаж только появляется.

## **ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ПЕРСОНАЖЕЙ**

Вообще, появление в поле зрения читателя – чрезвычайно серьёзный момент для «карьеры» персонажа. Я знаю немало случаев, когда персонаж проваливался полностью (хотя был неплохо задуман и даже исполнен) только потому, что автор поленился проработать его первичное появление в тексте.

Также известны случаи, когда правильно представленный герой оставался вполне исполнен романического влияния, хотя больше ничего практически не делал, только разок появился в нужном ракурсе. Но его при этом так представили, что мы его как бы узнали и даже испытали впечатление, что и он нас тоже «узнал» – вот и пришлось за ним следить. Ведь неудобно не раскланиваться со знакомым, не так ли?

Да, отношения между читателем и персонажами возникают сплошь и рядом именно по закону обычного, пусть не очень обязательного, необременительного, а потому вежливого знакомства. Если героя или героев ты не можешь не заметить, просто потому что о них в романе идёт речь, то персонажей второго плана только так и «трактуешь» – как говорят поляки... Или не трактуешь, если ты не очень вежливый человек.

Но как литератор советую тебе быть вежливым со своими персонажами, кто знает, как они себя поведут, если ты их заденешь? Комиссар Мегрэ, который в тот момент был вовсе не комиссар, тоже возник в «Питере Латыше» Сименона как проходной персонаж, и что дальше с ним вышло, а? Весь мир читает, и только о том жалеет, что никто уже больше не берётся «продолжать» этого героя, как продолжают, например, Холмса.

Ещё интересны случаи, и о них тоже следует сказать, когда персонаж представляется несколько раз. Сначала, допустим, это милый молодой человек. Потом ситуация меняется, и он обращается в ловчилу и искателя приключений. И вдруг на время третьего представления выясняется, что он законченный герой, спасающий кошек из горящего дома и жертвующий деньги на постройку приюта для умалишённых. Этот трюк сработает почти обязательно, такой персонаж ни за что не выветрится из сознания читателя, потому что его представили практически трижды. А такое не забывается.

Иногда эту операцию обставляют по законам салонной куртуазности, разумеется, с поправкой на русскую действительность. Так делал Гончаров, может быть, самый неоценённый из великих русских писателей прошлого века. Иногда как-то сразу, почти по-английски, показываются привычки персонажа, его любимое место, где он, собственно, живёт. И тогда о нем сразу немало становится известно, этот пример у меня легче всего коррелирует с Писевским.

А бывает, что представление происходит под давлением обстоятельств, чуть не по служебной надобности, и этот способ тоже по-своему хорош. Хотя, должен признать, он больше присущ детективам, карьеро-деловым и романам об армии. Примеров для всех этих случаев я приводить не буду, их ты и сам можешь при желании набрать сколько угодно. Важно, чтобы они выглядели естественно, тогда и остальное получится.

## **Глава 13. Восемь инструментов, которыми мы строим героя**

Сначала я хотел, чтобы нижеследующие восемь трюков, которые я предлагаю тебе рассмотреть более подробно, чем методы, изложенные в предыдущей главе, касались всех персонажей. Потом понял, что это практически невозможно.

То, о чём мы будем говорить тут, касается лишь главного действующего лица, или лиц.



Но никак не персонажей, которые, что ни говори, носят сугубо служебную функцию.

Конечно, иногда и персонажу бывает свойственна какая-нибудь схема из тех, которые я тут предлагаю, но это скорее исключение, чем правило. К тому же почти не бывает персонажа, которому были бы свойственны несколько предложенных инструментов. В то время как почти не бывает героя, у которого их было бы меньше четырех-пяти – разумеется, если автор более-менее осмысленно и ответственно относится к герою.

Вот почему мне пришлось ограничить действие предложенных инструментов и считать, что они предназначены главным образом для героя. Но, с другой стороны, вспомни, что мы говорили о соотношениях герой-персонаж, как они могут меняться местами, и знай себе используй чисто геройскую технику для второстепенных лиц. Ничего слишком страшного от этого не произойдет.

Особенно если ты будешь помнить, что в герое дефектом является недостроенность, недоработанность во всех проявлениях, а в персонаже – избыточность сведений, чрезмерная близость к читателю, излишняя объемность и укрупненность. Если это понимать, ничего не страшно, все становится простым упражнением на изобретательность.

## **ВНЕШНЕЕ ОПИСАНИЕ**

Итак, едва ли не самым главным в представлении героя является его описание. Томас Мэйн, например, любил пописывать своего протагониста страниц на несколько, и очень переживал, если ему приходилось урезать знакомство с героем до меньшего объема.

Кстати, если описание становится бесконечным, оно и в самом деле «теряется», и сейчас многие романы этого действительно отличного литератора не в чести. Как мне кажется, не в последнюю очередь потому, что героев плохо видно, а визуальная культура сформировала в нас фальшивую, но настоятельную необходимость именно зрительного отношения к герою, даже романному.

И другие литераторы проваливались, потому что пренебрегали этим элементом. Особенно это заметно, если за романы берется драматург. Впрочем, тут я не самый большой знаток, драматургия имеет свои особенности, свои законы, иногда очень жесткие, и я не возьмусь рассуждать о них слишком детально. Вполне возможно, что и драматурги всё-таки «видят». Внешность своих героев, ведь удавалось это Михаилу Булгакову. Просто все зависит от литературного мастерства.

Тем не менее, сейчас по поводу внешнего, зрительного показа героя я могу посоветовать тебе избегать длиннот, но всё-таки его рассмотреть, выделить одну-две отличительных черты, например, заячью губу и особенный цвет кожи, а потом использовать их как маркер, как напоминание персонажа. А чтобы самому об этой особенности не забыть, можно даже нарисовать героя, а тем, кто не очень хорошо рисует, сделать краткую справку, вроде словесного портрета, где указать всё, что заблагорассудится – вплоть до родинок, не ленись, это бывает очень полезно.

Я так частенько делаю, но в последнее время чувствую, что этот трюк можно и углубить. Подумываю о том, чтобы делать фоторобот иных героев, используя обычную милицейскую программку, пригодную для не очень навороченных персоналок. Но и от словесного портрета не хочу отказываться. Главным образом потому, что если давно это описание не видишь, все представляется как бы заново, очень свежим, всплывают какие-то новые подробности или нюансы, а обновление нынешнего вида героя для романа может быть важно. Просто потому, что он бывает одним на дипломатическом приеме, совсем другим на поле боя и третьим на свидании с любимой... Вот этот меняющийся облик иногда куда важнее чрезмерных описаний Манна.

## **УСТАНОВОЧНЫЕ ДАННЫЕ**

В романах, где серьезное значение имеет фактическая сторона, например, в

хроникально-документальной или детективной литературе, представление героя может быть вполне в духе протокола или личного дела. Тем более что почти нет в нашем бюрократизованном обществе человека, который бы совсем никогда не работал с подобными справками.

В практике милиции ещё со времён ГУЛАГа эти данные называются «установочными» – как зовут, где родился, как зовут родителей, где родились они, где прописан, кем работал, характеристика по месту проживания, работы... В романе эти навороты могут показаться нехудожественными, но они информативны, весьма экономичны, и с ними к тому же сложились удачные прецеденты. Юлиан Семёнов использовал этот метод настолько ловко, что словосочетание «информация к размышлению» стало расхожим штампом, несмотря на всю свою смысловую нелепицу. Богомолов «В августе сорок четвёртого» тоже использует этот трюк, а этот роман относится к разряду весьма незаурядной литературы.

Так что, при желании, можно посмотреть, как работали эти мастера, и кое-что позаимствовать я имею в виду – метод, приём, а не что-то большее, что «припахивает» плагиатом. Установочные данные имеют ещё тот выигрыш для тебя, что сообщают тексту интонацию отстраненности, создают впечатление незаинтересованности, объективности автора по отношению к герою или ситуации. Иногда это замечательное преимущество. Ведь одно дело, когда герою из всех сил сочувствуешь, и совсем другое – когда он как бы сам по себе, когда в нём видишь всего лишь функциональную единицу. Тогда, в ряде случаев, его героизм становится ещё ярче, подвиг, если он его совершит, будет выглядеть конкретней, а наше отношение к нему приобретёт окраску знаменитого присловья – кто бы мог подумать, что такой с виду обычный человек окажется...

Так что при некотором умении, желании и навыке этот инструмент подачи героя трудно недооценить. Уж очень серьёзные преимущества он тебе предоставит. И почти бесплатно – ведь вовлекается как бы нехудожественный материал.

## **МНЕНИЕ ПИСАТЕЛЯ, КОТОРОЕ НЕ ВСЕГДА СОВПАДАЕТ С ЧИТАТЕЛЬСКИМ**

Весьма любимым мной инструментом является мнение автора. Я люблю высказаться по поводу своих героев, люблю, чтобы они были освещены, в том числе, и моей личностной – иногда даже чересчур – интонацией.

Во-первых, этот момент очень здорово и экономно «прошивает» в тексте авторское представление о мире и о законах, которые им управляют. Причём в форме, наиболее доступной самому подготовленному читателю, – методом едва ли не басенной морали, прямого комментария. А во-вторых, герой при этом соотносении с авторской позицией почти никогда не обманет читателя. Тот читатель, кому лень разбираться в очень уж сложных построениях, от этого выигрывает, потому что такое сопоставление героя и его автора «проявляет» обоих чуть не по принципу черно-белого кино. Полутонов почти нет, что неплохо, ведь иногда по законам коммерческой романистики их и не должно быть – либо автор хороший и герой хороший, либо автор ещё лучше, а герой – так себе.

Вынужден заметить, что необходимо изрядное мастерство, чтобы суметь интересно и точно передать амбивалентность героя, то есть его способность в иных обстоятельствах всё-таки становиться хоть немного серее, чем просто снежно-белый да ещё в белом фраке, или наоборот – момент просветления до ощутимо серого тона по сравнению с чёрными обстоятельствами или другими персонажами.

А мнение автора позволит провести ту же операцию, только без риска заблудиться в собственных построениях, без риска «затащить» читателя на ненужные отвлечения смысла, и, я часто замечал, позволит сделать это по вполне «сходной» цене. (Под ценой я понимаю тут мнение рядовых читателей.) И в то же время при этом ты почти никогда не нарвёшься на явную критику элитарных высоколобых критиканов, которым фраза меньше чем на три страницы кажется пугающе элементарной.

Когда я говорил, что ты почти наверняка не привлечёшь ненужных веточек смысла, я,

вообще-то говоря, немного лукавил. Дело в том, что тут нужно очень отчётливо представлять, чего именно ждёт читатель от этого романа. Нужно также хорошо понимать его собственные моральные аспекты.

Конечно, у нас сейчас странные времена: знакомство с процветающим бандитом вдевается в петлицу как знак доблести даже высокими государственными чинами, а может, главным образом, только ими-то оно и используется в таком качестве, но фактор массовой литературы за последние два века неуклонно свидетельствует – общий уровень морали может быть усреднён, и даже при любых диктатурах его иначе чем филистерским не назовёшь.

А потому, если ты не собираешься специально шокировать публику своей «продвинутой», скажем, в отношении к наркотикам, преступности или сексу, держись умеренных позиций, и своего героя не выставляй борцом за групповые браки, если хочешь, чтобы сочувствие к нему не испарилось ещё в самом начале.

Признаем, что весьма умеренный кивок в сторону нудизма разбил славу такого столпа американской фантастики, как Роберт Хайнлайн. А его позиции лет за десять до этого казались бастионом «живого классика», с которым невозможно спорить. Правда, сейчас этот «задвиг» Хайнлайна подаётся как ранний «хиппизм», первые раскаты сексуальной революции. Но она-то грянула через 5 – 7 лет, а это оказалось слишком долго для иных читателей с короткой памятью. И одного из лучших литераторов столетия без стеснения «задвинули» за спины третьеразрядных неудачников.

И всё-таки, конечно, автор может, не оскорбляя, спорить с читателем. Особенно если он железобетонно уверен в своей правоте. К тому же и ради правильного изображения героя можно многим рискнуть.

## **ПРОБЛЕМЫ И ПОСТУПКИ, ИЛИ НАСТОЯЩИЕ ГЕРОИ ВСЕГДА ИДУТ... КУДА-НИБУДЬ**

Тем более что настоящие герои тоже рискуют. Потому что действуют. Причём так, что на фоне их поступков – разумеется, если роман не с высокоинтеллектуальной начинкой, и не с чем иным, как только с ней, – мнения, рассуждения, идеи и даже чувства как-то гаснут, пасуют, линяют. Иногда это делается специально.

А как же иначе? Герой потому и герой, что он что-то делает, чего-то добивается и прилагает к тому немалые усилия. Почти всегда гораздо большие, чем те, которыми в жизни «располагает» читатель. И по закону лидера герой оказывается в более выигрышном положении, а читателю остаётся лишь добросовестно за ним следить.

Разумеется, поступки героя возникают не просто от нечего делать. Как правило, этими поступками решаются или делаются попытки решить некие проблемы, о которых мы уже говорили и возвращаться к которым не будем.

При этом весьма важно, чтобы сами эти поступки сказывались на герое достаточно естественным образом. Если у героини всегда будет нетронутая причёска – это ещё полбеды, читатель этого может даже не увидеть. Но если она отшагает километров сорок по солнышку и ни разу не присядет, при этом не являясь скороходом из племени масаи, пожалуй, необходимая даже для романа достоверность будет нарушена.

Поэтому персонажи и герои обязаны что-то делать, но при этом должны и уставать. К тому же, если они не будут уставать, никто не поверит, что это было действительно тяжело. И желательно делать это не просто так, не абстрактно, не в Килокалориях затраченной мускульной энергии, а в картинках. Если ты расскажешь о стёртых до мяса ногах, о жажде, о боли в ступнях, о помутнении зрения – тебе поверят.

Герои должны идти. И должны доходить до выбранной цели. Разумеется, им мешают, но они проявляют или ум, или волю, или сказочную силу, или любовь, или просто им сопутствует удача, или что-то ещё, неведомое, что ты хочешь передать читателю, – но доходят. Потому что кто-то должен это делать, потому что другим действующим лицам это

по условиям романа просто не под силу. Как говорится, на то они и герои.

## **ОТНОШЕНИЯ К ГЕРОЮ ДРУГИХ ПЕРСОНАЖЕЙ**

Да, никто другой не может этого сделать. Все остальные персонажи могут погибнуть или даже гибнут, устилая своими жизнями дорогу тем, кто всё-таки дойдёт, то есть героям. И вот тут возникает довольно сложный момент. В жизни тот, кто дошёл и даже победил, не всегда вызывает любовь и уважение, если он не платит хотя бы признательностью тем, кто был в этом месте до него, кто, быть может, своим трупом указал опасную тропу.

А в романах все уважение достаётся только тому, кто оказался победителем, кто схватил главный приз, пусть и слабеющей рукой, но достаточно уверенно чтобы удержать его, не отдать противнику.

И хотя по законам психологии это не всегда кажется справедливым в абстрактном отношении к героизму как феномену, это действует. Как известно, старую гвардию наполеон посылал «в огонь» именно тогда, когда исход сражения был уже предрешён. Он делал это для того, чтобы создать у своей армии и у противников преувеличенное мнение о силе ветеранов. Собственно, он даже не сам это придумал, а позаимствовал у римских легионеров. И это действовало, как действовало во времена римлян.

Вот это немного неестественное, слегка идеализированное отношение к герою чрезвычайно важно и обязательно должно присутствовать в романе. Но если сделать его чрезмерным усилить героя значительнее, чем требуется по сюжету, это вызовет обратную реакцию, должно быть, потому, что проценты по авансу окажутся больше, чем доход. Эта ошибка заставит читателя смеяться над героем, как мы смеёмся над Тартареном.

Но этот весьма опасный момент почти автоматически снимается, если рядом с героем будет кто-то, кто является заведомо более слабым, нуждается в защите и поддержке, за которые будет платить герою чувством признательности пополам с иронией. Лучше всего, как известно, это получается у женщин.

И вот такая двойственная суть – героическая плюс обыденная – придаёт герою обаяние, намекая на некоторую уязвимость и делает его вовсе не чудовищем, без жалости и скуки исполняющим в общем-то жестокие и довольно непривлекательные обязанности, а создавая в нём нечто большее – стержневой характер, чувство долга, необходимость человеческого служения чему-то, что выше человека, что обязательно должно быть, чего не может не быть у каждого героя. Возможно, обязанность представлять в своём лице все человечество.

## **МЫСЛИ ГЕРОЯ, ЕСЛИ ОНИ ЕСТЬ**

Как сказал один очень умный человек – внутри себя каждый прав. Это так, хотя нельзя отвергать и другую субстанцию, из которой скроена наша душа. Мы практически не в силах считать себя безошибочными.

И если органично, достаточно явственно, но и без фальши излагать мысли героя, то они будут весьма важным элементом прорисовки его характера. Да и не только характера, но вообще всего, что он есть, – от судьбы и воспоминаний до планов, надежд и целей. Причём это будет изложено так, что его правота станет как бы доказанной априори, даже если этим героем задуманы совсем неблагоприятные поступки.

И в то же время он не будет божественно всемогущ, как иногда бывает, если автор очень уж «записался в фанаты» своего героя. Потому что каждому человеку свойственна известная доля уязвимости, все родились маленькими, помнят об этом, признают, как в детстве, существование более сильных «дядей» и потому могут нервничать, трусить, а временами надеются на чужую помощь.

Вот в этом диапазоне, в промежутке между двумя крайними положениями, каждое из которых по-своему хорошо, но и по-своему неважно, в некоторых романах происходят так называемые внутренние монологи героя. Или персонажей.

Внутренний монолог – чисто литературное изобретение. Он начал развиваться в прошлом веке, а во французской романистике – хронологически первой в Европе после Ренессанса – даже раньше. Уже Вольтер написал несколько из своих романов этим единственным, хотя и раздутым до невероятия приёмом. Но по сравнению с теми временами метод претерпел изменения, и значительные. Сейчас куда как многим людям ясно, что закруглёнными периодами, умными словами или слишком плавными ритмами ни один человек не думает. А потому эти монологи превратились в более короткую, по-пулемётному жёсткую пальбу в читателя.

Сплошь и рядом их даже раскавычили, вогнали в некую более аморфную массу, которая с прошлого века у нас называется «авторская речь», хотя сплошь и рядом от автора там ничего не осталось, а наблюдается мешанина всех форм изложения, сколько их ни есть в нашей довольно богатой словесности. И всё-таки... Все-таки включение мышления героя в любом виде, показ практического ориентирования его во всем происходящем чрезвычайно много нам говорят о нем самом и обо всём прочем...

К тому же есть в этом средстве какое-то изящество. Что-то стародавнее и в то же время очень привлекательное, словно бы в самом деле взятое из старых романов осмнадцатого уже куда как скоро позапрошлого века. Когда люди обменивались визитами, когда у них была масса времени, если они не принадлежали к совсем бездумным слоям общества, когда интеллигенцию ещё никакие краснопустые босяки не смели оскорблять словом «гнилая», когда люди разговаривали, рассуждали, сами с собой, и хотя это выглядело странновато, тем не менее, не казалось вовсе диким. Ведь у всех же народов путник поёт о том, что видит, и о том, что думает. Даже горцы, несмотря на возможность камнепадов, поют. Что ж о нас-то, равнинниках, говорить?

## РЕЧИ, И НЕ ТОЛЬКО

Кстати, обращённые не к себе, а к другим персонажам, речи тоже являются элементом построения персонажа. Собственно, по причине не письменной, а аудио-визуальной культуры, которая в последнее время как бы держит первенство по агрессивному «одолению» публики, этот стиль выявления героя стал главенствующим. Потому что в кино или «на театре» диалог – давнишний трюк, от которого хотя иногда и ломит зубы, но который мы всё равно слушаем, ибо он действует.

Итак, прямая речь. Монологи, диалоги, всякие выступления, реплики... Театр стоит на этом. И ничего, довольно крепко стоит, может быть, ещё не одну тысячу лет будет стоять.

А ведь ничего там нет, только правильная дикция, декорации с переодеваниями и речи. Как всегда, практически с любым искусством, все просто – есть персонажи, которые говорят друг с другом и друг о друге. Выясняют свои мнения, отношения, генерируют чувства и идеи, давая им ход опять же с помощью слов. А всё-таки... есть что-то ещё. Дело в том, что человечество не изобрело ничего сильнее речей, не создало более полновесного способа выявления внутреннего мира человека, чем слово. Никакое пластическое искусство, ничто вообще даже близко к нему не приблизилось. И потому, наверное, слово неистребимо, книги – вечны.

Признаться, у меня было несколько предположений о том, что же такое это таинство речей, что делает театр и романы такими желанными. И в общем, почти все они сводились к тому, что нам рассказывают о нас самих, только не свысока, не с точки зрения какого-то мощного и сверхсильного «учения» – мы их видали и как никто другой убедились в их полной несостоятельности, – а как равный говорит с «равным», как «человек с человеком»... Были такие формулы в советское время.

И вот эта сила одноуровневости, отсутствие любого превосходства, выведение всех преимуществ одного перед другим за скобки, способна чуть не гипнотизировать нас. Потому что она подразумевает простые слова, простые интонации. И тогда желание исповеди – мощнейший стимул для «выговаривания» любого человека, для его саморазоблачения и

покаяния – предстаёт в полном своём блеске.

Разумеется, так, как это хочет и может сделать сам человек. Со всеми неправильностями языка, условностями сленга, несуразностями местных говоров, привычными словечками, мусором мышления, от которого люди не свободны нигде и никогда, – мы предстаём перед собой. Как люди, ищущие диалога, пользующиеся речью. И этого у нас не отобрать никогда. Кто знает, может это и делает нас людьми, а вовсе не умение изобретать, например, улей, копируя пчелу.

### ТРЕТЬЕ ИЗМЕРЕНИЕ ТЕКСТА

В процессе построения героя внезапно возникает ещё одна довольно неожиданная вещь. Собственно, она не всеми даже осознается. Так, например, в самых полных западных учебниках креативного письма приводятся только семь методов обрисовки героя, которые и я привёл. Но я свято уверен в существовании восьмого инструмента, и о нем-то сейчас и поведу речь.

Когда известный писатель и замечательный человек Кир Булычёв, Великий Гуслиар нашей детской (и не только) фантастики, отвечал журналу «Если» на вопросы, его, в частности, спросили, бывает ли у него так, что герои как бы сами начинают действовать, сами совершают поступки или говорят вещи, о которых он ещё за мгновение до написания не подозревал. Ответ был суров не в меру: «Это форма кокетства литераторов перед собой. Давайте поговорим о другом».

Не знаю, что тут было – нежелание вторгаться в действительно сложную материю нашей работы, отторжение учёным чего-то, что не совсем доказано опытным путём, или что-либо ещё. Но тут Игорь Всеволодович явно вступил в противоречие с Пушкиным, который долго удивлялся, как это Татьяна вдруг вышла замуж. Я тоже полагаю, что герои иногда выделывают такое, чего от них не требовалось, что не планировалось автором, что возникло как бы само по себе.

Вообще-то писательство, тем более ради денег, крутое и профессиональное, – такая штука, когда о том, что пишется, думает как бы не один головной мозг, а всё, что находится в подкорке и даже в спинном мозге, самом древнем нашем образовании, сложившемся около четырехсот миллионов лет назад. То есть мне кажется, что пишешь всем телом, всеми нервами и даже в немалой степени тем, что лежит за пределами тела и памяти, – может быть, памятью и опытом других людей.

И когда к данному персонажу откуда-то из глубины сознания или даже со стороны нашего внесознания вдруг сам собой подклеивается крохотный эпизодик, фактик, чёрточка, которая укладывается в структуру этого героя или персонажа с точностью лекальной кривой, хотя её и не «просчитывал» заранее, тогда – эдакое богатство! – безусловно его хватаешь, пускаешь в дело, используешь на все сто, а иногда и больше.

Кажется, Льюис Кэрролл где-то признавался, что он хотел написать совсем другую книжку, но когда Алиса провалилась в нору, весь сюжет сделался другим. И провалилась-то девочка как-то «случайно», не совсем по договорённости с автором...

Вот это и есть третье измерение текста, которое иногда превращает персонаж во что-то иное, чем ожидалось. Оно существует и действует очень эффективно, а главное – практически безошибочно. И потому не использовать его – ошибка романиста любого ранга.

Тем более что, вглядываясь именно в эти нестандартные, неподготовленные поступки своих героев, автор по-настоящему и узнает себя, ибо у него нет более сильного средства, чем эти спонтанные выходы в романый «астрал». Все остальное-то у нас запланировано таким, каким его хочется видеть, и лишь это таково как оно есть. А для нашей цели – выявления себя и, может быть, творческого изменения того, что удастся обнаружить – это самое главное. Не забудь об этом, когда твои герои начнут выделывать коленца, которых ты от них не ожидал.

## Глава 14. Совмещение героя с автором, а также с читателем

В этой главе мы вообще подошли к проблеме, ради которой написана эта книжица, очень близко. Герой и автор, и так-то не очень далёкие величины, в иных случаях вовсе сливаются. Вот рассмотрению этого слияния и нужно уделить особое внимание.

Тем более что слияние это грешит той опасностью, что разделение, правильное понимание

«кто есть где», кто из чего исходит и кто кого использует, – вещи вовсе не однозначные. Это, братцы, анализ, как говорила моя первая в жизни лекторша по истории философии, хотя признавать, что анализ появился до Гегеля, почему-то не советовала.

Для того чтобы рекомендации этой главы были легкоисполнимыми, я предлагаю довольно простой набор методов. Отчасти он коррелирует с теми инструментами, которые я предложил в предыдущей главе. Но их применение, конечно, будет зависеть от тебя.

Ещё мы поговорим о таких важных, хотя и менее значимых вещах в описании героя, как его имя и реализм его прошлого. Особо следует остановиться на такой губительной для многих и многих литераторов теме, как определение «конечной точки», после которой «разработка» персонажа уже нежелательна. Ибо при последующей его детализации он переходит в категорию навязчивой идеи, дробит сюжет на осколки, смещает акценты так, что приходится говорить уже о «системной» агрессии с его стороны, и возникает необходимость спасать роман от краха.

Разумеется, здесь будет чуть больше психологии – в той мере, в какой я привык вносить её в этот текст. Может быть, кому-то покажется, что тут насчёт психологии и всяких подбадривавий у меня случится перегиб. Если так, бери в руки маркер, вычёркивай лишние места и впредь их пропускай. Только отнесись к этому делу серьёзно – вдруг да через пару месяцев именно они и потребуются более всего. Вот тогда и будешь знать, что следует читать, не так ли?

### ПОЗНАВАЯ ПЕРСОНАЖИ, ПОЗНАЕШЬ СЕБЯ

Нужно признаться, в одиночестве мы практически не способны постигнуть себя со сколько-нибудь существенным результатом. Нам необходима какая-то основа для сравнений, для соревновательности, для обмена жизненным опытом, ценностями и мнениями.

В этом одна из странностей человеческой природы, но и одна из её наиболее неоспоримых черт. Может быть, потому-то мы и любим спорить. Это позволяет нам приблизиться к заветному знанию себя ещё на один шаг, даже если спор был глупым, никаких новых истин не открыл, а только заставил насторожённо относиться к какой-то личности, с которой мы раньше неплохо сосуществовали.

Вот эти черты – конкурентность и спорность – способны проявляться не только в сравнении с живыми людьми, но и с людьми вымышленными, в том числе и с романскими персонажами. Кажется, именно в тот момент, когда люди поняли, что это возможно, было поставлено под сомнение существование богов. Попросту люди сами стали подозревать в себе наличие божественных сил. Не случайно латинское значение слова «автор» соответствует термину «Творец», а вовсе не «сочинитель». Причём именно так, с большой буквы.

А в тот момент, когда благодаря слишком много думающим французам-материалистам Бог был окончательно поставлен под сомнение, родилось поветрие романа. Ибо людям было невозможно не иметь базы для отсчёта себя, а если «отсчитывать» себя от эпоса было уже неудобно, то пришлось создать новую схему, сугубо человеческого происхождения.

Кстати, вот ещё одно подтверждение этой гипотезы. Как только человек начинает усиленно воцерковляться, когда читает праотеческие или другие духовные тексты, когда думает о святости как о естественном балансе человеческого и божеского в нас, он почти автоматически уходит от романов. И иногда очень далеко.

Поэтому я утверждаю, что нынешний человек может сравнивать себя или с выбранной религиозной доктриной, или с опытом других людей (что наименее выгодно, потому что велика возможность ошибки), или с романскими, по сути вымышленными, героями.

И вот когда ты начнёшь писать свой роман – если до сих пор ещё не начал, – выстраивай героев именно так, чтобы тебе было удобно и легко с ними сравниваться. В этом их цель, смысл существования, идея всей возни с ними.

И, разумеется, смысл нашего изучения себя, собственного самоанализа, всей этой креативной аутопсихологии, просчёта варианта развития, поиск дороги, по которой ты, возможно, пойдёшь, чтобы изменить свою настоящую жизнь. Причём, может быть, далеко за границу тех пределов, которые сейчас кажутся тебе возможными.

## **РЕШАЯ ПРОБЛЕМЫ ПЕРСОНАЖЕЙ, АДАПТИРУЕШЬСЯ К СОБСТВЕННЫМ**

Попытайся сделать несколько персонажей такими, которые будут носить чисто служебную цель, будут, собственно, «отрабатывать» твои представления о романной постановке решаемой проблемы. Каждый из них вполне может представлять разные варианты решения этой проблемы. Один герой, например, чисто насильственный вариант, второй – полунасильственный, но уже более дипломатический, третий – чисто дипломатический, женский, или даже полудетский.

Добавь также несколько персонажей, которые до поры до времени будут отдалены от главной линии, но на деле смогут при случае взять на себя решение избранной тобой проблемы, хотя ты этого с их участием пока и не планируешь. То есть они должны входить в роман только для того, чтобы подсказать тебе, какое решение у тебя может появиться по мере написания романа. Подсказать, разумеется, своей судьбой, своими спонтанными, не совсем планируемыми тобой действиями.

Почти наверняка заинтересованность героями у тебя будет меняться по мере твоей работы, почти наверняка конечный расклад получится совсем не таким, каким ты его себе представлял, и «наверху» при получении главного приза может оказаться совсем не тот герой, которого ты непременно хотел привести к решающей победе.

Позже, перечитывая роман или только работая над ним, ты увидишь в своих героях что-то неожиданное, чего не знал раньше, поймёшь, какие в действительности качества считаешь более всего выгодными и приемлемыми в жизни, какие из них по твоей же методе вернее всего приводят к успеху. И опять же, должен повториться, – успех тоже может оказаться совсем другим, чем ты ожидал.

Например, персонаж твоего романа, предварительно избранный на роль «главного», может добиваться получения наследства, скажем, поместья или значительного состояния, и в том будет полагать своё счастье. А по-настоящему счастливой станет только его шестнадцатилетняя племянница, которая выйдет замуж за гвардейского поручика, имеющего превосходные виды на карьеру.

Конечно, построение этих персонажей и их судеб окажется делом не самым простым, но в итоге приз выйдет куда как соблазнительно – возможность интерпретации их жизни, с приложением к себе. Чего же больше?!

Снова и опять я готов тебя уверить – записывая свой роман, ты и не заметишь, как поднимешься ввысь, адаптируешься к своим проблемам куда лучше, чем был к ним подготовлен прежде. И отсюда вытекает их более успешное решение, чем было возможно ранее.

## **ОБ ИМЕНАХ И ФАМИЛИЯХ**

Одной из тяжёлых сторон изобретения персонажа является создание для него фамилии или имени. Я думаю, нет нужды говорить, что такую штуку, как имя, просто так к персонажу, а тем более к герою, не приклеишь – не орден дружбы народов.



Тем более очень трудно придумать кличку, под которой данный герой может быть известен своим детским приятелям. Эти клички – очень важны. О каждом из нас в своё время, не сомневаюсь, друзья и подруги составляют самое дотошное впечатление и дают кучу прозвищ, естественным путём выделяя некоторый общий знак. Иногда одно-два прозвища оказываются настолько меткими, что остаются за человеком на всю жизнь. Вернее, если все было достаточно честно, именно детская кличка и должна остаться с человеком до конца. А нам, литераторам, почти с ходу, почти без разбега приходится давать имена и прозвища своим персонажам, которые были бы настолько же убедительны и «конкурентоспособны». Это нелегко, но это делать нужно.

С фамилиями чуть легче. Конечно, лучше, чтобы они тоже были запоминающимися, чтобы они определяли персонаж достаточно точно, а если это не получается, фамилию можно пригасить, просто приостановить её использование. Хотя если фамилия очень уж звонкая, как правило, только по ней и будут называть человека.

Сейчас, правда, стало несколько... информативнее. Появились такие справочники, в которых употреблены чуть не все мировые имена, и многие фамилии определённых национальных корней. Но в этом море данных так же трудно найти подходящее, как и изобрести своё – точнейшее до единственности. Так что приходится думать, ломать голову, мучиться.

А ведь существуют ещё и «говорящие» фамилии, вроде Держиморды. Хотя их я использовать не рекомендую. Во-первых, слишком стандартно и простенько. А во-вторых, вдруг этот герой да окажется совсем другим? Например, негативным, а по всему тексту уже будет Добродеем?

А с именами вообще следует не торопиться, а спокойно ждать, когда персонаж окончательно угнездится у тебя в сознании. Как правило, когда это произойдёт, и имя для него появится вполне подходящее. Хотя это зависит от такой малости, как музыкальность и общее понимание фонетических правил нашей речи. Для меня, например, шипящие очень тормозят восприятие. Значит, человек с фамилией Шашичков будет несносный копуша. А от него уже можно перейти к имени, например, Паша... Вот мы и придумали Павла по прозвищу Опоздало. Ну, а кем он окажется на самом деле – зависит от того, как мы поработаем с ним дальше.

## **ДЕЛАЙ ПЕРСОНАЖИ РЕАЛЬНЫМИ**

Могу дать совет – начинай прописывать персонаж сразу после того, как у тебя выработалось к нему более-менее отчётливое, ясное отношение. Разумеется, это зависит от впечатления, которое у тебя остаётся от него, но впечатление может и меняться по ходу романа. А вот для самой работы важно именно отношение. Это необходимо для того, чтобы твоё описание персонажа, твоё видение его, твои реакции на действия героя были правильными.

Например, ты хочешь сделать комедийно-сатирический тип, значит, ты должен над ним все время немного посмеиваться. Это должно быть заметно с первого взгляда на него, буквально с первых слов о нем, даже с первых букв. А если смеха не было с начала, его вовсе не будет. Потом, по ходу текста менять что-либо гораздо труднее, чем подготовиться заранее. Когда уже «само поедет», твои возможности что-то изменить серьёзно снизятся, герои будут обходиться «без тебя», станут «прислушиваться» к тебе не более, чем ты сам прислушиваешься к советам со стороны.

Это один из методов, который я называю накачкой персонажей реальностью. Это значит, что литератор должен сделать почти все свои главные действующие лица настолько реальными для себя, чтобы они не растаяли с первых же слов диалога, с первых описаний.

Ты должен думать о них, как о реальных людях, должен переживать за них, как за реальных Знакомых, должен видеть их так, как видишь хорошие рисунки, а лучше – объёмные фотографии... То есть у совсем ремесленных литпогонщиков описывается только,

так сказать, фронтальный вид героев. Иногда складывается такое впечатление, что авторы никогда не смотрят на них сбоку или сзади. А ведь это не так. Люди как раз не любят смотреть друг на друга в упор, они рассматривают друг друга искоса, под разными ракурсами, и иногда это очень важно.

Если тебе не хватает Знаний о своём герое, придумай что-то ещё, не стесняйся. Если ты упустишь эту самую «квазиреальность», персонаж просто не выпишется. Если ты придумаешь о «своих» людях что-то лишнее, это ещё не беда. Это даже поможет тебе при желании, сообщит пресловутую объёмность только уже не в однозначно графическом плане, а более широко – в жизненной перспективе, в восприятии разных людей, может быть, даже линии их «дотянутся» до той точки, когда эти люди и сложились окончательно. Хотя с этим советом, как со всеми остальными, важно не переборщить.

## **ЧЕМ БОЛЬШЕ ИХ ЗНАЕШЬ, ТЕМ БОЛЬШЕ УЗНАЕШЬ**

Дело в том, что чем больше знаешь свои персонажи, чем лучше прорабатываешь их прошлое, настоящее и даже немного – будущее, тем больше и ближе их узнаешь. А чем больше узнаешь, тем серьёзнее могут быть смещены ориентиры в построении твоего романа. И даже могут возникнуть акценты, явно свойственные чему-то другому, может быть, – самый страшный вариант – другой в жаровом отношении вещи.

У меня, кстати, был случай в юношеском романе, где главной героиней была одна очень известная пиратка восемнадцатого века. Она взяла на abordаж голландского купца, прятавшегося от шторма в заливе под стенами её дома, в районе современного Брайтона, хотя ей к тому времени перевалило за шестьдесят. В какой-то момент я

«увлёкся» вернейшим другом и управляющим имения этой самой пиратки, пытавшимся взять вину на себя даже тогда, когда её уже повели на виселицу, хотя именно его-то она и подозревала в предательстве. Так вот, решая проблему этого типа, я чуть было не «ушёл» от приключенческой по сути книжки в психологическую прозу, а этот управляющий чуть не вытеснил у меня главную героиню, то есть саму пиратку... да и потом, когда я начинал работать над другими текстами, стоило мне выдумать слишком яркую персону второго или даже третьего плана, как мой писательский интерес заметно отклонялся от основного вектора куда-то в сторону. Лишь совсем недавно, когда способность производить романы «развилась» у меня «окончательно», я понял, что знание вторичного персонажа само по себе не вредно, но лишь в том случае, если ты умеешь это лишнее знание укротить, не показывать его и, выдумав, в общем-то игнорировать до конца текста.

А если этого умения нет, как было в моем случае, придётся развить в себе умение вовремя ставить точку в «планировке» своих персонажей. То есть нужно не столько изобретать, придумывать персонаж, сколько знать, что ты придумываешь, зачем это тебе нужно, и строго следовать своей цели, не отвлекаясь на нюансы.

Я определяю эту фазу ненужного, лишнего узнавания персонажа согласно довольно простому правилу. Если прорабатываемый тобой период жизни персонажа не знает главный герой романа, значит, ты залез в такие дебри, из которых лучше выбираться. Если его знают несколько второстепенных персонажей, можно этот период выдумать, но не очень подробно. И лишь если этот период знают главные герои, его следует проработать довольно тщательно, но, скорее всего, на этом остановиться и в роман всё-таки не вносить.

Видишь ли, в романе-то нас интересуют, главным образом, герои. И очень хорошо, пусть так и будет. Следить-то нам интересно именно за героями, а не за теми, кто их окружает. В моем случае, управляющий пиратки не мог ей всего рассказывать, потому что был из простых матросов, а «простые» люди не имеют привычки распространяться о прошлом ещё и потому, что не рефлексируют. Вот и пришлось мне потрудиться, «выдёргивая» ниточки его влияния по всему тексту.

Хотя, должен признаться, роман всё равно не получился. И даже не из-за персонажей. А по причине сугубо повествовательной несостоятельности, но об этом – в следующей части.

## **ЧАСТЬ VI. ПОВЕСТВОВАНИЕ, ОПИСАНИЕ, ДИАЛОГ И ЯЗЫК ВООБЩЕ**

При важности всех прочих частей и глав этой книги, эта является одной из наиболее существенных. И наиболее литературных, с минимумом психологии.

Мы подошли к главному для каждого литератора, даже не обязательно профессионального. И к святому для множества других индивидуумов, которых обычно называют людьми культуры. В этой части мы будем говорить о стиле, разновидностях текста, его составных частях, которые я предлагаю разбить на три основные части – повествование, описание и диалог.

Замечу, это деление не совсем корректное и не всеми признано. Есть и другие схемы дробления всей литературной системы на составные части. Их, как правило, получается больше, хотя и более громоздкие схемы не свободны от натяжек и неточностей.

Вообще, предмет, которым мы будем тут заниматься, называется языком. В некоторых аспектах это ёмкое понятие – язык как средство общения, как система повествования, как знаковая и символная механика – уходит в такие области, как логика или даже психология. Разумеется, не наша, прикладная, а фундаментальная, в высшей степени научная. Но мы, памятуя необходимость определять зону действия всех предложенных Советов, оговаривать граничные условия практически всему, чему только можно, попробуем ограничить и действие языка как сугубо утилитарную вещь – инструмент словесности. Не более.

К сожалению, в таком ключе почти все рассуждения о языке превращаются в некую обыденность, сводятся к вещам, которые как бы все знают. Но в том-то и сила тривиальностей – даже если их знаешь, если, как говорят англичане, стёр о них все зубы, без них всё равно не обойтись. Примерно так же как ни один роман не обходится без повествования.

### **Глава 15. Что такое повествование и как с ним бороться**

Более того, без повествования невозможно рассказать ни одну историю вообще. Дело в том, что повествованием объективно является всё, что так или иначе толкает, продвигает вперёд действие. А если мы делаем ставку на действие, если мы считаем, что только развитие сюжета, выявляемое каким-либо действием, имеет смысл в романе, тогда мы автоматически приходим к тому, что без повествования нам – никуда.

Собственно, обозначение действия в любом виде и есть повествование. Особенно в русском языке, где все главные формы сообщения носят преимущественно глагольный характер. А потому можно с большим основанием утверждать, что любой русский писатель...

### **ОКАЗЫВАЕТСЯ, ЛЮБОЙ ПИСАТЕЛЬ – ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ**

Потому что все остальное просто вторично по отношению к этой главной художественной форме изложения. То есть художественность пусть не целиком, но большей своей частью определяется тем, как выдуманный или не совсем выдуманный герой делает нечто, а затем автор, в присутствии читателя, показывает, к чему это привело и что из этого всего получилось. Примерно то же происходит и с персонажами, только у них не решающая роль, но всё равно и тут следует упомянуть, кто за свои действия получает награду, а кто теряет всё, что у него было, иногда саму жизнь. И в том и в другом случае – это результат действия, которое нас интересует.

Такое положение сложилось во всех великих литературах мира, должно быть, потому, что все они, так или имели мощнейшую базу в виде народных сказок. И хотя количество

базовых сказок, как правило, невелико – их никогда и нигде не бывает слишком много, к тому же они обладают способностью блуждать из одного фольклора в другой, без малейшего затруднения завоёвывая целые пласты разноречивых народов, – они-то и являются неким едва ли достижимым образцом. И все почти без отклонений построены на действии, на глаголах, на жёстком преследовании, как правило, весьма ограниченных целей.

Вот поэтому и нашему брату, литератору, приходится главным образом заниматься тем же – определением целей, обозначением героев, заданием ему средств и описанием его действий. То есть – повествованием. А писатель, собственно говоря, повествователь, с чего мы и начали.

Тут напрашивается Мольеровский «Мещанин во дворянстве», который вдруг да обнаружил, что говорит не просто так, а прозой. Но я не хочу останавливаться на чересчур явном примере. И заслуг в том не много, и не романы Мольер писал вовсе... Но если увидеть сцену, постараться представить себе, сколько мгновений сумеет простоять любой герой, не делая ничего, пока его не начнут осмивать, – то получим вполне наглядную модель значимости повествования. Что бы там ни говорили создатели «нетленки», литературные снобы, спецы по книжкам, которые не продаются.

## **ПОЧЕМУ ЭТО ГЛАВНАЯ ФОРМА ИЗЛОЖЕНИЯ**

И всё-таки... Если вспомнить школьную программу по литературе, на которой мы все, без исключения, воспитывались, то станет не вполне понятно, почему это главная форма-то? Ведь есть же романы, где только и делают, что ходят и говорят, а их даже в школьные хрестоматии включили? Спрашивается, в чём тут дело?

Ну, во-первых, мы имеем не просто, а очень даже сильно искажённую систему школьного образования, с предвзято подобранной литературой для этих самых хрестоматий. Может быть, потому-то все реже детишки читают, а все больше в компьютерные игры сражаются. А во-вторых, можете меня расстреливать, я убеждён, что всё-таки главное – сюжет. И действие – самое существенное, что нас в тексте интересует.

Правда, может так случиться, что размышления и пресловутые хождения из комнаты в комнату – единственные действия, но вдруг да выясняется, что во время этих хождений человек решил... что Бога нет! И это самым разумным образом разрешает ему любое преступление, любой самый отвратительный поступок. В самом деле, не нами сказано – режь Ванька, Бога нет!

В таком случае этот человек во время своих хождений совершает не менее драматическое действие, как если бы он падал из окна пятнадцатого этажа. И столь же разрушительное, столь же самоубийственное... Ну, для тех, кто понимает, конечно.

Так почему бы ему не походить, не посмотреть в окошко, не съесть ломтик арбуза, потом вымыть руки и... Вот то, что он сделает потом, и есть тот самый момент, когда мы уже не сможем отвести от него глаз. Потому что метаморфоза с ним произошла, автор позволил нам за ней проследить. Теперь будут изложены последствия метаморфозы, собственно действия, и мы рассчитываем их также «увидеть»... Или не увидеть, если герой в своих построениях найдёт какую-нибудь ошибку и не станет убивать старушку, чтобы проверить свою догадку, или если ему что-нибудь ещё помешает поставить свой «эксперимент».

То есть, даже если мы упираемся во внешне бессодержательные действия, едва ли не случайные, скучные, обыденные и совсем не захватывающие дух трюки, всё равно ориентировка текста – действие. В его главном элементе – повествовании.

## **А ЕСЛИ ПЕРСОНАЖ ЧУВСТВУЕТ ИЛИ ДУМАЕТ – ЭТО ПОВЕСТВОВАНИЕ?**

Дело в том, что определённые действия – почти всегда повествования. А вот иные чувства или мысли могут быть повествованием, а могут и не быть. Водораздел проходит по

довольно сложной материи, называемой «зоной использования». То есть в каждом из кусочков текста с чувствами или мыслями есть информация или аргументация, может быть и неявная, относительно того или иного поступка. Это своего рода внутренняя мотивация, психологическая или психическая зона, где главное действие находит своё отражение или, наоборот, не находит его.

В первом случае, когда изложенные мысли и чувства попадают в зону использования при последующих действиях героев или персонажей, они, безусловно, оказываются под воздействием повествовательной схемы и тогда выглядят оправданными, осмысленными, приемлемыми и даже, как правило, позволяют увидеть чуть более красочную картину событий, потому что однозначно связаны с тем, как это происходило.

Во втором случае, когда эти мысли и чувства не попадают в зону использования действиями, когда они приведены просто потому, что именно такие слова «выползли» из-под пера или «сами собой» выскочили от стука клавиатуры и у автора не хватило духа их вычеркнуть, тогда это безусловный «белый шум» действия, тогда это мыслительная «грязь», которую лучше бы никому никогда не показывать.

Но дело обстоит бы просто, если бы выглядело именно так, и не иначе. А главный фокус, главная трудность этого момента в том, что причастность мыслей и чувств к событиям – вещь сугубо индивидуальная, субъективная, и никакими приборами пока не «прочитывается» и то, что с одной стороны выглядит как отвлечение от событий, например «перечитывание» записок, украшающих изразцовую печь в доме Трубиных, вдруг да оказывается косвенным определением действующих лиц, их чувств и мыслей, их персональных характеристик и особенностей и весьма важно для дальнейшего развития романа.

Вот тут приходится признать, что эти зоны действия важны не только для каждого отдельного романиста. Дескать, у одного – это усложнённая техника «виденья» мира, как это случилось с Джойсом или Кафкой, а у другого, кто попроще, – явное отвлечение и никакого отношения к повествованию иметь не должно. Но и для каждого жанра в отдельности, и это весьма существенное добавление,

Например, во время заговора, который приведёт к смерти старого короля, ты подробно описываешь, как участники каялись в своих грехах, потому что заговор против помазанника – дело безусловно греховное. Ясно, что тут речь идёт об историческом романе. Но если ты начнёшь те же объяснения излагать в современном карьерном романе, где «сбрасывание» одного из устаревших руководителей корпорации с последующей заменой его на нашего героя подразумевается как одна из линий сюжета, то подобные словеса будут восприняты как отвлечение, ничем не мотивированное и абсолютно лишнее.

Хотя если в конце романа будет изложена схема сбрасывания с пресловутого поста уже нашего героя в силу каких-то причин, то это повествовательное отвлечение может образовать так называемую переключку обстоятельства, где главный смысл возникает именно на контаминации обстоятельств былых и нынешних, прежних и новых... Тогда это может иметь смысл, может быть частью повествования, лишь бы эта «переключка» не слишком затормозила главные события. А чтобы этого не произошло вольно или невольно, придётся рассмотреть проблему скорости отдельно.

## **КАКИЕ ТРЮКИ МЫ ПРИДУМЫВАЕМ, ЧТОБЫ НЕ «ТОРМОЗИТЬСЯ»**

Итак, чтобы вообще не тормозиться, даже мимоходом, литераторы, большие и малые, скромные и «мэтровского» исполнения, прибегают к разным трюкам и методам. Но мы остановимся, строго говоря, лишь на трех из них.

Первым и едва ли не самым редко встречаемым приёмом «расторможенного» письма в России является метод, который я про себя называю «без околичностей». Он основан на том, чтобы в тексте как можно скорее возникла постановка проблемы. Лучше всего, если все главные проблемы, названия, персонажи или даже характеристики ситуации были

обозначены и описаны в первом же абзаце.

Я первый соглашусь, что это скорее метод для газетной статьи, чем для романа, который, особенно в русской и немецкой стилистике, как бы «разрешает» довольно долгую интродукцию, позволяет набросать пару десятков страниц текста как бы «ни о чём». Но так как мы рассматриваем не метод тянуть кота за хвоста, приходится специально упомянуть, что все сколько-нибудь главные элементы твоей «фактуры» должны появиться как можно быстрее.

Второй метод, который мне кажется едва ли не обязательным при поточном повествовании, – перенесение так называемого «ядра сообщения» в конец фразы. Это значит, что тема высказывания может быть оформлена в начале фразы, но «прирост» новых изменений обязательно отбрасывается «в хвост» цепочки слов, отделённых от остальных точками, то есть в конец предложения.

В одной из своих превосходных брошюр профессор Валгина приводит пример из сказки Николая Рериха. «В очень известном и большом городе жил царь, вдовец. У царя была дочь, невеста. Царевна далеко славилась и лицом и умом, и потому многие весьма хорошие люди желали сосватать её. Среди этих женихов были князья, воеводы и гости торговые...» По-моему, это и есть едва ли не лучший показатель, как говорят англо-американцы, «fast-paced», то есть «быстрошагающего» текста. Где каждый новый кусочек информации в конце предложения, все относительно понятно, ненапряженность повествования позволяет развить немалую скорость. Была бы моя воля, я бы каждому литератору предлагал тест – может ли он написать такой текст. Если может, допускал бы его до сочинений. К сожалению, а может, и к счастью, воля не моя.

И третье: в тексте необходимо поддержать особенное напряжение глаголов. В конце семидесятых возникла такая мода среди юмористов, которые в силу как бы внешней необязательности своих «перлов» имели больше возможности экспериментировать, писать юморески вообще одними глаголами. Получалось что-то вроде: «Вошёл, увидел, расстроился. Схватил, попробовал, не задушил. Увернулся, побежал...»

То есть снова и опять я утверждаю – опора на глагол. «Вся сила» в глаголе, и этого правила для того текста, который мы, кажется, хотим определить, никто никогда не отменит. В любом случае, не отменит до тех пор, пока существует русский язык. Но об этом речь впереди, хотя и не сразу.

## **НЕ ПОЛЕНИСЬ ПРОВЕРИТЬ ДОСТОВЕРНОСТЬ**

И всё-таки, при всём моем уважении к быстро развивающемуся, стремительному и легко понимаемому повествованию, не могу удержаться, чтобы не предостеречь от весьма существенной оговорки. дело в том, что если видеть в событиях только события, то недалеко до ошибок. Кажется, что события происходят правильно, могут так вот легко развиваться и дальше... А потом вдруг сам себе удивляешься – неужели так все и будет? Неужели весь текст так и проскочит, как пейзаж за окошком скорого поезда? Ведь при всей лёгкости такого стремительного развития эти пейзажи довольно быстро начинают надоедать, вернее, они перестают затрагивать, становятся неинтересными. А интересной оказывается только станция назначения, когда это «мельтешение» уже иссякнет и прекратится...

Это означает, что события в жизни никогда не происходят так легко, как их, при желании, можно изложить в романе. Никогда они так быстро и без сопротивления не проносятся мимо, никогда вещи и предметы, «мелькающие» в романе, не стремятся только обозначить себя – у нас возникает желание рассмотреть их, потрогать руками, прикинуть вес и цвет, оценить их красоту, тайную прелесть, может быть, представить себя обладателем этих предметов...

То есть помимо повествования в тексте должна быть жизнь остального мира. И как только это станет понятно, мгновенно выяснится, что события уже не могут так стремительно разворачиваться – или вещи, предметы, средства не позволяют, или

внутренний мир героев не даёт им слишком уж легко достичь «конечной» остановки. Так возникают подробности.

Чтобы почувствовать эти подробности, чтобы воспринять их в том ракурсе, в каком желает увидеть их сам литератор, собственно и пишутся романы. Если бы людей интересовали только рецепты правильного действия, они бы довольствовались одними рассказами, никогда не поднялись даже до повестей. Им было бы это вовсе не нужно... Недаром самую высокую оценку рассказчики получили в Америке – стране, где именно действие едва ли не в чистом виде почитается главным содержанием и жизни, и любого достижения.

Конечно, дело не только в национальном менталитете. Бум рассказа в Америке пришёлся на расцвет бульварных периодических изданий, которые не хотели да и не могли печатать слишком длинные повествования, то есть именно рассказ как жанр получил наибольшую финансовую подпитку... Но и менталитет сыграл своё.

Но не будем отвлекаться. А вот если не отвлекаться, то получается, что ты должен представить повествование как «костяк» романа, а потом, чтобы получше разобраться с достоверностью событий, попытаться рассмотреть как вещи, так и героев. Должен «привлечь» как описание, так и прямую речь персонажей, чтобы проявить эти самые подробности. И об этом – в следующих главах.

## **Глава 16. Описание, или труднейшая из задач**

Было время, когда литераторы вдруг открыли описание как художественный метод. Произошло это, к слову сказать, совсем недавно. Кажется, вообще способность понимать вид предметов и внешность людей как эстетическую ценность лишь совсем недавно приобретена человечеством. Существует легенда, что из европейцев Петрарка был первым, кто поднялся на гору, чтобы полюбоваться с её высоты прекрасным видом. Я не случайно оговорился, что такова европейская доктрина, потому что на Востоке, в Китае, например, она существовала за много веков до Петрарки, хотя тоже – вполне в зоне исторической оценки.

Открыв описание, литераторы чуть с ума не сошли – все, кому не лень, то и дело, к месту и не очень, вставляли в текст экзерсисы на описательность и расходовали на них слова с щедростью необыкновенной. Были целые тома, составленные из того, как воздух просвечивают лучики солнца, как спутанные волосы едва видимым нимбом окружают шерстяные вещи, как прекрасная незнакомка бросает взгляд из-под вуали...

Со временем эта агрессия описания достигла того, что велеречивость, залитературенность и неимоверная тяжесть языка стали казаться синонимом художественности. Тот, кто дочитал «Айвенго» Вальтера Скотта, вряд ли теперь способен представить, что этот роман критики той поры ругали за революционную скудость описаний, за обнажённость сюжетного каркаса.

Сейчас времена изменились. И слава Богу, потому что стало лучше. Хотя вынужден признать, что моё неудовольствие описательностью в значительной мере продиктовано тем, что меня учили писать по-русски. То есть на таких образцах, на таких, как принято говорить, классиках, о которых уже никто в мире, кроме изысканных профессоров, не вспоминает. И более того – не должен бы вспоминать...

Хотя, если подумать, совсем без описания, конечно, нельзя. Потому что именно по описанию проходят невидимые границы романности, то есть ясности мышления и виденья литератором своего изображения, а иногда и законченности всего произведения. С этого и начнём.

## **ПОЧЕМУ ДРАМАТУРГАМ НЕ УДАЮТСЯ РОМАНЫ**

В истории литературы есть несколько очень талантливых литераторов, которые никогда, повторяю – никогда не смогли написать удачного романа. Такими были Бернард

Шоу и, пожалуй, Чехов. Есть примеры обратные – когда пластичнейший романист вдруг да не мог написать ни одной удачной вещи для театра, хотя бы и одноактной. В чем тут дело?

Когда я был помоложе, я полагал, что разгадка таится в некоторой толике особенного «смотрения» на мир, которое я называл романностью. С годами я вкладывал в этот термин разные понятия, дополняя его все новыми смыслами, пока не понял, что термин слишком разросся и, следовательно, потерял значимость. Тогда я сделал решительное движение, выкинул всё, что про него напридумал, и оставил одно – описание.

То есть драматургам, по моей идее, романы не удавались не из-за полумифической романности, а потому, что у них почти всегда текст остаётся незаконченным – ему не хватает описаний. И, следовательно, система художественного изложения неполна, не доведена до сознания читателя в необходимом качестве, не совпадает с его потребностью «увидеть» происходящее во всем блеске цветовых, световых, слуховых, обонятельных и тактильных составляющих.

Они просто привыкли переваливать это на режиссёра, на театрального художника, привыкли относиться к этому элементу как к «незначительному», потому что в театре их предложения всё равно были бы проигнорированы или переделаны. И потому драматурги не развили в себе такой способности, не научились «видеть» то, что, собственно, описывали. Сосредоточились на тексте как на диалоге, как на движении мысли, как на опосредованном отражении событий, но не на самих событиях, их могучей, иногда пугающей, громоздкой данности. Они утратили способность завораживать читателя целиком, а не только малую его «часть». И проиграли.

Конечно, у Чехова есть «Драма на охоте» и даже «Степь». Кто-нибудь поинтересуется – чем не романы? И что тут ответить: да, были. Но «драма» – не вполне роман, а скорее объединённая воедино горсть рассказовых сюжетов, где самые драматические описания, самые выигрышные в романном плане сцены заторможены... до полной потери воздействия на читателя. А «Степь»... Если что в ней и хочется пропустить, так это чрезмерные, густые до невнятицы, тяжёлые описания. Именно по этой чрезмерности и видно, насколько Антон Павлович не умеет справиться с ними.

Кстати, в своих романах Шоу тоже вовсе не «бежал» описаний, он их почти всюду расставлял, подчиняясь необходимости, с аккуратностью знаков препинания или верстовых столбов вдоль правительственного тракта, но... Приговор и критиков, и читателей был единодушен – они отложили эти романы и отправились в театр смотреть его пьесы. Смотрят до сих пор, и с удовольствием отнюдь не антологическим.

## **ЧТО ЗНАЧИТ – ВИДЕТЬ И НЕ ВИДЕТЬ?**

Все это было бы понятно, если бы нам удалось определить главный постулат доказательства: что это, собственно, значит – «видеть»? И что значит – «не видеть»?

Вот тут я должен признать, что это штука куда как трудная для определения. И не потому, что нет критерия. Критерий как раз имеется, и вполне доступный – мнение читателя. Если он, этот самый читатель, видит, что и как происходит, значит, система автора работает. А достигается это простым использованием такого трюка, как внутреннее видение самого автора. Его умение представить описываемый предмет с наглядностью или, наоборот, искаженностью пугающе-неприятной, но всегда выигрышной.

Кстати сказать, для того, чтобы научиться правильному описанию, многие западные технологии обучения креативу советуют поэкспериментировать с медитациями. Приёмов несколько, но почти все они позволяют представлять предметы, действия или иные качества мира куда нагляднее, чем это вообще достижимо при отсутствии натуры, модели, образца. И, получив этот дар – видеть в своём сознании все то, что хочется изобразить, – ты неизменно укрепляешься в технике письма.

Кстати сказать, я медитировал лет пять, пока не решил, что это мне уже не столько помогает, сколько мешает. Видишь ли, когда много пишешь, поневоле медитируешь, а так



как это очень нелёгкий труд, то я решил попросту не отвлекать силы на тренировки, когда можно их использовать для настоящего, боевого, как теперь говорят, применения. То есть для написания текста. И лишь после этого моя приверженность медитациям слегка «завяла», хотя, надеюсь, не навсегда, когда-нибудь в будущем я ещё вернусь к этой практике развития сознания и «виденья», ещё помедитирую всласть... Ведь есть данные, что таким образом можно не только с описаниями справляться, но улучшать сюжет, сочинять персонажи, тренировать как лаконичность письма, так и его непосредственность.

Итак, попытка определения «виденья» в тексте трудна потому, что, прежде всего, неизвестно, какими средствами добиваться искомой, в общем-то понятной цели. Иногда это решение, как ни странно, находится именно в длинных, бестолковых описаниях. Иногда в жёсткой, строго заданной, «клиповой» манере определения ситуации. Иногда в хлёстком, едва ли не «балаганном» кульбите, переворачивающем понятия буквально вверх ногами. Иногда в смягчении интонации, в изменённой, чуть расплывчатой «оптике»? Иногда в поиске детали, характерной для ситуации в целом, а иногда в единственном, зато «снайперском» эпитете...

Каждый здесь выкручивается сам. Именно по тому, как он «выкручивается», и виден класс литератора, во многом ощущается его одарённость, его «заданность» на результат и его умение «совпадать», коррелировать с вниманием читателя. Это едва ли не в большей степени, чем в приёмах повествования, личностное творчество, и никаких готовых рецептов я тут давать не намерен. Хотя несколько советов, кажется, все же должен «отвесить».

Первое: если не владеешь этим трюком, не лезь в эксперименты, пиши вполне традиционные описания. Хорошие и правильно поставленные описания всегда пригодятся, так что ты ни в коем случае не потратишь время зря.

Второе: учись видеть детали, «отходя» от них назад, пробуй увидеть предмет целиком. Это позволит тебе развить понимание необходимости частного или общего описания, что тоже не лишнее в нашем ремесле.

Третье: привязывай описание к другим описаниям или определениям. Так, если герой смотрит на картину вечером, значит, краски у него вполне могут быть более «невидными», чем при свете дня или при другом описании, например сделанном «глазами» другого персонажа. К тому же это даёт возможность помянуть вечер или другого персонажа, то есть выйти на «цепочку» описаний, что позволит существенно разнообразить приём.

Четвёртое: научись различать собственно описание и определение. Описание даёт представление об ощущениях. Определение апеллирует к чисто интеллектуальной способности сравнивать или выделять признаки из абстрактных понятий. Но в нынешней словесности они могут быть взаимозаменяемы или даже смешиваемы. Кстати сказать, это тоже удерживает внимание читателя, особенно в «умных» жанрах, таких, как интеллектуальный детектив или «твёрдая» фантастика. А есть ситуации, например если речь идёт о «драме идей» в среде учёных, когда без определений вообще не обойтись. Кстати, при частом использовании определений необходимо особенно старательно учиться точному сравнению, но это уже необязательное замечание.

Пятое и последнее. Научись сокращать, а то и вовсе вычёркивать неудачное описание. Чтобы я ни говорил о важности этого элемента текста, как бы я ни распинаясь о его художественной значимости, если он будет мешать главному – темпу восприятия и сюжетной образности, – его придётся укорачивать. Это нелегко, я первый готов это признать. Это даже очень трудно, особенно если найден какой-то тонкий эпитет, точное сравнение, правильный оборот... Но это всё равно следует делать – ведь на дворе не «осмнадцатый» век.

## **ЧЕМ КОРОЧЕ – ТЕМ ЯДРЁНЕЙ**

Кстати, о краткости. Существует байка, что примерно в тридцатые годы, когда только нарождалось такое мощное средство в анализе текста, как структурализм, провели сравнение

в количестве описаний и всех прочих текстовых утверждений. И нашли, что описаний в конце прошлого века было около трети, в тридцатых годах нашего века – около четверти. Но уже в шестидесятых годах количество описаний в такой не самой отсталой мировой литературе, как американская, было замечено даже меньше одной пятой части, то есть менее двадцати процентов.

И при всём при том, по единодушному мнению критиков, роль сравнения возросла – просто потому, что она стала нести на себе более существенную нагрузку – зрительное и прочие (все разом) представления о предметах романного изложения. Эти представления стали необходимы коммерческому роману и особенно распространились во времена популяризованной, набирающей силу аудиовизуальной культуры.

Спрашивается, за счёт чего авторы мировых бестселлеров сумели справиться с такой задачей – текстовая площадь меньше, а эффективность выше? Правильно, за счёт экспрессии, краткости. А вот поиски этой краткости в самом деле не меньшее приключение, чем одоление Северного полюса. Тут тоже есть свои неудачники, есть первооткрыватели и прославленные первопроходцы. Жаль, я не могу остановиться на этом подробно – как об одном из лично мне не дающихся элементов текста, я бы мог о краткости написать, вероятно, целое исследование. Но три главных этапа я хочу всё-таки отметить.

Сначала словесники попробовали переложить функции описаний на другие части текста, используя прилагательные. Эта часть речи оказалась чрезвычайно гибкой и вполне добротнo вписалась в диалоги и повествование, что позволило убрать огромные куски «чистых» описаний, как это делали ещё в период между войнами немцы, даже самые талантливые, вроде Маннов или Фейхтвангера.

Второй трюк, который был почти естественным продолжением предыдущего приёма, – это описание посредством перенесённых прилагательных, скорее оценочных, чем описательных. Это значит, что вместо обычных описаний литераторы перешли на создание эффекта «впечатления». И этот метод позволил ещё более сократить описания, что было просто благословенным выходом из ситуации, потому что на Европу и на мир, соответственно, уже накатывала не очень долгая, но чрезвычайно ощутимая волна экзистенциализма.

И третий метод, которым пользуются почти все «успешные» литераторы нынешнего, так сказать, призыва, заключается в почти пол ном истреблении прилагательных и использовании не «нейтральн-равнодушных», а эмоционально, интеллектуально и нравственно «окрашенных» глаголов. Согласись, что вместо «тихо вошёл» куда лучше написать «вкрался», а вместо «прекрасная дама, имеющая пышный вид и здоровый румянец», куда короче – «ядрёная толстушка».

Вот этой эволюции описаний я предлагаю придерживаться и тебе тоже. По крайней мере, пока. Ведь маятник, что ни говори, в обратную сторону ещё не качнулся, и тяжеловатые описания пока не вошли в моду повторно... А может быть, и никогда уже не войдут, всё-таки романы ныне совсем не единственный источник художественного освоения мира, а конкуренты – видео, поп- и рок-музыка, да ещё и компьютер – диктуют свои правила. И игнорировать их больше не удастся.

## **Глава 17. Прямая речь, или как бы это попроче... Короче... В общем – понятно**

Третьим и очень существенным компонентом, дающим или мгновенный выигрыш, способный даже спрятать прочие слабости текста, или столь же молниеносный проигрыш, приводящий к решительному краху, является прямая речь – монологи, диалоги, контаминации, полилоги...

Сколько по поводу этого раздела текста пролито чернил, сколько раздавалось проклятий! Наверное, ни один литератор от создания Мира не чувствовал себя в полной безопасности от него. В самом деле – это такая... зараза, что просто руки опускаются, как

раньше говорили – зла не хватает. Ещё вчера текст летел стрелой, казался ясным, как июльское солнышко, а сегодня уже не то что не идёт, а как-то вовсе... Значит, вкралась какая-то ошибка, неточность, неучтенность, которая и мешает, не даёт писать дальше. А есть случаи и похуже. Все как бы получилось, как бы заиграло, но вот дело доходит до читателя, и тогда...

В общем, дело в том, что мы все, даже люди, не прочитавшие ни одного романа в жизни, умеем оценивать любого человека по его речи. И весьма точно, ведь это может быть жизненно важной информацией. Поэтому стоит только встретить кого-то, кто заявлен как славнейший герой, но речь которого не придаёт этому положению доказательств, как несётся вопль: не верю!... И роман откладывается.

И всё-таки, что же позволит справиться с этим? Где зарыты ловушки, которые бы желательно обойти? О том и глава.

## **ЕСЛИ ЭТО СИЛЬНО, ТЫ ВЫИГРАЛ**

Есть литераторы, которые избегают писать иные темы, потому что там у них неестественно звучит прямая речь. Иногда по той причине, что не «наработана» лексика, нет уверенности в разговорных профессиональных интонациях, в жаргонизмах, в ощущении достоверности речи. А есть такие, кто только прямой речью и работает, иногда – как отмычкой, даже не пытаясь использовать другие разделы текста. И как ни странно – выходит.

Махровым примером подобного рода может послужить Грегори Макдональд – американский детективщик, пишущий свои романы только и исключительно прямой речью. У него почти нет комментариев, описаний или сколько-нибудь развёрнутого повествования, признаюсь, когда его роман впервые попал мне в руки, я было решил, что это литературная запись сценария или чрезмерный дайджест редактора, питающего личную неприязнь ко всему, кроме прямой речи. И тем не менее его романы имеют мировую известность, а суммарный тираж сериала о Флетче давно перевалил за десять миллионов экземпляров только на английском языке.

Есть другой тип романа, тоже практически сделанный в виде прямой речи. Вернее – монолога. Это так называемые романы «от я», то есть от первого лица единственного числа. Здесь тоже существенны элементы монолога со всеми его преимуществами – краткостью описаний, личностным характером оценок, яркостью переживаний. К этому типу романов относится «Робинзон Крузо» Дефо, «Похищенный» Стивенсона, многие из романов Сноу, Кронина, Моэма, тексты братьев Даррелов... Прошу прощения, что назвал одних британцев, но сделал это далеко не случайно. Просто эта техника письма именно там была развита до полноценной и во многом даже прогрессивной формы, причём настолько, что одно время слова «английский роман» подразумевал роман от "я" или с явственными элементами личностного отношения, хотя практически мог и не использовать эту форму.

Именно английский романа привил вкус к «объективированному субъективизму», как эту особенность где-то назвала Валентина Ивашева – наш старейший англист, преподаватель именно британского романа, учитель нескольких поколений лингвистов-"зарубежников".

Советую тебе использовать этот трюк, по крайней мере, держать его в уме, когда пишешь прямую речь – он стоит того. Выполненный расчётливо и точно, он неизменно приводит к успеху. Причём к такому, что сам термин «грамотный» диалога является, может быть, едва ли не самой редкой и высокой в русской литературной практике похвалой. И, как я уже сказал, он способен искупить все прочие слабости и неудачи текста. Разве эта цель не достойна любой работы и любых стараний?

## **ЕСЛИ ЭТО СЛАБО, ЛУЧШЕ СОВСЕМ НЕ НАДО**

Конечно, диалог может и не даваться. Как я заметил выше, это служит существенной

причиной того, чтобы вообще не писать роман.

И тут я хотел бы оговориться. У нас, в конце концов, не роман является целью. Наша цель – представить романский или «квазироманский» текст, позволяющий найти оптимальные кондиции для дальнейшего развития творческой составляющей любой личности, может быть, «перенести» наработанные авторские «замашки» на саму реальность...

А потому, даже если диалоги не получаются, не стоит по этому поводу расстраиваться. Просто не пиши их, а давай оценку отношениям персонажей не в разворачиваемом на глазах читателя, не в динамическом представлении, а в конечном виде. Тут действует такое правило – если есть персонажи, то и отношения между ними будут до некоторой степени интересны.

Конечно, ты понесёшь потери, неизбежные и, может быть, даже существенные. Но всё равно они будут куда менее трагические, чем в том случае, если ты всё-таки попытаешься написать диалог, а он «утопит» твой роман.

Кстати, есть романисты, профессиональные и весьма «состоявшиеся», которым не давались диалоги, И они их «игнорировали», как теперь говорят, вторя чисто компьютерной опции. Они почти прекрасно обходились без диалогов. Такова тяжеловатая, на мой взгляд, немецкая школа. Так же работали многие фотографические французы – Золя, Фракс, Пруст. Туда же следует отнести экзистенциалистов, которые почти в полном составе были поклонниками эссеистического романа...

Я хочу, чтобы это было понято правильно. Я не утверждаю, что, скажем, у Анатоля Фракса и в помине нет диалогов. Они у него есть, но они «задавленные» и часто необязательные, это доказывается такой простой вещью, что они «слипаются» с остальным текстом. При том, что у тех же французов были великолепные диалогисты – Бальзак, Дюма-отец, Мопассан...

Вот они-то и спасли достоинство французской школы прямой речи. Хотя, в качестве урока, на этот раз я предлагаю опыт, так сказать, «неудачников», разумеется, признавая, что таковыми они являются в жёстко оговорённой зоне – в прямой речи. Дело в том, что именно опыт этих самых «неудачников» позволяет сделать приближённые, но довольно явственные выводы о том, почему у них не выходило. И чего следует избегать, когда пишешь диалог.

## ЧТО ТАКОЕ ЭНЕРГИЯ ДИАЛОГА

Дело в том, что почти всем, кому не даются диалоги, не хватает энергии диалога. Я уже разок упоминал этот термин – «энергия», но применительно к словам, и предлагал к рассмотрению совсем другой раздел, скорее повествование, чем прямую речь.

В прямой речи энергия другая, чуть более знакомая всем нам и в то же время гораздо менее гибкая. Она меньше зависит от звучания слов, зато куда больше от характеров автора и персонажей. При небольших оговорках можно утверждать, что в прямой речи энергия зависит от интонации.

Это очень важное наблюдение, потому что развитие этой особенности речи потребует, чтобы ты сравнил взрывную мелодику, скажем, китайского языка, где, кажется, нет ни одного грустного слова, и плавное, приглашенное звучание почти всех финско-эстонских слов. Потребуется, чтобы ты разобрался, скажем, со звучанием разговорных русских слов, таких, как «впрямь», «неужто», «кабы», и заодно представил состав фраз, где бы они не смотрелись совершенно чуждыми. Потребуется, чтобы ты разобрался в необязательном диалоге, который может быть просто «шутейным», и понял значение сугубо информативного обмена мнениями.

А, кроме того, чтобы «оседлать» эту самую энергию, вернее, для того, чтобы прямую речь во всех видах интересно было читать, следует уметь разговаривать с людьми. Причём на их языке, причём не только говорить самому, но и слушать их. И развивать это умение, развивать...

Конечно, на это утверждение очередной «доброжелатель» припомнит мне непременно говоруна-анекдотчика-рассказчика, который всегда оказывается в центре

любой компании, потому что умеет «трепаться», но при этом не смог бы написать ни одного абзаца... да, есть и такой дефект. Но если ориентироваться только на тех, кто чего-то не может, развитию человечества придёт конец. Причём надолго, насовсем.

Лучше давай, вспомнив такого говоруна, проанализируем некоторые его достоинства, если получится, «выкрадем» некоторые из них и не забудем о них, когда дело дойдёт до прямой речи. А чтобы это получалось само собой, чтобы усвоить это до автоматизма, на некоторых особенностях придётся остановиться чуть более подробно.

## **РАЗГОВОРНЫЙ ЯЗЫК И ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ**

Первая из них – это то, что люди никогда не говорят правильно. Они не только не используют в своих разговорах длинных, залитературенных слов, они частенько и падежи ставят не те, и предлоги путают, и иногда сбиваются, произнося, например, слово «перцепция».

Когда-то, как гласит литература раннего Возрождения, мы все говорили одинаково. Потом «верхние» слои постарались отделиться от «низов», в том числе и с помощью языка, кроме того, у них оказались куда более «удобные» условия для культурного развития, вот и получилась это канава – между бытовым и «культурным» языками. А значит, между обычной и не вполне обыденной речью.

Потом, в определённое время, особое влияние на этот процесс оказали газеты. Их влияние – в основном, на мой взгляд, плодотворное – заключалось в том, что они заставили людей весь этот едва ли не устный язык «видеть глазами», читать его чуть не каждый день. Со всеми его неправильностями, небрежностями и частенько местечковым глупостями. На нашем русском юге в областном листке вполне можно встретить «обратно дождь пошёл», равно как и в центральной – «два первых победителя на дистанции пришли к финишу»...

И, наконец, в самое последнее время решающей стала роль ТВ. Этой десятой музы, проклятья и величайшего блага, которое только получало в свои руки человечество.

И в итоге в мире снова наступает эпоха почти чистого арго. Сейчас неаргоистичной речью говорят только законченные снобы, которых, как и иных коммунистов, только могила исправит – это или люди отчаянно неуверенные в себе, или профессионалы литературной нормы, вроде редакторов, которые боятся «сломать» своё тщательно отработанное стилистическое, как они считают, превосходство.

На самом деле превосходством это уже давно не является. Что я и стремлюсь тебе доказать. А потому советую использовать профессиональные или субкультурные жаргоны, и неправильности, и местечковые словечки... Ещё полвека назад это считалось страшным «грехом» почти во всех литературах мира. Сейчас, применённое с мерой и определённым удовольствием, это будет оправдано, это будет «вкусно». Что для нынешней прямой речи в романах любого рода – главное правило. Только ему и надо следовать.

## **ПОЧЕМУ ГРИБОЕДОВ – ГЕНИЙ**

Одним из первооткрывателей именно такой, разговорной речи был, несомненно, Фонвизин, но все лавры подлинно народного признания достались Грибоедову. Это в самом деле гений. Он сломал старый канон и своим творчеством установил канон новый – суть афористический норматив русского языка. дело в том, что прямая речь в идеале должна быть краткой, едва ли не как у лаконцев. Но она должна содержать не меньше смысла, чем залитературенные «разливы и половодья». Выход нашёлся – в афористичной, в хлёсткой, предельно ёмкой фразочке.

Собственно, все народы мира так говорят, и всегда так говорили. Это универсальный код всех говорунов мира, независимо от цвета кожи, глаз и волос. Иные из шуток и поговорок Азии перекечевали в русский почти без изменения. Фразочки Молли Малоне, которая, по легенде, была всего лишь торговкой на рыбном рынке в Дублине, послужили

основой для бесчисленного числа лимериков (или английских частушек, если угодно) и переключались во все англокорневые языки, даже в индийский английский. А шутки римских солдат, которые они подобрали во время азиатских походов, сейчас без труда читаются не только в латинообразных языках, но даже в русском.

Например, римская фраза, появившаяся после иудейской войны, «Иерусалим пал», которую в оригинале можно прочесть у Иосифа Флавия или Фейхтвангера, сопровождалась полунепристойным жестом, когда в сторону побеждённого иудея римлянин поворачивался боком, поднимал одну ногу, как собачка, и пускал ветры. До сих пор многие южнорусские нелюбители еврейства и просто активные подражатели делают те же движения, а термин «пускать ветры» простолюдины и вовсе не знают, они используют производное от латинского «perdetta» – ключевого слова из приведённой фразы, которое и означает «пал».

Так было всегда. Так, похоже, всегда и будет, потому что богоданная природа человека неизменна.

Особое значение в разговорах имеют, так сказать, подготовленные афористические ответы. Чтобы они «не терялись», их почти всегда перелагают в стихи, как это происходит с лимериками и частушками. Я своими ушами слышал ещё в начале семидесятых под Канском Красноярского края, как парень делал девице предложение очень откровенного характера довольно лихими частушками, а она ему отвечала, причём это получалось совсем не как на сцене дворца культуры, а лучше. И даже гораздо лучше – веселее, непристойнее, ярче, смешнее и энергетически насыщенно, как непрерывные удары молний. Они даже не были местными «мастерами» частушек, они просто жили в краю, где этот тип шуток ещё не умер.

Итак, к чему я веду. Если ясна роль прямой речи как почти непременно (хотя и не всегда) афористичного диалога, то становится понятно, к чему нужно стремиться. Если получится – это искупит все... Впрочем, об этом мы уже говорили.

## **ЧРЕЗМЕРНАЯ ЛОГИЧНОСТЬ – ВРАГ ДИАЛОГА**

Ещё одна из главнейших особенностей прямой речи – её, так сказать, логическая экспромтность. То есть это только в театре разговор двух или более персонажей состоит из вопросов, точнейших ответов, новых выпадов и столь же безупречных ответных «приёмов».

На самом деле почти всякий разговор имеет и свои разветвления смысла, когда один из персонажей думает одно, говорит другое, а понимает в речи собеседника третье, то самое, чего этот собеседник и не имел в виду, а в свою очередь предполагал что-то вовсе неуловимое... Отсюда реплики не попад, заблуждения, насторожённость и опасения, невнятица, когда идею приходится растолковывать, повторять, добиваться понимания другими словами. В общем, это не столько прямая речь в её отточенном, отредактированном виде, сколько «чёрная» работа мозгов, которая может быть и вовсе безуспешной, и уж конечно, почти никогда не бывает очень лёгким делом.

Вот эта неправильность, логическая и семантическая, тоже должна ощущаться при написании диалогов. Если её не соблюдать, хотя бы не чувствовать, что это возможно, то получается не речь, а какая-то механистическая конструкция, как пара рельсов, уходящих за горизонт. Иногда это легко читается, а чаще – вовсе не работает. Потому что в ней не чувствуется личностного, персонажного напряжения. А эта «персонажность» – такая штука, которая позволяет нам рассмотреть кого угодно очень явственно, очень отчётливо. Если прямая речь лишена этой составляющей, то возникает вполне разумный вопрос: почему автор не изложил ту же информацию в речи от себя или не дал в каком-либо другом, «свёрнутом» виде? Я это к тому говорю, что любая, даже, казалось бы, случайная реплика должна работать на персонаж.

## **РАБОТАЙ НА ПЕРСОНАЖ**

Потому что, в конечном итоге, в том-то и есть смысл прямой речи. Потому-то этот вид

текста и выдумали, потому-то и вставляют его в романы. Неужели ты думаешь, что все эти истории нельзя было изложить, скажем, в опосредованной речи, как, например, написаны почти все средневековые книги, как сделаны, скажем, летописи или добрая половина духовной просветительской литературы? да можно, ещё как можно! Но почему-то люди пришли к выводу, что роман с прямой речью должен существовать. И почему-то отдают ему предпочтение. Почему?

Потому что они ощущают тут близкое воздействие персонажей и чуть более отдалённое воздействие автора. И читают романы, а не летописи. Если ты именно этого их лишишь, ты лишишься читателя – думаю, в нашем случае нет более сильного аргумента.

Кстати, условие жёсткой работы на персонаж подводит нас к ещё одной проблеме, о которой я не могу не сказать. Если ты применяешь слишком «сильные» неправильности, претензии могут быть обращены уже не к персонажу, а к тебе. Такова действительность.

Чтобы этого не случилось, прибегают к проверенному веками приёму. Итак, когда ты допускаешь слишком уж «бойкую» аргоистическую конструкцию, следует речью автора пояснить, что ты знаешь «норму», но этот персонаж так «говорит». И тогда ни у кого (даже у редакторов) не возникает «предположения», что им досталась книжка малограмотного профана, они с лёгким сердцем продолжают следить за дальнейшими перипетиями.

Эти оговорки на самом деле довольно важная часть диалогов. Впрочем, это важная часть почти всех видов текста – и повествования, и описания тоже. Только в прямой речи она более явственно, более ярко бросается в глаза, а потому без «антидота» тут не обойтись.

Этот антиприём – то есть пояснение, обращение внимания на неправильность – может быть применён везде и повсюду. А можно даже менять мнение, дезавуировать слова персонажа, меняя вывод на противоположный. То есть «спорить» со своим текстом – допустимо. И многие романисты обрели в своих книгах тому подтверждение, например Пиккуль.

Разумеется, это не всегда приветствуется в нынешних коммерческих текстах, так как там требуется скорость, напор, лёгкость восприятия. Но если дело того требует – пробуй. Только учти, что закон остаётся тот же – все «неправильности», сколько их ни на есть, должны быть в ключе персонажного, строго избирательного назначения. Иначе это обратится в твою слабость, в твой недостаток, именно в твою чисто авторскую несостоятельность. А как говорила одна моя знакомая, великолепная мастерица устной, артистически многоперсонажной речи: «И покажите мне хоть одного человека, который бы этого возжелал».

## **Глава 18. Язык, и этим все сказано**

«В начале было Слово, и Слово было Бог». Это могло бы послужить ещё одной заповедью, если бы люди вообще задумывались о том, что такое заповеди. Но если предположить, что мы знаем, что такое заповеди, тогда становится понятнее, что человек начинается там, где он начинает работать со словом, пользоваться им, подчиняться ему и творить его. Именно слово и создаёт человека, а вовсе не труд, как полагали бездумные материалисты, – я в этом уверен.

Есть языки могучие, сильные, подчиняющие себе едва ли не все, с чем соприкоснутся, есть такие, которые едва-едва тащатся по миру и головам людей, и потому постоянно заимствуют что-то из других языков. Есть такие, которые скорее поются, чем говорят, есть, наоборот, взрывные, команда – их естественное осуществление. Но все они по-своему хороши и, безусловно, – богоданны.

Языки мягкие, поющие, ласковые, как южное море в штиль, сами собой сложились в стихи. Для какого-то не очень большого периода это было большое и важное открытие – способность играть с языком, добиваясь лёгкости. Но потом получилось так, что стихи стали тормозить развитие мышления, и от них стали отходить. Как и по сию пору отходят, по возможности дальше.

Но это все, так сказать, физиономии языка, или языков, которые составляют один большой мегаязык. А нам, в нашем с тобой положении, так уж близко и тесно знакомиться со всей физиономией нежелательно. Просто незачем. Но нам необходимо научиться определять главные слова и рядовые – разумеется, не по смыслу или звучанию, а лишь по временной, сугубо случайной позиции во фразе. И следует осознать, что писать романы или другой сколько-нибудь художественный текст без игры этим очень сложным элементом нашего сознания затруднительно, если вообще возможно. Об этом и пойдёт речь.

## **А ВЕЛИКИЙ ЛИ, А МОГУЧИЙ ЛИ?**

Разумеется, фразочку, которую я поставил в заголовок подглавки, знает каждый, кто учился в школе, как теперь принято говорить, на территории бывшего... Ну, ты понимаешь, что без этого утверждения достославного классика мы бы не могли ни гордиться, ни хвалиться своим языком.

Что и говорить – похвалиться мы умеем. Особенно на кухне, под пиво, с лучшим другом. Когда дело доходит до практического применения, почему-то получается гораздо хуже. И лингвистов у нас едва ли не меньше, чем в других развитых странах, и литераторы – в нищете да загоне, и журналистов стреляем чаще, что тоже не от одной политики происходит, и в школах программа такая, что если и способна что-то объяснить про родной и могучий, так только вызывающие оскормину правила да обомшелые стихотворения. И целые жанры словесности у нас отсутствуют, и жизнь литературных сообществ, которая во всем мире гремит и процветает, у нас скорее напоминает суд над Васисуалием Лоханкиным, а не достославное собрание интеллектуалов, и коммерческая общенациональная система оценок художественных текстов у нас неотделима от рекламной кампании каких-то колготок, и то если очень повезёт и спонсор будет «в духе».

В итоге получается, что теледикторы сбиваются, доктора юриспруденции не умеют правильно построить фразу, а уж про депутатов я и не говорю. Нет, в самом деле, если депутаты не знают падежей, то – что же нам, смертным?...

Кроме того, наш русский язык при написании жутко архаичен, иногда просто спасу нет, и никак в голове не уложится, почему следует писать «заяц», а не «заец», как это звучит на деле. То есть нелогичен, неточен, противоречив, иногда просто дурён.

Хочу напомнить, что не раз в русской словесности возникала идея его модернизировать, реформировать и хоть чуточку реорганизовать. Последняя реформа чуть было не случилась в начале шестидесятых нашего столетия. И задумана была эта реформа, насколько я со своей не шибко высокой колокольни могу судить, довольно грамотно. И люди были подобраны ответственные и разумные, и... Разумеется, реформа сорвалась. А жаль.

Жаль хотя бы потому, что все чаще и сильнее возникает опасность попасть в старую английскую шутку, утверждающую, что в мире есть два базовых иероглифических языка китайский и английский. То есть слова в английском скорее не слова, а именно иероглифы, где буквы просто заменяют особые чёрточки и точки, свойственные иероглифам. Но смысл в их проставлении примерно такой же и так же соотносится с фонетическими правилами произношения слов, как иероглифы, – то есть никак. Вот русский нет-нет да и захочется иногда прибавить к этим иероглифическим системам письма. А что? Достижений у нас в этом плане не намного меньше, чем в английском.

К тому же ещё и Кирилл с Мефодием... Которые придумали такой драйвер письма, который всем нам, русским, существенно испортил отношения с компьютером, его клавиатурой и вообще – мировой системой шрифтов, электронной системой кодировки и печати текстов.

Все так. И всё-таки. На русском создана неплохая литература. На нем говорят, и скорее всего, не скоро от него откажутся, почти триста миллионов человек (разумеется, я считаю для некоторых наций русский – вторым родным), у него есть традиции, он рождает ощущение старины и, кроме того, он – базовый язык славянства, бестолкового, но всё-таки



великого племени.

Поэтому я предлагаю компромисс. Я не стану утверждать, что русский – слишком уж великий, и очень могучий. Нет, его место в мире сейчас гораздо более скромное, вполне сравнимое с португальским, например. Но это наш язык, и другой у нас появится куда как не скоро. Поэтому придётся с ним мириться. Ну, а смирившись, недолго прийти и к уважению. Если вообще – не к любви.

## **ПОЧЕМУ СТИХИ УЧИТЬ ВСЕ-ТАКИ НЕ СЛЕДУЕТ**

Во время расцвета имажинизма, течения, когда главной полагалась изобразительная сила языка, возникла и укрепилась очень странная точка зрения, что для того, чтобы прилично пользоваться языком, необходимо учить стихи. Якобы именно в этой технике ритмика, рифмы и ошеломляющие словосочетания – даны основные законы пользования языком вообще и в частности.

Эту идею совершенно недвусмысленно и неоднократно высказывал такой мэтр словесности, как Паустовский, и после него её довольно откровенно поддерживали литераторы журнала «Юность», разумеется в той мере, в какой вообще пытались заниматься литературной учёбой, а не собственными карьерами.

Не знаю, насколько эту точку зрения всерьёз принимают сейчас, но то и дело натыкаюсь на её «продолжения», хотя бы уже и не в виде собственно выучивания стихов, но жёсткого, массивного мнения, что-де только поэзия даёт достаточно «проникновенное» понимание слова. Вот этого я никогда не понимал. И намерен с этим спорить.

Пушкин, например, не раз в письмах, да и в поздних стихах разочарованно тянул, что слишком много времени «потерял» на стихи, на «младые чувства» (подразумевая именно стихотворчество), на форму в противовес мысли и содержанию. Той мысли, которую требует проза, текст, не «удручённый» внешними красотами и рифмами. А раз «простой» нерифмованный текст всё-таки требует мыслей, значит, эти мысли вполне могут привести и к пониманию слова на должную глубину, могут дать необходимую практику его постижения для особенного, личностного прочувствования и последующего использования. То есть вовсе не обязательно учить стихи, чтобы постигнуть смысл и тайный характер слов, достаточно просто думать над ними, а думать можно и сочиняя письмо к другу, и даже – хотя это уже весьма нелегко – пользуясь устной речью.

Если пишешь достаточно ответственно, заинтересованно, а не «гонишь» строку, слова делаются непохожими одно на другое, каждое приобретает своё наполнение, и уже через это наполнение понимаешь, что написать иные перлы не можешь – просто потому, что они противны твоей природе. А другие наоборот – только и могут выразить твою сущность.

И для этого совсем не следует учить стихи. Нужно только пользоваться словами аккуратно, как мы знакомимся с людьми – не наобум, на один манер, на одно лицо и един-характер, а с «разбором», толком, тщательной внутренней работой над каждым из них.

## **ПОЧЕМУ ПАРОЧКА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ – НЕБЕСПОЛЕЗНЫ**

Но есть слова, внутреннее содержание которых сам по себе ни за что не постигнешь, будь ты семи пядей во лбу. Потому что эти слова к нам принесли, заимствуя, из других языков. То есть это слова по происхождению – не русские, хотя ныне, безусловно, вполне «русскоговорящие».

Для работы с такими словами, а их становится все больше, да и терминология куда как многих наук состоит почти сплошь из таких слов, необходимо выучить хотя бы один, а лучше парочку иностранных языков. Следует оговориться – можно выучить эти языки не до такой степени, чтобы отправиться на международный конгресс и сделаться душой общества. Но читать эти слова, хотя бы и в русской транслитерации, понимать, откуда они произошли и что в действительности означают, необходимо.

Пусть даже это будет и не очень нужно, пусть пользоваться придётся испорченной при «транспонировании» формой, но это всё равно поможет твоему обхождению с ними. Например, слово «buck» означает самца-оленья, иногда просто самца крупного животного. Жаргонное значение этого слова – доллар, то ли потому, что на старой монете было изображено это животное, то ли потому, что ещё со времён античности один какой-то зверь в умах людей ассоциировался с единицей при меновой торговле. В самом деле, если у эллинов-земледельцев монета называлась «быком», почему бы охотникам-первоамериканцам не использовать для этого оленья? Так вот, дело в том, что когда мы творим «бакс», то есть «bucks», мы уже употребляем слово во множественном числе, а когда говорим «баксы» или «баксов», то к использованному английскому прибавляем наше, русское множественное число. Получается конструкция типа

«такова се ля ви», или «народный фольклор», или «в анфас», или «другая альтернатива», или «наиболее оптимальный»

Конечно, условия нашего, ныне совсем не развивающегося, а скорее, «скукоживающегося» языка таковы, что лучше будет выучить не только старую латынь или более современный латинопроизводный язык, например французский или испанский но и самый динамичный язык современности – английский. Но это уже на твоё усмотрение.

Кстати, если прилично – но только очень прилично, – знать английский, ты можешь убить двух зайцев – выучить и французские корни, оставшиеся в нём со времён Вильгельмова завоевания, и германские, которые для англосаксов испокон веков были родными. К тому же и язык – действительно самый литературный в мире, и похоже, ещё очень надолго таким останется, может быть, на несколько столетий... судя по тому, какие деньги они вкладывают в гуманитарное знание, в компьютерные разработки и в средства коммуникации вообще.

Кстати, помимо английского, я ещё довольно тщательно «работал» с польским. Просто для того, чтобы знать, как используются слова в родственных славянских языках. Да и интересные книжки тогда на польском можно было достать легко. Не знаю, стоит ли отягощаться сейчас славянским языком для сравнения, но если очень хочется, конечно, польский в этом случае будет наилучшим выбором. Он странный, но и знакомый. Он далёкий (вплоть до католичества, что немаловажно), но и очень близкий. Он и лёгкий, и весьма мощный. К слову сказать, поляков-лауреатов Нобелевской по литературе больше, чем всех остальных, кроме, разумеется, «англопишущих». Так что – не бросайся польским. Это достойный язык, на котором можно достать достойные книжки.

Конечно, при желании, я бы мог спеть дифирамбы и итальянскому, и немецкому (который, может статься, окажется моим «следующим» языком), и даже некая сумасшедшая мысль о японском тоже «сверлит» мне голову. Но будем скромны. Пары языков для нашей цели – вполне достаточно.

Пары и не больше. Всего лишь двух... Если, разумеется, это дело не увлечёт тебя, как увлекло меня, как увлекло многих до нас с тобой. Но тогда и речь придётся вести совсем другую. Не о «паре необходимых», а о «последнем, чтобы всё-таки остановиться»...

Впрочем, учить языки – не самый плохой образ жизни. Я бы порассуждал на эту тему, да вот незадача – эта книга о другой проблеме.

## **ИЩИ КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА**

Одним из главных приёмов, который необходимо иметь в виду любому пишущему, является использование ключевых слов. Ключевые слова – это такие слова, которые обозначают смысл сообщения, даже если вычеркнуть все, кроме них. Пусть не до конца, не очень внятно, но смысл будет понятен. Но если случайно вычеркнуть эти самые ключевые слова, тогда смысл безоговорочно растворится в недостатках и затемнениях значений, или, что случается ещё чаще, появится ненужная многовариантность смысла, его неоднозначность. И то и другое является серьёзнейшей логической ошибкой сообщения, а

следовательно, подлежит исправлению,

Не всегда их может исправить редактор своими редакторскими средствами, поэтому устранение этих ошибок лучше всего взять на себя. Хотя, разумеется, на себя лучше взять устранение вообще всех ошибок, тогда можно будет обвинить не очень умелого редактора в искажении смысла, что гораздо легче и более правильно, чем разбираться в его смыслах, наклепанных поверх твоего текста.

Кстати, умение правильно обращаться с ключевыми словами позволяет работать с осознанными «затемнениями» текста, позволяет выстраивать сообщение таким образом, что оно оказывает несколько принципиальных впечатлений сразу, иногда диаметрально противоположных. Например, фраза «не слишком горячая любовь» скорее всего понимается как откровенная «нелюбовь», но так как ключевым словом в данном случае является всё-таки не «нелюбовь», а «любовь», это может подразумеваться и как любовь, только не явно предложенная одним из участников всей этой неурядицы, и как любовь – всё-таки любовь, – только слегка замаскированная, смущённая, неумелая.

Такая игра позволяет, к тому же, серьёзно оскорблять кого угодно. Выдаётся существительное, например, «президент» – благо их у нас сейчас появилось сколько угодно, – а потом, после его отчётливой фиксации (может быть, повторения в одной фразе), подстыковывается фраза о некомпетентности, взятках или откровенном воровстве. И я утверждаю, что это будет явно недоказуемый случай обвинения, даже если на тебя подадут в суд и попробуют представить дело так, что именно этой фразой ты нанёс кому-то бесценный, вернее, многомиллионный моральный ущерб.

Кстати, ещё одно ценное свойство ключевых слов они позволяют усваивать текст с гораздо большей скоростью. Собственно, почти все сколько-нибудь здравые школы быстрочтения основаны именно на тренировке, своего рода облегчённом, спонтанном определении ключевых слов и именно их «вычитывании» из текста.

Ну, читать с такой скоростью я тебе все же не советую, такие трюки приводят голову скорее в беспорядок, чем в состояние эффективной работы с информацией, но вот для написания романов знать об этом способе не грешно. Хотя если им злоупотреблять, то тексты в итоге начнут получаться слишком уж насыщенными (к слову сказать, это качество среди определённого круга интеллектуалов довольно высоко ценится). Так что можно отведать и такое свойство языка, как его концентрированность.

## **ИГРАЙ СЛОВАМИ, ОНИ ДЛЯ ТОГО И ЖИВУТ**

Необходимо сказать ещё об одной очень большой странности нашей речи. А именно – об обилии изменений, возникающих с нашими словами.

То есть в мире существуют две основные группы языков. Одни соединяют слова посредством предлогов, артиклей, смыслового управления и порядка слов в предложении. Для других порядок и артикли не важны, зато определяющую роль в поиске смысла играют суффиксы, приставки и падежные окончания. Разумеется, есть языки, где существуют оба этих метода грамматического управления. Кстати, в русском тоже есть и порядок слов, и предлоги, и даже переложение слова из одной части речи в другую – например, глагол переходит в причастие или в деепричастие, и тому подобное.

Но основная, главенствующая форма выстраивания смысла из слов подразумевает какой-то один вариант – либо порядок слов с предлогами, либо падежи и приставки.

Поскольку русский относится к предпочтительно падежным языкам, у нас появляется возможность обыграть почти любое из слов не в одном, а иногда в двух десятках вариантов, а то и больше. Это позволяет, при некоторой сноровке, очень здорово обогатить нюансировку любого сообщения, позволяет поиграть словами так, как, скажем, немецкому, кажется, и не снилось, особенно в прямой речи романа, где позволительно все – и аргоизмы, и жаргон, и диалекты, и откровенные сбои, неправильности, оговорки...

Очень серьёзное значение эта игра имеет, как я уже сказал, в жаргоне. Например, к

английскому слову при желании можно приделать одно, редко – пару жаргонных значений. А у нас зато из этого слова можно сделать «жаргонизм» по смыслу, можно выстроить эвфемизм, можно изменить его звучание, можно лишь намекнуть на него, замаскировав приставками, суффиксом и каким-нибудь вычурным окончанием... А можно, наоборот, сделать речь короткой, лающей, командной, бьющей в самый центр значений!

Это очень важно. Это преимущество русского языка, которым невозможно не воспользоваться. Хотя, как всегда, обилие возможностей приводит и к необходимости правильно пользоваться этими возможностями, к неизбежной откровенной соревновательности литераторов, к весьма долгому периоду обучения хотя бы мало-мальски правильной родной речи. Здесь наблюдается примерно то же самое, что при обучении, скажем, игре на балалайке (которая выглядит не очень сложным инструментом) и «гаммической» тренировке – другого слова не подберу – для того, чтобы всего лишь начать обучение на фортепиано. Ясно, что для второго инструмента необходимо гораздо больше труда, времени и пота.

Зато какое это блаженство, если встречаешь человека, достойно владеющего языком. Как у него переливаются, как играют слова! Что за удовольствие следить за его работой... Нет, «работа» тут уже не подходит, скорее, это следует именовать «исполнением», текста, и никак иначе! Какое незабываемое впечатление способны оказать на нас удачные находки такого мастера!

Мы запоминаем их не просто для внутреннего использования. Эти откровения становятся нашим собственным языком, делаются новой, коллекционной, отборной формой выражения и письма.

Ради того чтобы хотя бы изредка, хотя бы в паре случаев на весь роман, сделать такие находки, не жалко снова и снова стараться, «идти» на слова и на сам язык со вниманием и уважением. Но и с усмешкой. Иначе что же это будет за игра, что же это будет за удовольствие, если при этом не веселиться? Из чего же тогда нам останется черпать радость и вдохновенность творчества, если не из находок, которые мы обнаружим и сделаем смыслом своей работы?

## **ЧАСТЬ VII. РУКОПИСЬ, ЕЁ РЕДАКТИРОВАНИЕ, ПРОДАЖА**

Прежде чем я начну рассказывать, что и как происходит с рукописью, которую ты только что завершил – или почти завершил, – хочу признаться, что опыт, которым собираюсь поделиться, принадлежит не мне одному. Несколько ребят, которых я имею честь называть своими друзьями, в скорбных, а иногда в ироничных тонах рассказали мне большую часть всего, что я тут поведаю.

Надо сказать, что работа с рукописью почти на всех этапах иногда кажется мне эпической трагедией, а иногда бурлесковым фарсом, середины нет. Так к этому отнесись и ты. Разумеется, желательно с уклоном к фарсу. Тем более что по прошествии времени трагедия как-то меркнет, а бурлеск наливается новыми красками и блеском.

Конечно, работа в издательствах и с издательствами кому-то может показаться скучной, монотонной обыденщиной. Но для тех, кто живёт и работает с книгой, это полное очарования или сногшибательной остроты приключение. И тут, опять же, как я сказал чуть выше, середины почти нет. Наверное, мне повезло, я отношусь к редакционной рутине почти с таким же трепетом, как если бы меня пригласили осваивать Клондайк или участвовать в экспедиции Колумба.

Ещё одно замечание. На этой фазе литературской работы почти всегда везёт не только смельчакам, но и мудрецам (без всякой иронии), которые вступают в издательства и вообще общаются с теми, кто определяет, будет рукопись издана или навечно останется только рукописью, не как с противниками, не как с врагами, а как с партнёрами и коллегами, имеющими хорошие задатки стать друзьями. Это важно – умение скинуть напряжение, когда

тебя судят, когда относятся слишком поспешно к тому, во что ты вложил часть жизни и души. Я, например, далеко не всегда могу выдержать ровный, доброжелательный тон. И это пару раз приводило к ужасным последствиям, жертвой которых оказался скорее я, чем издательство.

Повторяю, ни разу ни одному моему знакомому «таранный» тип поведения не помогал. Даже если литератор видел, что рецензент – озлобленный дурак, редактор – неуч, не понимающий, чем science-fantasy отличается от шаржированного self-help'a, а издатель – торгаш, которого интересует лишь собственная прибыль.

По моему мнению, наилучшей тактикой в этом случае будет нежелание распыляться, «генерить эмоции», «гнать волну» и пытаться доказать, кто они есть на самом деле. Нужно просто уйти, найти следующее издательство и начать все сначала, утешая себя тем, что эти ослы, без сомнения, ещё пожалеют, что упустили бешенный бестселлер. И что, если они поумнеют и попросят принести что-нибудь ещё, тогда можно будет «посмотреть»...

Кстати, в любом случае следует очень тщательно взвесить, не правы ли все эти ребята. Как-то так получилось, что отпетых дураков в издательствах примерно столько же, сколько в самых элитных институтах в пору расцвета социализма, то есть не так уж много, и значительно меньше, чем в обыденной жизни. Поэтому – будь осторожен.

## **Глава 19. Когда рукопись отдыхает на столе**

Сладостный миг, когда ты ставишь последнюю точку, для меня давно уже не самый сладостный. Потому что мало написать роман, нужно его ещё отредактировать, оформить, продать, выслушать мнение «доброжелателей», которых почему-то с каждым романом становится все больше, и вообще – кончилась лишь работа, где всем управлял ты, воспаряя на крыльях своих грёз, а начинается работа, где командует каждый, кому не лены, и все решает голый расчёт, чистоган и столь лелеемый нашими чиновниками госкапитализм.

И всё-таки не стоит отчаиваться. В каждой безвыходной ситуации, как говорил мой отец, есть два выхода. А он мастер спорта по гонкам на катерах, судья какой-то там квалификации и под парусом ходил лишь чуть меньше, чем иной профессионал. Когда я спросил его, какие это выходы, он бодро ответил: первый, который ведёт к спасению, а второй – который ведёт на дно.

Не знаю, как это бывает у серьёзных парусников, но в коммерческом книгоиздании второй выход я предлагаю рассматривать вполне серьёзно. То есть, конечно, не привязывать валун на шею и не искать ближайшую прорубь, а просто отложить рукопись в сторону и начать сначала... Если есть желание продолжать эти игры.

И поверь, это вполне достойный выход. Вспомни, как трудно пробивались Хемингуэй, Фолкнер, Сноу, Довлатов и прочие. Оказаться (пусть даже и в таком качестве) в их компании – честь для лучшего из нас. Так что, может, и в самом деле – два выхода.

## **ИДЕИ, ПРИШЕДШИЕ ПОСЛЕ ЗАВЕРШЕНИЯ**

Где-то, может быть, в «Золотой розе», Паустовский вспоминал, что Аркадий Гайдар настолько точно «взвешивал» свой текст перед тем, как его записать, что выучивал наизусть. И к тому моменту, когда рукопись была готова, он мог рассказать её по памяти, ни разу не сбившись. Проверяли, смотрели – сошлось, он не сбивался.

Но это исключительный случай. Обычно получается наоборот. Лишь после того, как роман готов, ситуации, которые ты только что описал, которые сам же придумал, становятся ясными но-настоящему. И многие акценты хочется переменить, многие моменты переписать по-другому. Кроме того, всплывают новые аргументы, которые герои забыли высказать друг другу, а ведь это очень важно, в них, как правило, заключаются мотивации их побочных поступков, их неприятных действий. Это похоже на спор, который мы обычно дружески осуществляем с самым приятным собеседником. Главный аргумент всегда вспоминается

лишь, как говорят англичане, «на лестнице».

Вероятно, это как-то связано с кратковременной и долговременной памятью. Кратковременная позволяет совершать массу очень полезных действий, но она не очень склонна комбинировать ситуацию, тасовать её элементы, чтобы привести в желаемый порядок. долговременная, наоборот, способна весь текст, и не только его, представить в «свёрнутом» виде, что позволяет с большой лёгкостью оперировать любыми объёмами текста и вообще на весь роман взглянуть как бы «свысока», позволяет проводить комбинации со всем, что душе угодно. Но эта способность возникает вовсе не сразу, а через изрядный промежуток времени. Это нормально, противиться этому – всё равно что спорить с приливом или тем фактом, что Солнце появляется на востоке.

К тому же обычно эти идеи в самом деле усиливают роман. Поэтому очень многие литераторы записывают их (потому что эти вспышки откровения о собственном тексте могут больше не возникнуть) на отдельном листке и при редактировании проверяют их ценность ещё раз. Если они в самом деле таковы, какими показались, текст дорабатывается. В любом случае отнесись к таким идеям внимательно, как правило, они того стоят.

### **ЧЕМ КОРОЧЕ, ТЕМ ЛУЧШЕ**

Вот я и произнёс это кошмарное слово – редаKTура. Было время, когда меня этим словом можно было колотить, как Ваньку Жукова колотили селёдкой. Очень больно, обидно, и главным образом потому, что не знаешь, что же с этим делать. С какой стороны её чистить-то!...

Чтобы избавиться от этого кошмара, я стал редактором, и почти пять лет носился, как дурак с крашеными яйцами, со всеми возможными вариантами улучшения или исправления текста. И в итоге, могу без ложной скромности признать, начал постигать эту премудрость. По крайней мере, настолько, что теперь я готов возразить любому редактору, если он, на мой взгляд, перегибает палку. Несколько раз даже случалось, что они со мной соглашались! Эти дни обведены в моем календаре красным фломастером, а их годовщины я отмечаю более пышно, чем день рождения младшего сына.

Разумеется, это были героические редакторы, готовые признать правоту автора, или так – это были ребята, которые серьёзно уступали мне в комплекции и физических кондициях... Но факт остаётся фактом – они согласились. Хотя я почти не прибегал к мерам устрашения, физического воздействия, подкупа или другого ущемления нрав личности.

Почти во всех случаях, когда я одерживал эти эпохальные победы, я доказывал и предлагал всего-навсего один приём – краткость. Я предлагал метод изложения той же идеи, может быть, на одно слово или даже на пару букв, но короче. Каким-то образом это в самом деле всегда оказывались лучше.

Сейчас я научился сокращать почти все. Даже вполне нормальные романы, вроде «Потопа» Сенкевича, я взялся сократить до очень небольшой книжки и почти преуспел в этом. В общем, текст действительно стал более экспрессивным, чуть менее плавным, но в целом – более ярким, потому что ушли полутона, появилась некая плакатность, а временами даже графическая обнажённость, а не привычная нам, славянам, воспитанным на Льве Толстом, «мямливость» и бесконечная повторяемость одних и тех же перепадов.

Но я очень хорошо понимаю, что при этом текст в конце концов деформируется, даже начинает разрушаться, а при дальнейшем сокращении превращается в протокол, который на русском «не звучит». Почему-то протокольная запись событий иногда звучит на английском, например иные новеллы Сарояна написаны очень кратко. Иногда протокол даже великолепен, как в повестях Хэммета, а по-нашему – «не звучит». Но чтобы определить эту черту, за которую не следует переступать, я последовательно разрушил отличный роман и лишь после этого остановился.

И всё-таки я считаю, и рекомендую принять к рассмотрению это мнение, что краткость – в самом деле сестра. Правда, это сказал автор, академическое собрание которого

переваливает за два десятка томов, что совсем уж эталоном краткости никак не назовёшь, но в главном он прав. Только, разумеется, отнюдь не в том, что якобы – таланта, а в всего лишь – лёгкости прочтения, живости стиля, ясности письма. Поэтому, чтобы самому было понятно, что же написалось твоими руками, учишься вычёркивать, сокращать, делать текст коротким. Может, и не так, как в этом упражнялся я, не до дайджеста, но всё-таки достаточно, чтобы руки зачесались, когда глаз спотыкается о перлы типа «подняться вверх по лестнице» или «закричать в голос».

## **ЧЕМ ЯСНЕЕ, ТЕМ ВЕРНЕЕ**

Следует признать, что главный совет я подцепил у Моэма. В своём эссе «Подводя итоги», которое, по моему разумению, должен прочитать каждый, кто хочет написать что-то дельное, он утверждает: «После долгих размышлений я решил, что мне следует стремиться к ясности, простоте и благозвучию». Бесподобный совет, ради такого не грех и банк ограбить. К счастью, у нас нет такой необходимости, мистер Моэм уже отлил его в эффективную формулу.

Итак, ясность, которую уважаемый мэтр, написавший несколько горячо любимых мной романов, поставил на первое место. С приоритетом согласны почти все, по крайней мере, на словах. В самом деле, откуда же взять столько умных людей, которые смогли бы расшифровать периоды иных литераторов, если те не начнут писать ясно?

С первого взгляда тут все понятно – чем проще, короче и однозначнее, тем лучше. Но дело в том, что проще – уже совсем не однозначно, а короче сплошь и рядом совсем не яснее. Иногда короткая фраза имеет такую уйму возможных смыслов и толкований, что только диву даёшься. К тому же как быть с довольно известным в прежние времена утверждением, которое приписывалось, кажется, Марксу: «У меня не так много времени, чтобы писать коротко»

Ну, с последним утверждением мы можем расправиться во вполне пристойном ныне ревизионистском духе, тем более что герр Маркс всего лишь перефразировал известную английскую поговорку о богатстве и дешёвых вещах, как он часто делал, впрочем. (Было дело, я учился на философа, и Маркса нам давали не то что вместо хлеба – пожалуй, вместо воды, а иногда и вместо воздуха, так что я знаю, что говорю.) То есть следует обозначить пограничные условия действия данного постулата, и тогда станет ясно, насколько он не абсолютен.

А что касается ясности – тут придётся признать следующее. В состав этого такого неприятязательного, но весьма загадочного качества надлежит привнести точность каждого слова как непереносимое условие. К точности следует добавить естественность речи, и обязательно с учётом обыденной, привычной интонации, которая понятна каждому человеку. И в третьих, пожалуй, здесь вполне к месту придётся фраза Шопенгауэра: «Кто ясно мыслит, тот ясно излагает». То есть давайте считать хорошо «поставленное», мышление пишущего ещё одним компонентом искомой ясности.

Вот и получается, что не простота, краткость и однозначность, а нестандартные точность, естественность и отточенность мыслительного процесса – вот ключи, которыми открывается первое условие из триединства Моэма.

Впрочем, простоту он тоже включил, но лишь из боязни усложнённых периодов, что было свойственно для тогдашней британской модели письма. А сделал это, по-моему, из желания поддержать стиль речи, выработанный статьями из дешёвых газетных листков, который на проверку оказался не чужд самых сложных проблем бытия, как его понимало все большее число читателей, что бы там ни говорили литературные снобы.

Ну, а по поводу благозвучия я ничего не знаю. Апеллировать к какому-то литературному суду – дело почти безнадёжное. Он у каждого свой, а гаммы, по которой можно было бы выставить отношение к литературе, слава богу, не изобрели, и никогда не изобретут. За отсутствием камертонов с этим покончим. Надеюсь, я был достаточно ясен в

своих рассуждениях о ясности.

## **ОФОРМЛЕНИЕ, ИЛИ ВСЕГДА ВСТРЕЧАЮТ ПО ОДЕЖКЕ**

Итак, рукопись, в соответствии с моими скромными рекомендациями, отредактирована. Все основные идеи, пришедшие после окончания романа, внесены в текст. Требуемая краткость соблюдена, ясность наведена почти запредельная, а все остальное переписано для верности ещё раз. Итак, текст готов, а стало быть, его нужно как-то оформить, чтобы с ним ознакомились хоть какие-то читатели.

Надо сказать, что для этой книжки, то есть для сборника наиболее общих рекомендаций по психологической самопомощи, оформление не очень важно. Это следует отметить, потому что даже если ты писал только для себя, то редактирование необходимо. Но при этом вовсе не нужно тратить на оформление. Поэтому тут, в этой подглавке, и пролегал этап последней обороны, где ты должен решить – так «для себя» или уже не очень? Если для себя, дальше можно не читать или читать невнимательно, а если... Тогда читай дальше, хотя честно предупреждаю, там ничего хорошего тебя не ждёт.

Итак, в противовес довольно распространённому взгляду на вещи, оформление так же важно, как аккуратно сервированный стол, как дружелюбие при общении с редактором, как вежливость в разговор с бандитами и милицией. То есть если ты хочешь, чтобы тебя прочитали и даже высказали своё мнение, рукописи нужно распечатать. И обязательно на приличной бумаге, постоянно обновляя чернильную ленту, а ещё лучше на струйном или лазерном принтере. Но последнее можно сделать, только если ты имеешь возможность перевести текст в цифровой вид, или с самого начала работал на компьютере, или достаточно богат, чтобы взять газету «из рук в руки», найти кого-то по объявлению и заказать ему набор текста с последующей распечаткой.

Если рукопись получилась очень толстой, тогда последний путь тебе заказан, проще те же деньги истратить на собственный, купленный по той же газете подержанный компьютер и перенабрать роман самому. А вот распечатать можно уже на стороне, за деньги, к счастью, это будет не очень дорого.

Вверху каждого листка, вместо колонтитула, оставь номер своего телефона или другие координаты, по которым тебя можно будет легко найти, правое поле оставь побольше, среди читающих немало людей с острым взглядом, они могут указать тебе на ошибки, а левое оставь на случай, если тебе придётся отсылать рукопись куда-то ещё.

Тогда не ленись, сделай две крышки из более плотной бумаги, но не картона, отступи на сантиметр от левого края, поверх плотных сторон просверли штук пять – семь дырочек и прошей все белой ниткой. Очень здорово впечатление от рукописи это не испортит, а почти книжный вид получится, и ни одна случайность теперь не превратит твой текст в бумажный хлам, перебрать который охотников почти наверняка не найдётся. А если будет нужно снова превратить все в кипу листов, достаточно лишь разок резануть по ниткам, и получится привычная редакторская комбинация, лишь листки будут слегка пробиты с краю, но кто это заметит?

## **ПЕРВЫЕ ЧИТКИ, ОТЗЫВЫ И КАК НЕ ОТНОСИТЬСЯ К НИМ ВСЕРЬЁЗ**

К счастью для одних и к сожалению для других, сейчас уже почти прошли времена, когда проводились первые официальные читки свеженаписанного романа. Помнишь, как в булгаковском «Театральном романе»? В самом деле, это был целый ритуал. Приплачивали кухарке или даже вовсе нанимали её со стороны, оборудовали стол, просили дворника сходить за спиртным, которого требовалось несколько ящиков, на всякий случай запасали и полдюжины шампанского, если роман понравится. Бегали пару недель, мобилизуя друзей и добиваясь массовости предприятия, а также просили притащить пару-другую маститых или хотя бы именитых, пусть и не имеющих отношения к литературе. Потом автор, бледный от



внутреннего, едва сдерживаемого крика, начинал читку. Первые главы, как правило, не удавалось прослушать, потому что гости все приходили и приходили. Потом кто-то, самый решительный, подходил к столику с напитками и закуской. Потом... В общем, когда роман кончался, гостей почти не было, поняли его всего-то человек пять, которые и без того читали текст ранее, но все было выпито-съедено, и общий счёт за мероприятие составлял астрономическую сумму.

Так что читку устраивать я не советую, даже если ты живёшь в одном из тех интеллигентных провинциальных городков, где её в принципе ещё возможно организовать. Да и понимать текст лучше глазами. В этом плане читка – штука всё-таки не полезная. Я, например, сразу отказался бы от участия в такой затее, даже если бы меня уготовили на роль маститого к человеку, чьим «спонсором» является очень хороший ресторан или на столе у которого вволю будет чешского или немецкого бочкового пива.

Но, допустим, ты отксерил свой труд, подготовил пять – семь самодельных «кирпичей», и у тебя достаточное количество друзей, чтобы доставить текст всем возможным заинтересованным сторонам – нескольким издателям, литературному агенту, если такой имеется поблизости, рекламному агенту, который давно томится без дела и потому может со скуки тебе помочь, пусть даже не имея слишком ясных представлений об издательском мире, родственникам какого-нибудь в самом деле неленивого книготорговца, который может заказать небольшой тираж, если поверит в его успех, наконец, просто азартным людям, которые способны роман одолеть...

И тогда пойдут отзывы. Это серьёзно. Тем более что почти все будут считать, что, получив роман, они познали про тебя почти все – такова специфика текста, она приближает автора, «высвечивает его», словно луч прожектора в тёмном зале.

Мы живём, в общем, в неплохом мире, у нас многое есть. И хороших людей вокруг больше, чем злодеев. Это правда. Но мы живём в мире, где почти повсеместно снисходительность умерла в промежутке между русско-японской и второй мировой войнами. А многие даже никогда и не слышали о такой вещи. Они полагают, что хлётскость – сестра таланта, и пользуются своим открытием вовсю.

Поэтому будь готов к тому, что тебя попросту попытаются прихлопнуть. Это нормально, это почти обыденная реакция, которую в нашей стране в наше время может вызвать роман, если он не снабжён маркой весомого издательства.

А потому запасись валидолом, валиумом, снотворным, водкой, наконец, и жди. Пинки, зуботычины, моральное напряжение – это все скоро последует. Если на твою долю выпадет столько, что ты ещё сможешь их выдерживать, не шибко раздражаясь, считай, что тебе повезло.

Когда я увидел отзывы на свой первый роман, который намертво решил опубликовать, а дело было в идущем в гору издательстве, которое и сейчас у многих на слуху, когда прочитал первые внутренние рецензии, я хотел утопиться. Была зима, мучения в ледяной воде не выглядели кошмарными по сравнению с пыткой жизни, тем более что обещали хоть какую-то да анестезию...

Я держал удар полтора года, пока со мной не заключили первый договор. Сейчас этот и последующие романы сериала, по отзывам одной из специализированных компьютерных баз, входит в десятку лучших отечественных произведений жанра. Я говорю это не для хвастовства, а чтобы ты сразу понял – даже если первые отзывы будут тяжкими, нужно стоять и ждать. Они, в сущности, мало значат. Не относись к ним слишком серьёзно.

Да, совет прост и даже неплох. Вот только выполнить его – трудновато. Могу утешить только тем, что скверные отзывы – не самое печальное, что возможно в таком положении. Если ты захочешь экспериментировать и дальше, будет ещё хуже.

## **Глава 20. Продажа, если на то есть энергия**

А более скверными могут быть ещё две вещи, и одна из них – попытка издаться. Итак,

всю главу я отвёл под издательские хитрости. Конечно, от начальной цели книги это уже далеко ушло, к креативному самооздоровлению не относится никаким боком. Но без этого невозможно плавно закруглить тему. Потому что как бы роман ни провалился у друзей, как бы к нему ни отнеслись все те авторитеты, до которых ты сумел «дотянуться», кому всучил свою рукопись, всегда останется решающий (в отличие от главного, которым является читательский суд). Я говорю об издательской оценке. И она будет терзать, не давать покоя, портить все впечатление от эксперимента. Поэтому лучше её всё-таки отведать и никогда больше не соваться в этот мир, где делают «настоящие» книги...

Если ты вдруг не начнёшь подумывать о писательском профессионализме. Но ему я посвятил последнюю часть этой книги, отодвинул его на задворки, как самый невыигрышный материал, до которого – как хотелось бы – не все читатели и доберутся. А пока...

## **ИСКРЕННИЙ СОВЕТ – НЕ СВЯЗЫВАТЬСЯ С ПУБЛИКАЦИЕЙ**

Пока я хотел бы дать тебе честный, искренний совет. Ни за что, ни за какие коврижки, ни за самые сладкие посулы, даже под угрозой оружия – не суйся в издательства. И не потому, что там сидят скверные люди. Как раз наоборот, люди, как правило, очень неглупые, грамотные, в целом доброжелательные... Но уж очень усталые.

Моя жена, которая занята репертуаром в одном издательстве, в последний год неожиданно оказавшемся принятым в «высшую лигу» книгопроизводства, принимает в неделю до десятка людей. И каждый из них убеждён, что принёс совершенно гениальное творение. И по-своему все они правы, они притащили предельно возможный для их гения продукт. Вот только беда, он не дотягивает до минимально необходимого издательству качества.

То есть если мои призывы не произвели на тебя никакого впечатления, если за деньги, которые ты истратил на эту книжицу, ты жаждешь получить дельные советы, как обращаться в издательство, – изволь, в этой подглавке я готов дать тебе совет, чего не следует делать никогда. думаю, это будет справедливо.

Итак, ты никогда не должен присылать свой текст в издательство, не показавшись там собственной персоной, даже если оно находится в другом городе. Рукопись без человека, скорее всего, даже не заметят, не то чтобы кого-то заставить её читать. А если заставить всё-таки сумеют, почти наверняка это будет самый робкий, самый забитый сотрудник, он и себя-то отстоять не сумел перед начальством, где уж ему отстоять твой роман?

Поэтому ты должен появиться в издательстве сам. При этом ты можешь согласиться, что это твой первый труд, но сумей показать, что даже в мыслях не допускаешь, что это твой последний. Сделай вид, что, мол, если не пойдёт этот опус, ты сварганишь второй и опять придёшь сюда. Это послужит доказательством, что издатель имеет дело с человеком, который будет его «дожимать», пока не получит внятный ответ. По логике любого редакторского сотрудника, в таком случае лучше уж ответить сразу, а не ждать второго и прочих «заходов» автора. Таким образом шанс, что твой роман прочтут, в целом повысится, хотя и не намного.

Ещё очень важно, не пытайся казаться умным. Как правило, долгие монологи перед издателем произносят маститые. Пока ты с ними в сравнение не идёшь, даже если бог наградил тебя золотым голосом и рассудительностью Сократа. Поэтому води себя сдержанно, не пускайся в саморекламные трюки.

Тебе оппонируют неглупые люди, они мигом раскусят, что своей репризой ты пытаешься показать, какой ты талантливый. Но беда в том, что на слово они уже давно никому не верят. Они привыкли «вычислять», это самостоятельно, без подсказок, и любой другой вариант воспримут как злостное покушение на свои права и привилегии. Результат будет против тебя, поэтому – не болтай.

И последнее, не выказывай никакого раздражения, возмущения, равно как и восторга,

когда тебе попытаются кратко, на словах объяснить, почему твой роман не очень хорош. Помни, люди в целом любят давать советы, но профессионал любит, чтобы его работа была проделана не впустую. Если редактор что-то советует, это довольно дорого ему, это почти творческий акт, не нужно его обрывать. К тому же в этих речах действительно немало ценного. Так что лучше выслушай все спокойно.

Ты можешь не согласиться с предложениями. Но потом, на спокойную голову и после размышления. Ты можешь вовсе ничего не сделать из предложенных тебе изменений, но во время разговора – не споры.

И конечно, если ты будешь неумеренно восторгаться – это будет не просто фальшиво, это будет сходно с издевательством. Редактор и автор (пока он не стал своим, «обкатанным» автором) находятся в «контрпозиции», как говорят фехтовальщики, а это скорее конфликтная ситуация, чем партнёрство. Поэтому любой восторг по поводу услышанного редактор, если он не клинический идиот, воспримет как приглашение к сражению. Что твоих акций никак не повысит. Поэтому, «не генери», не «поднимай» эмоции. даже если роман не очень хорош, но автор – человек спокойный, его роман скорее напечатают именно потому, что редактору комфортно с ним работать. Попытайся понять это как главную установку.

К тому же это «проявит» все новые, наработанные при написании романа черты. Что гораздо важнее и интереснее – чем просто опубликоваться. Это, может быть, способно послужить своеобразной проверкой всей проведённой нами работы, стать тестом, основным и единственным. Так что – попробовать ты можешь, но с умом и достоинством. Это – главное.

## **АГЕНТЫ, ИЛИ ПЛАЧ ВСЕМ ПИСАТЕЛЬСКИМ МИРОМ**

Время от времени на страницах газет или где-нибудь ещё возникает вопль какого-нибудь литератора, не обязательно даже неизвестного, который взыскует всей силой своего голоса такого простого помощника, как литературный агент.

В самом деле, «пристроить» роман кажется делом не более сложным, чем продавать на улице ножи или комплекты постельного белья. И как-то вылетает из головы, что если бы это было так просто, то у нас уже давно отбою не было бы от литагентов всех видов и назначений. Но их практически нет как нет.

Я являюсь литагентом и составителем коммерчески успешных темпланов разных издательств более пяти лет, продал и купил не одну сотню титулов, и потому имею право сообщить, что настоящих агентов – единицы. Основных, действующих в России и русскоиздающих соседних странах, я знаю лично, их число не растёт, а сокращается. Совсем недавно стало известно о прекращении работы такой выносливой агентессы, как мисс Шепланд (сразу оговорюсь – я знаю это по сообщениям печати, лично я с ней не говорил, кажется, с осени 1993 года).

В чем дело? Что мешает кому-то носиться по издательствам, проталкивать рукописи, грести свои комиссионные и изображать из себя «великого знатока» издательского мира? В самом деле, если бы кто-то «подмял» таким образом под себя пять – семь издательств даже средней величины, он превратился бы просто в культовую фигуру нашей пишущей братии, ведь он мог бы пристроить рукопись гораздо вернее, чем любое, самое крупное издательство...

Ответ прост. Потому что агент – не торговец. Это оценщик рукописи, на западе часто чуть ли не прямой её соавтор, помогающий литератору обойти сложные моменты (всех, кто не верит мне на слово, отсылаю к книжке Александра Цукермана, выпущенной издательством «Армада»). К тому же литагент – составитель контракта, умеющий отстаивать интересы автора, но при случае и залрягающий его в работу, если литератор чересчур разленился. Он очень часто бывает гарантом сделки, усмирителем пиратов, составителем исковых заявлений и человеком, который решает, когда нужно искать компромисс и как его соблюдать.

В общем, это нянька литератора, разумеется, в деловом плане, во всем, что делает

книгоиздание индустрией.

Таких литагентов у нас нет. И как ни странно, не потому, что нет возможных кандидатов, хотя, как ни крути, а число действительно достойных, честных людей, умеющих делать хотя бы половину того, что я перечислил, невелико. Но так или иначе, кандидаты есть. Чего в действительности нет – так это готовности авторов работать по западным образцам.

Наши авторы к моменту получения денег начинают очень усердно рассуждать, а стоил ли труд агента тех денег, которые теперь придётся ему платить. И в доброй четверти случаев пытаются агента так или иначе обмануть. К тому же автор всегда просит агента пристроить рукопись раз-другой... И не больше. В третий раз он уже сам идёт к издателю, именуя себя вполне признанным и даже «раскрученным» литератором. На западе ни один агент не будет прилагать бешеные усилия в начальный, самый трудный момент любой писательской карьеры, если не принимать в расчёт дивиденды, которые можно будет получить и после раскрутки, когда автор станет гнать «чистый товар», когда каждое его слово будет уже оплачено заранее. Эта «неверность» литераторов отгоняет всех агентов, даже самых бескорыстных.

В-третьих, наш литератор не терпит поправок, сделанных под руку. Даже если у литагента есть свои литературные достижения, они всё равно будут восприниматься как вмешательство «дилетанта» в «священный» творческий процесс. А дело-то как раз обстоит наоборот – вовсе не дилетанта, и совсем не священный. Не знаю, с чьей подачи, может быть, ещё с пушкинских времён («не продаётся вдохновенье...»), процесс писания казался чем-то особенным, хотя по сути своей мало чем отличается от работы каменщика на стройке или зубного врача в своём кабинете. Но эта дурацкая байка (о писательстве, конечно) до сих пор не выветрилась из голов наших литературных господ. А уж вреда принесла столько, сколько и «воровской» идее не снилось.

И наконец, последнее. Литагент почти наверняка отвергает непрофессиональные рукописи, но он не редактор, даже если он и мог бы доработать слабый текст, он не будет этого делать, просто потому что это не его работа. А профессиональные тексты у нас так редко попадают на стол достойным доверия людям, что из-за двух-трех случаев в год не стоит волноваться. И получается, что слабость, неразвитость «среды», поставляющей тексты, редкость и малость самой пишущей братии – тоже не обеспечивают условий для экономического выживания агента.

Вот они и не привились на нашей «на датской» почве. Вот и идут литераторы в издательство сами... Что, с другой стороны, тоже неплохо. Там сидят читчики, такие же оценщики, которые могут закрутить издательскую машину в пользу понравившейся рукописи не хуже агента, потому что они своё дело, как правило, тоже знают. Только деньги получают не от автора, а от издательства. В описанных условиях эта система грозит меньшими возможными неприятностями, в любом случае обеспечивает риск «в пределах допустимого»... К сожалению, для самого издательства, а не для тебя. Но с этим пока остаётся только смириться.

Кстати сказать, этих читчиков тоже «донимают», да ещё как. Уж что-что, а планы, указания и приказы наши коммерческие издатели научились выдавать не хуже самых заматеревших госчинуш. Не веришь, попробуй устроиться в издательство читчиком – мало не покажется.

## **КАКИЕ ВЫБИРАТЬ ИЗДАТЕЛЬСТВА**

Издательства бывают разные. Если ты думаешь, что я просто перечислю тебе, где не обманывают, где не ругают автора, где поят его кофе – ты ошибаешься. Я имел в виду, что разными бывают системные факторы – размер штата, издаваемая палитра, авторитет в читательском мире, срок выпуска книги и размеры гонораров.

Так вот, все это нас сейчас не касается. Авторитет – потому что у тебя ещё нет

достаточной известности, срок выпуска – потому что для тебя не должно иметь значения, три или двенадцать месяцев пройдет от сдачи рукописи до появления книги на лотках, размеры гонораров – несущественны, они для начинающих примерно везде одинаковы.

Также вынужден оговориться, мы будем рассматривать только коммерческие издательства, потому что все бывшие государственные монстры (вернее, те, которые уже не государственные) заражены всеми самыми отвратительными коммерческими пороками, но лишены подвижности настоящих «коммерсантов». В конце прошлого года в одном «госниковском» издательстве я видел план, сформированный на пять лет вперед, до третьего тысячелетия. На мой робкий вопрос, откуда составители знают колебания общего вкуса, как они, собственно, вычислили пресловутую

«розу ветров» читательского интереса, мне лениво ответили, что начальство распорядилось составить план, они его и составили... думаю, ты понял, о чём я говорю. Для нас имеет существенное значение пять факторов. Первое. В издательстве должна быть серия современных романов в выбранном тобой жанре. Если ты писал детектив, должны быть детективы, если фантастику – должна быть серия русской фантастики.

Второе. Издательство должно присутствовать на рынке не менее трех, а лучше пяти лет. По сути, это легко установить, добравшись до ближайшей библиотеки и посмотрев подшивки «Книжного обозрения». В этом плане «КнигОбозу» удалось почти невероятное: он всех так или иначе «посчитал», и если в него вчитаться, станет ясно очень многое, для первичной оценки – вполне достаточно.

Третье. В издательстве должны быть чуткие, незаезженные редакторы, особенно на приеме рукописей. Это можно определить по их виду, по тому, насколько заинтересовано они разговаривают с тобой о книге, готовы ли давать советы по её улучшению и как быстро они рассмотрят твою рукопись. Если срок рассмотрения больше двух месяцев – уходи, вежливо распрощавшись, тут не создана творческая обстановка для читчиков и рецензентов, чтобы они работали достаточно эффективно.

Четвёртое. Тебе должны нравиться книжки этого издательства, хотя бы в паре-тройке серий. Если же книги кажутся тебе чересчур строгими или, наоборот, фривольными, если тебя раздражает мягкая обложка или ещё что-нибудь – не приближайся к издательству. А если художники кажутся тебе нормальными текст свёрстан грамотно, а от книги исходит аромат бумаги, клея и краски, который будит в тебе самые лучшие переживания, – смело открывай двери, при наличии, разумеется, трех предыдущих факторов.

И пятое. Очень важным, как ни странно, является доступность руководителей. Если до них не добраться даже с динамитом (причём в прямом, а не фигуральном смысле), тогда осторожно попытайся выбраться из этой передраги. Дело не в том, что это могут быть бандиты – как правило, настоящие «крутые» теперь занимаются более доходными операциями, а не книгоизданием. Просто доступность руководства в большой мере свидетельствует о прозрачности всей системы в целом. А это и гарантия, что тебя не обманут с гонораром или тиражом, что неурядицы в низшем и среднем звене рассмотрит верхнее руководство, что тут просто не собираются «плевать» на автора, который может оказаться прибыльным.

Все неудачи в контактах, которые я только могу вспомнить, начинались именно с этого, внешне очень неприятного факта – недоступности руководства. И наоборот, сколь бы весомым, крупным и значительным ни было издательство, но если всегда можно попасть к генеральному, если очень хочется, тогда все более-менее в порядке. Так что не относись к этому совету свысока, он проверен практикой. А что может быть ценнее практики в нашем деле, где вообще не бывает теорий?

## **МИНИМАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ ДОГОВОРА**

Договора в каждом издательстве разные. Тот, кто мнит, что типовый договор советского периода послужил основой для нынешних договоров, ошибается. Да и не очень

уж хорош был тот договор, Я его раз пять прорабатывал по разным причинам и могу свидетельствовать – он мельчит статьями, растянут, и в нём нет действительно важных условий, потому что он отстаивает интересы только издательства, что несправедливо.

Минимальные условия, которые имеет смысл выяснять у издателя, сегодня другие. Первое, и самое главное, первоначальный гонорар. Не аванс, а гонорар за все первоначальное издание, без учёта допечаток. Дело в том, что, если ты начнёшь считать процент от тиража, гонорар может получиться очень маленьким. А первоиздание имеет дополнительную ценность, поэтому за первоиздание берут не процентную ставку, а твёрдую полистовую штату за весь объём романа, которая может быть в два-три раза больше, чем установленные выше 6–8 процентов от отпускной цены издательства.

В каком-то из своих романов Маринина призналась, что её героине (читай – ей самой) за лист детектива издатель (кажется, «Эксмо» на тот период) платил 200 долларов, что совсем немало. Хотя и не много, скорее средне. Наверное, в те времена Маринина была не самым раскрученным автором жанра, как это ныне имеет место быть. Безусловно, если ты подсчитаешь процентную ставку на тираж, то убедишься, что эта начальная оплата гораздо выше. Разница и составляет прибавку за новизну.

Второе. Следует выяснить, на какой тираж эта начальная ставка гонорара распространяется. Сейчас её обычно оценивают на тираж до 20000 экземпляров, но может быть и больше. То есть все книжки до указанной цифры оплачиваются как бы этой начальной ставкой, а вот с 20001-й копии автору снова должен причитаться некий гонорар, который на западный манер у нас стал называться «роялти», он вычисляется уже как процент от любого превышающего начальный тиража. Вот выяснением этого процента сверх оговорённого заранее первичного тиража и нужно заняться особо; это будет третьим минимальным условием контракта. Если книга вдруг «пошла», если кипы пачек с твоим романом «улетают» со склада и издатель, не будь дураком, допечатывает его снова и снова, ты должен знать, что чем выше тираж, тем больше должна быть эта процентная ставка. Так это принято во всем мире, так это принято в некоторых наших честных издательствах. А вовсе не наоборот, как в «совковом» договоре и у нынешних «неблагополучных» по части честности книжников.

Обычно за тираж до 50000 экземпляров я прошу восемь процентов, до 100 000 девять процентов и свыше – десять. Просить больше десяти для русского автора пока неприлично, так даже очень великие не поступают.

Ещё ты должен очень точно определить, на какой срок принимается контракт. Обычно это три – пять лет. Но это общие условия, когда издательство имеет право использовать твоё произведение, печатать его и отчитываться перед тобой по финансам задним числом. А есть условие, когда только данное издательство имеет право тиражировать твой роман, и ты не можешь передавать на него права никому другому. Это так называемый «эксклюзив» – словцо, которое означает «исключительный», в данном случае – срок. Вообще-то оно может означать всё, что угодно. Моя жена, например, любит утверждать, что у неё эксклюзив на меня, и она, по-своему, права.

Было время, когда за нарушение эксклюзива автору грозили бешеными карами, это случалось в те времена, когда даже «продвинутые» авторы не придавали ему значения. Один очень известный писатель ещё старой закалки как-то продал на эксклюзивных условиях свой роман... в шесть издательств. Я не знаю, как он потом расхлёбывал кашу, но кажется, очень непросто. А ведь являлся одним из немногих литераторов, чьи книги по-прежнему читают, хотя его произведения можно найти ещё в школьных хрестоматиях советского периода.

Так что нарушать эксклюзивное условие по срокам я тебе не рекомендую, ты – не из хрестоматии, с тобой цацкаться будут меньше. И вообще, нам, литературным одиночкам, лучше соблюдать правила контракта, это окупится, и не раз. Честность – лучшая политика, как сказал совсем неглупый политикан, что-то, а в надувательствах он собаку съел.

Итак, эти условия – первоначальный гонорар, процент, тираж, после которого начинает действовать процентная ставка, общий срок контракта и срок эксклюзива, после истечения

которого ты можешь попробовать перепродать роман другому издателю, – являются минимально необходимыми. Всякие прочие условия, например субсидиарные, оформительские, редакторские судебные, менее важны.

И последнее. Прежде чем что-то подписывать, прочитай текст внимательно, не бойся спрашивать издателей и не ленись почитать по этой теме специальную литературу. Это необходимо. Даже у нас, в России, контракт все чаще выполняется, и надо знать, что ты обязан делать, а чего не должен, иначе недалеко и до беды. Не в переносном смысле, а в прямом.

Да и обязательства издательства неплохо знать, в крайнем случае можно блеснуть в прениях с главредом, а можно и вовсе использовать в своих целях. Как правило, если договор корректный, это сработает.

## ПРИЯТНОСТЬ ДЕНЕГ ИЛИ СЧАСТЬЕ ПУБЛИКАЦИИ?

Ну, скажет иной литератор, хватил – о контрактах, об издательских обязательствах... А как быть, если этого нет и не предвидится?

Да, такое тоже бывает. Вот один мой знакомый обошёл, по его словам, 142 издательства, и – ничего. И был бы какой-нибудь вовсе неизвестный автор, а то ведь относится к тем, кто ещё с Жемайтисом работал – этой действительно легендарной фигурой нашей фантастической «молодогвардейской» редакции.

Так что же, если нет такого счастья, как обретение издателя, значит, все пропало?

Не совсем. Как говорит мой отец, из каждого безвыходного... Впрочем, я уже писал. Итак, два выхода. Первый – продолжать работать, ходить по издательствам и добиваться приятности денег, что весьма проблематично. И второй выход. Компьютерное, интернетское, безгонорарное издание. Почти то же самое, что подлинное счастье публикации, только в чистом (читай – платоническом) виде, то есть без денег. Даже без намёка на них.

Конечно, нужно чётко понимать, что денег в России за компьютерные разработки не может добиться даже «Microsoft» во главе с всемогущим Биллом Гейтсом, чего уж о нас, грешных, говорить? Ещё в этом варианте плохо то, что твой текст могут растащить на кусочки. И используют

Такие люди, о существовании которых ты даже не подозревал, – плагиаторы и компиляторы. Но могут прочитать и дельные люди, особенно если ты свяжешься с «правильными» публикаторами, которые уже имеют свою читательскую публику.

Итак, дилемма такова – или добиться денег, или издаться безгонорарно. Зато быстро. Хотя и довольно рискованно... И все же с хорошими шансами на отзывы, потому что отзываться «электронные» читатели умеют, и дело это за ними не заржавеет. Прочитают, оценят, пришлют письма, потом ещё добавят...

В этом случае есть шанс, что уже второй роман ты сможешь пристроить в издательство на нормальных условиях. Потому что имя твоё попадёт в файлы разных электронных «издательств», разумеется, если ты сочинил что-то достойное внимания.

Кстати, электронных текстов сейчас становится немало, и вариант электронной публикации постепенно теряет флёр самиздатской самодеятельности. К тому же тут появились имена весьма громкие. К услугам виртуальных издательств прибегал, например, такой вовсе не последний писатель, как Пелевин. А некоторые и-нетские журналы действительно выходят регулярно и имеют по несколько тысяч более-менее регулярных подписчиков.

Более того, я убеждён, что этот тип издательств будет развиваться. В Штатах, в Канаде, в некоторых европейских странах, которые здорово скакнули в компьютерных формах общения, это уже стало коммерчески выгодным делом. И весьма продуктивным – не менее, чем у нас быть провайдером.

Итак, если тебе кажется, что все пропало, знай – ничего не пропало. Просто присоединяйся к электронной революции, и ты получишь то, чего жаждешь, – счастье

публикации. Правда, пока без денег.

## **ИЗДАТЕЛЬСКОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ, ИЛИ НЕ ВЕРЬ ТЕКСТОВЫМ РЕДАКТОРАМ**

Но продолжим наш издательский экскурс. Допустим, контракт подписан, стороны довольны, пора принимать рукопись в редподготовку. Это грозит тебе ещё парой-тройкой неприятностей, не более того.

Самая главная, от которой не защищён никто, даже самый признанный и коммерчески состоятельный автор – редакторская правка, которую устраивают издатели. И не то чтобы она была совсем неграмотна или плоха, вовсе нет... Но у нас на нынешнем этапе коммерческого книгоиздания она просто груба. Возиться с автором, как возились «госники» в советские времена, вылизывая книгу по три – пять лет, сейчас никто не будет, а сделать текст за считанные недели почему-то считается невозможным, вот с автором и считаются не более, чем с верстовым столбом, который проносится мимо за окном, когда поезд уже набрал приличную скорость.

К тому же есть ещё одна довольно хитрая штука. А именно – настоящих текстовых редакторов очень мало, по сути, даже в Москве их несколько десятков человек, не больше. Их просто не выпускали совковые вузы. Потому что редактирование считалось делом идеологическим, а в этом коммунисты были неумолимы. Для поступления на редакторский полиграфа, кажется, единственного института, где преподавалась эта специальность, требовалась такая куча парткомовских справок, что нормальные люди туда просто не попадали. Те, кто там оказывался, был уже почти патентованным дебилом с цитатами из краткого курса ВКП(Б) вместо мозгов. Да и возраст этих «спецов», как правило, определялся цифрой крепко за тридцать, так что и «юношеская гибкость» там была в дефиците.

Поэтому сразу после взрыва книгоиздания на границе восьмидесятых-девяностых годов всех достойных редакторов растащили те издатели, которые сколько-нибудь заботились о своём имидже. Но едва наметился дефицит в этой профессии, редакторами стали называться все, кому не лень – именно с возвратной частицей «ся», то есть они сами себя принялись так величать, потому что никто другой этим титулом не решился бы их наградить даже после хорошей попойки.

В лучшем случае это просто грамотные люди, которые умеют читать, знают корректорские значки, но редактировать профессионально не очень-то и способны. Конечно, нынешней университет печати – совсем не то, что прежде, сейчас там водятся действительно талантливые люди, некоторые из них, я уверен, составят гордость нашего книгоиздания, но... В будущем. А пока следует признать, что корпус редакторов у нас в России не создан, он только формируется. Все это я тебе говорю, чтобы ты чётко понимал: издательское редактирование – процесс, в котором тебе, скорее всего, придётся принимать самое непосредственное участие. И главная его составляющая должна заключаться в том, что ты должен проверять своего редактора, чтобы он не «распаялся», больше необходимого. То есть не портил текст уж совершенно закоренелой Вкусовщиной, не искажал его, приписывая тебе мысли, которых ты никогда и не думал, не правил от желания просто вмешаться в текст, что, кажется, один из моих учителей, действительно замечательный литератор и сильнейший, хотя и чрезвычайно оригинальный стилист, а именно Федор Колунцев, как-то назвал «истерической правкой», то есть желанием выступить на первый план, чтобы было заметно, что редактор тут тоже был...

В похожей ситуации одно время среди пишущей братии было принято говорить: «Но позвольте, я этого редактора в соавторы не брал»... И это самая вежливая реплика, которую я только знаю по поводу подобной, с позволения сказать, «редактуры».

А вот ещё помню случай, когда я, поругавшись пару раз с издательством по поводу слабой редакции, «нарвался» – в полном смысле слова. Они нашли одну даму, которая, по их словам, редактировала Стругацких, и «напустили» на меня. Более нелепого и



придирчивого взгляда я не видел в жизни. У меня сложилось впечатление, что половину своих исправлений она внесла, будучи в не совсем трезвом состоянии.

В общем, я снял всю её правку. Целиком. И примирился с тем, что если у меня и будет когда-то по-настоящему сильный редактор, который станет моим другом и, так сказать, соучастником, то очень не скоро. Поэтому я рекомендую тебе не верить «маститым» стилистам. И не стесняйся драться за каждую редакторскую правку.

А при этом держать глаза и уши пошире и выслеживать, прямо охотиться за настоящим редактором, который мог бы тебе помочь. И заниматься этим почти так же тщательно, как выбирать издательство. А может быть, ещё тщательнее. В конце концов, издатель отвечает за себя, а за твой текст, испорченный кем-то, отвечать придётся тебе, причём персонально, своим именем, поставленным на обложке.

## **ОБЛОЖКА, ПРОДАЖИ И ПРОЧИЕ ИЗДАТЕЛЬСКИЕ «ЗАДНИКИ»**

Про то, как книга находит своего читателя, тоже можно рассуждать часами. Но в целом вполне «справедливым» остаётся анекдот середины прошлого века о том, как ретивый провинциальный книготорговец выложил книжки Александра Дюма на все полки, и когда этот уже весьма известный литератор, которого специально завели в эту лавку, в растерянности спросил, где же все остальные авторы, с радостью идиота отчеканил: «Остальные – проданы». Что при этом испытал Дюма-отец, наверное, может понять только литератор.

В самом деле, двойственность положения, когда хочется, чтобы книжки и улетали, и присутствовали на магазинных полках, порождает массу коллизий. Но все они не очень крупные, я бы не стал на них «фиксироваться», если бы не понимание того, что продажи в наше время определяют очень многое – и отношение издателя к твоему опусу, и коммерческое отношение к возможным будущим опусам, и твоё самоуважение. Как ни странно, в некоторых издающих «командах» все ещё бытует мнение, что продаваемость книги обеспечивает обложка. Но не везде. И это очень хорошее доказательство того, как быстро, если не сказать, «реактивно» развивается наше книгопроизводство. Ещё пяток лет это мнение было господствующим. Года три назад в этом уже можно было сомневаться, потому что иные книги из самого «мёртвого висака» имели весьма достойный вид. А «творения» вообще уродливые с книгодизайнерской или «живописной» точки зрения продавались довольно неплохо.

И лишь проведённые в конце прошлого года опросы пресловутым «КнигОбозом» окончательно опровергли этот книготорговый «штамп». Только три процента (3% – подчёркиваю!) покупателей действительно рассматривают обложку как главный фактор, влияющий на решение купить книгу. И при этом лишь чуть менее половины покупателей признались, что покупают текст, именно текст, а не картинку. Это важно, потому что позволяет нам, литераторам, спорить с издателем, когда он слишком уж небрежничает в отношении нашего текста.

Но всё-таки я хотел бы сказать, что истина тут не очень стабильна, даже не совсем «компромиссна», она раздвоена. Книга – объект двузначный, товарно-художественный, поэтому я очень хотел бы, чтобы к моим текстам были выбраны ещё и значащие, создающие ёмкий, законченный образ обложки. К сожалению, так бывает не всегда. И я не одинок в этом, в любом случае, мягко вынужден признаться – не слишком оригинален.

Ещё важно заметить, что продажи, как признают многие торговцы, в принципе можно стимулировать. Тут хорошо помогает реклама, раскрутка на ТВ, поддержка автора или издательской серии средствами магазинной рекламы, но все это стоит недёшево. И деньги по этой статье расхода могут найтись только у крупного издателя или оптовика. А в подлинной раскрутке, как ни странно, заинтересованы только относительно мелкие торговцы. Возникающую дилемму у нас в принципе пока не решили, хотя не у одного меня есть предчувствия, что скоро могут и решить. Даже со мной, не самым известным литератором,

уже заводили разговор о рекламной поездке по провинциальным городам, причём требуемую сумму пресловутые дилеры собирались найти простой русской складчиной.

Есть интерес к книжным раскруткам и у рекламных агентов, хотя успешными заказчиками выступила всего пара издательств, остальные или проиграли в этой попытке, или пока не рассматривали такого варианта вовсе.

В общем, мой тебе совет – пиши прилично и жди. Не в Америке живём ещё, вот там, в самом деле, без рекламы – ни шагу. А у нас хороший текст сам рекламирует своего автора, тут, к счастью, кое-что ещё зависит от наших голов.

Конечно, изрядное значение для продаваемости имеют и всякие прочие мелочи. Например, время года, когда выходит книга. Также весьма существенно, где она выходит. «Удоятся» ли её переплётом или она будет одета лишь в обложку. На какой рынок она выходит – центральный или узкий провинциальный, сериальная это книга или несериальная. Как много книг на подобную тему уже было издано, насколько успешно работают в избранном тобой жанре другие авторы...

Но это – целая наука. Чтобы более-менее растолковать все эти «задники», боюсь, пришлось бы написать ещё не одну книгу.

Главное, держи ушки на макушке, старайся думать самостоятельно и следи за всем, что происходит не только с тобой, но и с твоими друзьями-коллегами. Это многому научит. И гораздо лучше, чем я.

## **ЧАСТЬ VII. ПИСАТЕЛЬСКИЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ.**

Как и предыдущая, эта глава необязательна для тех, кто не видит для себя литературу более явственно, чем это необходимо для упражнений с психикой, для достижения чисто прикладных, а не прямых литературных результатов.

Но без неё, как и без предыдущей, книга была бы неполна, как неполон, скажем, был бы «Фигаро» без последнего акта, под тем предлогом, например, что там, дескать, трудные партии для голоса. Я не думаю, что это было бы правильно и в плане чисто методологическом – текст стал бы слишком выдающимся примером цепочки размышлений, не доведённых до конца.

Должен признаться, если бы я писал чистый учебник креативного письма, я бы как раз с этой главы и начал, попытался бы в целом определить, что такое литературное ремесло, какого оно цвета, вкуса, запаха, каково на ощупь, какие сюрпризы преподносит родственникам литератора и прочее. Боюсь, что тогда книга никогда не была бы закончена, поскольку я так попробовал бы испугать читателя, что, не исключено, испугался бы сам и бросил её писать, как Гофман, говорят, бросил какую-то из своих повестей – слишком стало страшно. А впрочем, не только он. Кроме того, эту часть необходимо написать, по-видимому, чтобы ребята, у которых что-то стало вырисовываться в плане предложенного мной психологического метода, знали, где поставить точку. Где прекратить эти упражнения, не доводя дело до чрезмерных нагрузок, бессонницы, неврозов и прочего, что сопутствует профессиональной литературе даже у самых крепких и выносливых.

### **Глава 21. Несколько мифов о писательстве**

Надо признать, что о писательстве, как ни о какой другой профессии, кроме, кажется, актёрства и службы в полиции, сложена куча легенд и мифов. Не скажу, что все они далеки от реальности, зерно истины в некоторых из них есть... Вот фиксации некоторых мифов и поиску этого зерна, а также трезвому сравнению обоих искомых величин я и посвящаю эту главу.

Надо сказать, что я приложу все усилия, чтобы не злорадствовать по поводу своей работёнки, по поводу своих друзей и вообще всего, в чём вынужден барахтаться последние

годы. В конце концов, у меня есть богоданная свобода воли, а значит... Впрочем, об этом ниже.

## **ВДОХНОВЕНИЕ – РЕШЕНИЕ ВСЕХ ТРУДНОСТЕЙ**

Кажется, ни один другой миф, даже легенда об Атлантиде, не является в головах нормальных людей такой яркой и в то же время такой далёкой от истины, как легенда о вдохновении. И дело не в том, что его не существует. Скорее всего, оно, как и многие прочие радости нашего бытия, каким-то образом всегда оказывается в прошлом, по крайней мере, так подсказывает память, опыт, да и результаты работы.

То есть вдохновение на поверку почти всегда оказывается чем-то малореальным, с большими задатками оказаться ненастоящим, а то и вовсе ложным. И трезво, «документально» определить, истинным ли оно было, возможно лишь тогда, когда от самого момента X прошло немало времени.

Хотя бывает и так, что признаешь: да, бывало, случалось. Приходило. Тогда смотришь на текст и поражаешься себе – надо же, ведь без единой ошибочки сделано. И мог бы навалить, но вот почему-то не «навалил», не допустил ни единого промаха, ни разу не «поскользнулся» – и это единственный верный признак вдохновения.

Формулировка Паустовского, который пытался определить этот чудной период как «строго рабочее состояние», мне лично кажется неверной. Хотя бы потому, что и у отпетого графомана бывают приступы работоспособности. И у профессионального писателя бывают такие запой трудом, что за пару дней иногда чуть не треть романа удаётся изложить. Или разом, в один присест написать план огромного, листов на двадцать, романа. Или резко, стартуя с нуля, прийти к редкостной, волшебной мысли...

Которая, как правило, пришла в чужие головы на много десятилетий, а то и веков раньше. И тогда становится ясно, что все только что происшедшее было простым и незамысловатым взрывом работоспособности, желанием разгрузить нервы, спонтанной энергией хорошо отдохнувшего организма, и не более того.

Собственно, потому-то все эти порывы и кажутся такими фальшивыми. Они и в самом деле ненастоящие. Потому что не приводят к качественному скачку, к настоящей находке, к определению себя, своих и только для себя приемлемых правил труда. Они просто – работа, чуть более удачная, потому что находился в хорошей форме. Но форма, даже самая прекрасная ещё не «приход», не прорыв (исходя из английского термина – breakthrough, которому в русском, к сожалению, удачного аналога нет).

А вот настоящее вдохновение – действительно прорыв. Причём качественный, неоспоримый. Например, в такие слои сюжета или в глубины изучаемого предмета, знания о которых за собой даже не подозревал. Словно это и не ты делал, словно твоей рукой водила чужая воля, несравненно более просвещённая, мудрая и свободная.

Впечатление после такого порыва – ужасающее. Истощение после безумной ночи любви – цветочки по сравнению с тем, что наступает после приступа подлинного вдохновения. Похмелье после долговременного запоя – вполне конкретно и не вызывает такой потребности в многодневном восстановлении, как подобное... вдохновение. Пожалуй, следующее сравнение нужно делать с наркотической ломкой, но тут я не спец – не имел, потому что не потребляю.

И всё-таки что же думает обычный человек об этом самом вдохновении? Что это такой сиропчик, в который окрашен весь мир, что это очень приятно, что случается часто или достаточно часто, чтобы на этом топливе написать весь роман. Наконец, что это оставляет приятные воспоминания, и этого жаждешь, как в жаркий день хочется выпить свежего пива...

В общем, все это чепуха. Кроме, пожалуй, одного. Это в самом деле жаждешь испытать снова, но не из-за волшебных переживаний, а потому, что в этот момент вдруг да удаётся решить все главные проблемы – найти героев, определить сюжетный пик, найти

оригинальнейший, нигде прежде не описанный ход, разрешить труднейшую психологическую коллизию, найти интонацию, при которой текст зазвучит, как симфония...

Так что же, в самом деле, вдохновение – решение всех проблем? Нет, не всех, это слишком ценное состояние, чтобы его разбрасывать на все проблемы. Умный, технически подготовленный литератор будет тратить это время только на решение главных, узловых проблем своего текста. Менее умный попробует писать, что попало. И у него получится нечто промежуточное, необязательное, пусть даже и сделанное неплохо, но всё равно, при этом главные сцены он безусловно провалит, потому что подойдёт к ним на «усталых ногах», как говорят футболисты. И этим погубит работу в целом.

Отсюда я делаю вывод. Вдохновение – не рабочее состояние, а миг краткого и в общем-то очень тяжёлого для всех рабочих кондиций прозрения, которое следует использовать так, словно оно даётся последний раз в жизни. То есть это не та краска, которой можно выкрасить весь забор. Оставь её только для столбиков у калитки и, может быть, для приветственной надписи – на остальное её просто не хватит. Но зато если угадаешь, то они будут действительно сиять – глаз не оторвёшь.

### ЗДОРОВОЕ ЛИ ЭТО РЕМЕСЛО?

Каким-то образом возник и укрепился миф, что писательство очень здоровое, невинное занятие. Наверное, он появился в советские годы, когда по телевизору изнурённые коммунистической подёнщиной работяги время от времени слушали радостные трели очередного представителя «народной боли», «совести нации», «властителя дум» и «вершителя духовных поисков».

Даже без обычного грима они выглядели «приятственно», здоровенько и вполне благодушно. Что и говорить, жизнь у них оказывалась не очень обременительной, а кроме как согласовывать свои опусы с «внутренним» цензором стрессов они, по-настоящему, ничего не знали.

Правда, были и другие литераторы, худые, с лихорадочными глазами, какие-то неопрятные, частенько пьяненькие, клянущие судьбу то ли за недостаток денег, то ли за неудачи у женщин... В общем, неудачников было легко не замечать, ведь в каждом деле есть свои аутсайдеры.

В логическую схему не укладывалось лишь то, что эти-то неудачники, как правило, и производили что-то дельное. Их-то тексты и ходили по рукам в списках, их-то и приглашали на всякие иностранные симпозиумы-посиделки, на которые, разумеется, их не пускали, и приходилось ездить тем, другим, с таким благостным жирком, какой бывает лишь у хорошо кормленных кабанчиков да цековских из братских компартий. Ещё здорово подвела статистика жизни литераторов даже классической, довольно неспешной и потому не самой «утомительной» школы. Лишь единицы умерли в преклонном возрасте. А подавляющее большинство не доживало не то что до пожилых лет, но даже не заканчивало литературного младенчества. И чем активнее, новее для своего времени работал литератор, тем короче оказывался его путь. Про насильственные смерти пушкинского образца говорить не будем, хотя и тут не все понятно – не по пьяному же бездумью этот гений, знаток всего, что только можно встретить в «свете», в который он был вхож с детства, полез под пистолет Дантеса? Несмотря на бесконечные дуэли (более ста двадцати, по последним подсчётам!), в результате немалого спиритуалистического опыта, «солнце нашей словесности» отлично знал все опасные моменты своей жизни, верил этим предсказаниям и совсем не склонен был рисковать столь глупо. Небось не Маяковский с его азартничаньями вплоть до «русской рулетки».

Но эти-то «неправильности» статистики и приводят к действительному пониманию проблемы. Что-то случается с этими людьми, что-то с Ними происходит такое, отчего своя жизнь им, как отпетым жиганам, не мила становится. И вряд ли какие-либо утверждения, даже таких авторитетов, как Мюллер, что писать на самом деле легко и просто, способны эту

картину хоть сколько-нибудь заметно изменить.

## **БОГАТЫЕ И УМНЫЕ**

Ещё один миф – о невероятном, фантастическом богатстве этой профессии. Которым оплачен труд этих исключительно умных, дьявольски начитанных, великолепно образованных людей.

Кажется, в конце восьмидесятых годов Литературная газета провела расчёт, сколько получает средний, нормальный автор за свой труд, и сколько – те, кто просто штампует его труд за пультом печатного прессы. Я уж не говорю о тех начальниках, которые распоряжались «бурным потоком» литпроцесса в те годы, кому давали дачу, кто разъезжал по загранкомандировкам, кому предоставляли неограниченные возможности вываливать на головы населения многотомники и проч., и проч.

Сравнение оказалось резко не в пользу литераторов. Ещё раз оговорюсь – нормальных. Которые книжки пишут, а не в президиумах заседают. Причём очень здорово не в их пользу, раза в полтор-два по сравнению с обычными, тоже не богатыми работягами советской поры. Главная хитрость была в том, что печатник получал оклад каждый месяц, а литератору давали возможность издать книжку раз в шесть, а то и семь лет. И гонорар платили, соответственно, практически раз за весь этот срок. Остальное время приходилось перебиваться авансами (которые, правда, иногда можно было и не отрабатывать) или подачками Литфонда.

Так вот, сейчас Литфонд – только для ещё более избранных, чем в былые годы. Авансы многие коммерсанты не платят, потому что им это не нужно, и их всегда приходится отрабатывать, может быть, даже себе в убыток. Так что по сравнению с прежними временами – с доходами стало труднее. Только одно легче – не довлеет начальство, печатайся хоть каждый год. Хоть вообще «запечатайся» до смерти, если хватит с ил и азарта...

Итак, чтобы достойно кормить семью и не чувствовать себя зависимым от каждого дурака, как признался в своём интервью «КнигОбозу» Ник Перумов, нужно писать как минимум три полноценные книги в год.

Я согласен, год можно так работать, два, пожалуй, тоже. Три, если железное здоровье и нет ещё благоприобретённой усталости – можно попробовать. А потом? Работать многие годы в таком режиме – невозможно, такого варварского отношения к телу, интеллекту и нервной системе не выдержит Терминатор, не то что живой человек.

Значит, все – откат, падение производительности или, в лучшем случае, падение качества, что немедленно отразится на гонорарах, на Отношении издательств к тебе, на издательских планах.

Не веришь? Сравни ранние и нынешние романы Марининой. И я буду последний, кто кинет в неё камень (хотя ох как не люблю эту «русскую Агату», потому что понимаю этот механизм, со знаю, как это происходит. Мне бы хотелось, чтобы понимал это и ты, иначе выбор может быть неправильным, ориентиры – ложными, а исправление ошибок – чрезмерно тяжким. Если вообще возможным.

## **ГЛАВНОЕ ЛИШЬ ПРОБИТЬСЯ?**

Сколько раз я слышал, что, разок-другой напечатавшись, пробившись любой ценой на издательскую арену, остаётся лишь раз-два в год пописывать что-то, и можно не заботиться о том, как текст выглядит, как звучит, как он сделан. То есть ремесло вывезет, а если и нет, то поможет удача прежних, когда-то сделанных романов. И издатель «не заметит» слабины, просто потому что «накат» не даст остановиться, не позволит затормозиться карьере и гонорарам...

Нет ничего более глупого и далёкого от действительности, чем этот миф. Собственно, я

даже не знаю, откуда он появился. Ни один сколько-нибудь разумный человек не скажет, что врачу достаточно сделать первые операции, а потом можно особенно и не стараться, мол, «само зарастёт». Почти все время актёры, даже теледикторы, которые проторчали перед камерой десятилетия, признаются, что от ужаса перед профессией у них горло спазмирует, руки дрожат, ноги не держат.

А у литераторов как бы все наоборот. Главное, разок пробиться, а там – трава не расти.

Я разговаривал об этом с очень известными литераторами. И вот что они мне в один голос поведали. Чем дальше – тем страшнее. Чем громче слава, тем контрастнее будет выглядеть любая ошибка. Сущая мелочь покажется серьёзным ляпом, ляп будет казаться проблемой, а действительная проблема – полным сходом с круга.

Самое интересное, что из-за этого страха, и только из-за него, как я думаю, практически сошли с дистанции очень способные, но излишне мнительные люди, вроде Сэликджера. Этот вообще заперся в одиночку на огромном участке, чтобы даже шум мимоезжих автомобилей не пробивался через купы кустов и деревьев, перестал принимать журналистов и отказался от встреч с друзьями. Не знаю, принимает ли он родных и есть ли у него прислуга, но не удивлюсь, если годами не было и их тоже.

От страха перед чистым листом, кажется, отказался в своё время работать даже такой мэтр из мэтров, как Сименон. В день семидесятилетия он решил не участвовать в «крысиных гонках», изложил план очередного романа, как он почти всегда делал, – на обороте использованного конверта, а потом отложил его и... больше не писал. Правда, слова накапливались у него где-то, мешали жить, тогда он купил себе диктофон и сделал ещё почти два десятка томиков знаменитого сейчас на весь свет «Я диктую». Но он сам первый признавал, что это просто отдушина, не настоящее письмо. Хотя бы потому, что печатали эти тексты секретари, а он лишь правил их, да и были они настолько свободны, настолько несвязанны, насколько это вообще допустимо.

И вот смотри, что получается. Чем больше сделано, тем как бы выше тебе подняли проволоку, а страховки нет, и ноги уже не те, подрагивают, хотя от них как раз так много зависит... Нужно идти, стоять – нельзя. Вот тогда-то идёшь и думаешь – зачем только это все придумали? Зачем я в это влез? Неужели других профессий нет?

## **ТАК КТО ЖЕ ВСЕМУ ГОЛОВА?**

Кто в литературе заказывает музыку, кто вершит окончательный суд над всем, кто определяет, куда плывёт ладья? Вопрос не так прост, как может показаться. В самом деле, кто решает, что писать, что читать, что издавать? Каждый из участников процесса кивает на кого-то другого. И в целом это разрушает миф о том, что литератор столь же свободен, как, скажем, дельфин в океане.

Кажется, от критиков пошла волна мнений, что в конечном итоге всем должны командовать читатели. Литераторы, которые привыкли играть на публику, тоже это признают, но те, кто почестнее, говорят, что они ориентируются только на общественное мнение. А это не одно и то же. Читатель, если он не критик, общественного мнения не создаёт. По моему не очень старательному расследованию выходит, что для литератора общественное мнение создаёт... редактор. Вернее, даже господин редактор. Они ведь тоже бывают разные, среди них попадаются и главные, которые рассуждают о том, что сейчас «пойдёт», а что не очень, что «нужно народу», а без чего он «обойдётся».

Таскание по издательствам и в качестве литератора, и в качестве литагента заставило меня немало времени провести в обществе этих самых редакторов, в том числе и главных. И вот что я вывел из наблюдений: как правило, это довольно интересные люди. Особенно главные, которые при своей должности ещё не разучились читать. Но все они жалуются, что их не понимают, что порывы их священного творчества остаются невостребованными, пропадают втуне, что они зависимы, наконец. И всему книжному процессу голова – издатели.

Будучи в некоторых случаях консультантом и составителем темпланов ряда книжных серий, не говоря уж об отдельных проектах, я сталкивался с издателями разной специализации, разного калибра, разного отношения к делу. И все они в один голос вопили, что им не дают развернуться книготорговцы. Если книгоиздатель бывал одновременно и торговцем (а такое случается сейчас сплошь и рядом, потому что чистый издатель не способен добраться до денег, не говоря уж о том, чтобы хоть минимально контролировать финансовый поток, и слишком опосредствованно получает практическую отдачу за свой труд), тогда такой «торговоиздатель» голосил, что его подводят партнёры. Прямо сели на шею и погоняют, как могут. Там, у его партнёров, чистых торговцев, и находятся деньги, там находятся и головы, которые всех нас учат жить и мучают своими претензиями...

Хорошо. Было время, когда я довольно пристально разглядывал торговцев. даже специально катался в Олимпийский, чтобы связаться с тем или иным торговцем, посмотреть, как он работает, не собирается ли чего издать «сверх» своей обычной профессии, а если только торгует, то о чём думает, над чем грезит? И почти всегда слышал рефрен – читатель!... Читатель то, читатель се, нос воротит, сюда не смотрит, нами не интересуется. Послушать их, так у нас вообще перестали книжки покупать, даже если сам господин торговец приезжал ко мне жаловаться на жизнь на темно-вишнёвом БМВ сроком выпуска никак не дольше трех лет.

Ну, о читателях мне рассказывать не нужно. Сам из таких, толкался и в очередях лимитных ещё подписок, оформлял безлимитные, простаивал часами перед разными лотошниками. И на ссылку на моё мнение реагирую, как старый полковой конь на звук трубы, то есть мгновенно... И, по моему мнению, довольно основательно.

Итак, нет ни одного читателя, который бы полагал, что с ним считаются. Лишь изредка «нарываешься» на литератора, с произведением которого было бы интересно прожить хотя бы один вечер, не говоря уж о дальнейшей перспективе. А то, что издатели готовят именно те книги и серии, которые сразу и надолго хотелось бы коллекционировать, от которых не оторвёшься, что торговцы с толком представляют книги, а не пытаются всучить нечто, что слишком часто оказывается безответственной трухой из слов, бумаги и краски... Это все болтовня, которую стыдно было бы излагать даже школьникам, ещё не разучившимся кое-чему верить. Словом, читатель головой издательского процесса никак не является, и считать, что он что-то там такое формирует, – нелепо.

Конечно, всегда и везде справедливо утверждение, которое я впервые услышал у Джеймса Хогана, очень неплохого английского фантаста, который живёт сейчас в Штатах: «девяносто процентов чего угодно – хлам»... Ну, в общем, он использовал не этот почти благородный технический термин, под который можно подвести что угодно, от шлака до брака, но за смысл я ручаюсь.

Итак, в литературе, как во всяком другом «что угодно», процент недоброкачественной продукции может быть даже выше оговорённых девяноста процентов.

А значит, ответа на приведённый выше вопрос я не знаю, я лишь свидетельствую, что наше дело идёт как-то странно, как-то так, что никто в особенности и не думает, что же, собственно, делается и каким образом это происходит. А голова, которая задаёт всему идею (что бы под этим термином не подразумевалось), находится неизвестно где.

Но всё-таки колесо крутится. И хотя я не знаю, как это происходит, это идёт по нарастающей. То есть, хотя миф неверен, остаётся надеяться, что мы ещё просто не дозрели до настоящей, верной и единственно правильной гипотезы. И кажется, такая ситуация наблюдается не только у нас, но и в других странах. Ещё раз подчеркну: хотя миф неверен.

## **Глава 22. Что значит ремесло текста**

В этой главе я хотел определить вещи, которые не пробуют определить самые умные, самые решительные из литераторов. То ли по причине какой-то малозаметной суеверности, мол, не хочется искушать судьбу, то ли потому, что справиться и объяснить эти особенности

действительно нелегко. Я даже сомневался, стоит ли вносить эту главу в книжку? Сумею ли я изложить все хотя бы так, чтобы мне самому было понятно?

Ещё я должен признать, что содержание этой главы очень личностно. Если в остальных случаях я приводил примеры, которые почерпнул из общения с друзьями и коллегами или из общедоступных книг, что предпочтительно, потому что, как говорят картёжники, «неубиенно», то здесь мне даже сослаться не на кого. Я сам – инструмент постижения действующего психологического и интеллектуального механизма, и сам – среда, в которой проводится эксперимент. А, кажется, по одному из постулатов Норберта Виннера, изучающий, находящийся в среде изучения, принципиально обречён на её непонимание из-за отсутствия выхода за пределы изучаемой среды.

Ну, ладно, не будем увлекаться любительскими кивками на действительно сложные обобщения математической логики. Просто примем лемму, что и письменная речь, особенно в том усечённом, «укороченном» варианте, которым я тут пользуюсь, имеет свои ограничения в возможности объяснить, описать и представить перед читателем сложные предметы.

### ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО СЛУЧАЙ...

Когда человек пишет, не важно даже что, письмо или роман (хотя в случае с романом это более наглядно), он не совсем владеет ситуацией. И слишком велика вероятность того, что он начнёт «гнать» текст словно бы и не от себя, а непонятно «от чего», в котором правит нечто, чему и определения сразу не сыщешь. Это похоже на те «выбрыки», которые устраивают наши герои и персонажи, только касается текста в целом – идей, которые в нём самопроизвольно возникают, сюжетных ходов, которые никак не обоснованы, даже элементов повествования и описания, от которых сам столбенеешь, потому что никогда не мог бы в здравом уме так написать.

Часто это приходится останавливать и вычёркивать. Но иногда именно таким вот образом рождается нечто, что придаёт тексту дополнительную, какую-то термоядерную реакцию, что делает его воздействие на наше сознание чрезвычайно мощным. И, следовательно, без этого «субэлемента» не обойтись, с ним приходится не только считаться, но и работать. То есть каким бы «крутым» литератор ни был, если он утверждает, что всегда держит текст за хвоста, значит, он зарпортовался, или сделался слишком ремесленником, или чрезмерно боится отдаться на волю этого непредвиденного призрака, который при написании текста появляется всегда.

За неимением лучшего термина я называю это случаем. Хотя большинство литераторов, в том числе и господин Пушкин, мастер именно этого случайного компонента, называют импровизацией.

Я бы тоже назвал это импровизацией, если бы этот механизм всегда срабатывал, всегда давал достойный вариант, если бы у меня – да у кого угодно! – не возникало иногда отвратительных, необъяснимых провалов. Даже тогда, когда все, казалось бы, подготовлено, все понятно, известно и остаётся лишь записать то, что давно уже сидит в голове.

Вообще-то, элемент случайности в письме всё-таки можно было бы истребить, можно было бы его выскоблить, как художники изничтожают его проявления, осуществлённые кистью, в чрезмерно долгих, очень проработанных картинах. Такие живописцы, кажется, чаще всего встречаются в немецкой школе, где изначально почти копиистическая точность ценилась не меньше, чем полет невнятной импровизационности. Но если Альбрехт Дюрер в знаменитой акварели кролика сумел на зрачке своей длинноухой модели нарисовать переплёт окна, из которого на его рабочее место падал свет, и всё-таки остался Дюрером, то очень многие, рисуя каждый перелив ткани, каждую букровку на странице подвернувшейся книги, сделались лишь посредственными «фотографами».

В литературе есть та же опасность. Более того, с приходом очень дробного, «клипового» письма, когда широкие пропуски являются непременным условием сжатого



изложения, когда все внимание должно быть сосредоточено лишь на выразительных моментах, без «провалов», – чрезмерное «мельчание» выглядит просто убийственно.

И всё равно, случайность в тексте не истребляют, её оставляют, с ней мирятся, потому что без неё ещё хуже. В конце концов, для профессионала провал не является чем-то из ряда вон. Ну, отполз, отлежался, вытерся, поднялся и снова вперёд! За это самое его и величают «профи», потому что он показывает нам что-то такое, чего не может любитель – хотя бы по части выносливости.

А вот если случайность истребить, тогда от текста действительно мало что остаётся. Это даже протоколом назвать невозможно, потому что изложение событий всё-таки в целом создаётся, но его иначе как перечислением уже не назовёшь. Да, получается перечисление имён, за которыми нет персонажей, событий, за которыми нет смысла, идей, за которыми не видно развития и последовательности. Именно эта опасность, кажется, подстерегала и часто накрывала с головой такого отменного романиста, как Драйзер. Впрочем, его поклонников прошу не волноваться и не вызывать меня на дуэль, он лишь один из многих. Просто у него чаще, чем у других, встречаются целые абзацы с перечислением девиц, отдавшихся Каупервуду, или списки компаний, разбившихся от каких-то финансовых передраг. А за ними – пустота.

Так что же делать, если эту случайность невозможно вычеркнуть, а она настолько опасна, что любой текст способна обратить практически в ничто?

## **СЛУЧАЕМ НУЖНО УПРАВЛЯТЬ**

Я очень долго бился над этой проблемой. Если честно, было время, когда я решил, что именно умение управляться с этой импровизационной особенностью текста, со случаем – и есть ключ к профессионализму. Я не знал, что все ещё хуже, что в действительности литератор имеет дело с куда более мощной и опасной стихией. Как сказано в каком-то учебнике каббалы: «Страшны не боги, страшны боги богов».

Итак, случай существует, без него плохо, следовательно, им нужно управлять. Им нужно пользоваться, заставлять работать на текст, «запрягать» его, доверять ему при нахождении каких-то обобщающих факторов в описании предметов, в подробностях, которые позволяют сразу увидеть предмет в целом, и, наконец, подчиняться ему целиком, когда наступает редкий момент и ты чувствуешь, что он с тобой заодно... Что он проделает такое, чего ты сам, без него даже за тысячу лет не придумаешь.

По результату это сходно с вдохновением, только вдохновение – сила, стоящая вне нас, а управляемый случай вполне сносно инициируется в нас самих, генерируется по приказу, как хорошему бойцу удаётся перед поединком поднять уровень адреналина в крови.

## **МОЯ ЛИЧНАЯ ГИПОТЕЗА О ПИСАТЕЛЬСКОМ РЕМЕСЛЕ.**

Вот тут-то и следует изложить мою личную гипотезу о писательском ремесле. Надо сказать, она не понравится пуристам, которые верят во всемогущество человека, или фанатичным атеистам, считающим, что существует лишь то, что они видят, что можно потрогать руками или хотя бы «снять» приборными средствами.

Дело в том, что каждый человек, согласно моим личным наблюдениям, не совсем отвечает за свои поступки. У него есть свобода воли, но он не может применять её всегда с теми результатами, которые ему хотелось бы достичь.

И тому есть две причины. Одна, внешняя, заключена в том, что существуют некие силы, управляющие нами без нашего соизволения, которые имеют происхождения в коллективном сознании, ноосфере нашего мира, и в коллективном (может быть, Юнгианском) бессознательном, что связано со многими негативными проявлениями деятельности человека. Есть ещё и наша предрасположенность, закон кармы, наш долг тому, чем мы были, если угодно, в прошлых наших жизнях – это тоже, хочешь – не хочешь, а

следует отнести к внешним факторам.

И существует нечто в самом человеке, как в его разуме, так и в его внесознании, что можно почувствовать, испытать разными средствами, и с чем «нормальный» диалог весьма ограничен. Есть борьба человеческого духа со злом, с возможностью падения во мрак бесовщины, есть непременные задачи, которые он сам должен решить, чтобы, условно говоря, более «подготовленным» перейти в другой, более тонкий план бытия...

Есть, наконец, бессмертная душа, и куча «проблем», связанных с её пестованием и правильным развитием, которое по мере подъёма к рангу боголюдей, или по восточной терминологии – ботхисатв, делает все человеческое тягостным бременем, мешающим почувствовать новые силы своего уже внечеловеческого состояния, что не даёт возможность подойти к более возвышенным задачам, не позволяет войти в «высокие ворота»... И за все это в ответе мы сами, каждый из нас.

И вот в этой мешанине сил, поистине внечеловеческих реальностей стоит в общем-то слабый человек, литератор, который очень ограниченным средством – зафиксированным, письменным словом – пытается во всем этом разобраться.

Он даже не очень высоко ещё взлетел по кармической лестнице, поднялся, по индуистской иерархии, лишь до четвёртой чакры, «на которой» по мнению йогов и «работают» писатели. Вспомним, что всего девять основных чакр, а про то, что есть ещё неосновные мы и вовсе попробуем забыть... Итак, литератор ещё даже не набрал настоящую силу, не приобрёл подлинного влияния на этот мир, но он уже искушаем, он уже может, поддавшись тёмным силам, «рухнуть» в духовном плане и стать учителем зла, ненависти, разрушения. Причём, если сдаётся и становится таким вот «взятым», сила его чисто внешне возрастает, воля становится негибкой, его человеческая слава делается неизбежной, а влияние на слабых – подчёркиваю, слабых! – людей вообще теряет границы...

И все это происходит с нами, потому что мы с этим неизбежно работаем по условиям нашей профессии. И выход ко всему этому обращён через крохотную, малозаметную особенность нашей работы – через «случай», который правит иногда нашим пером, выводя странные слова, складывая их в необычные идеи, приводя в мир колоссальные энергии и необъяснимую информацию.

Может быть, моё объяснение получилось чересчур путаным, но если бы я не попытался объяснить, что мне видится даже за ближайшим «краем» писательства, я бы чувствовал, что поступаю не очень хорошо. Что лукаво заманиваю тебя в мир, где все обстоит совсем по-другому, чем кажется.

Помнишь, я предлагал тебе поберечь свои страхи? Вот когда ты дойдёшь до этой границы словесного творчества, бояться уже можно. Потому что это в самом деле такое, от чего дрожат поджилки. И лишь тому литератору по-настоящему следует отдавать должное, который преодолел этот страх и всё-таки пошёл дальше, дальше... Куда? Ну, этим вопросом чуть не весь корпус литературных гениев задавался (особенно – Гоголь, Данте, Шекспир), а ответить почти и не сумели. Так что я пока и пытаюсь не стану.

А впрочем, может, я просто фантазёр, может этого и нет вовсе. Ведь пишут же другие без сверхзадач и сверхпланов? Только их идеи обращаются в хлам, а имена быстро забывают. И стоило ли тогда литераторствовать, уродоваться так, как мало кому приходится, стоило ли получать самую совершенную «трибуну», когда-либо изобретённую человечеством – печать, чтобы в итоге ничего не сказать?

## **Глава 23. Кое-что о писателях**

Итак, мы дошли до момента, когда эта странная порода людей, что живут написанием художественных слов, явится последней крупной «деталью» нашего разговора. Чтобы ты лучше представлял, что ждёт и тебя, если ты вовремя не остановишься.

Вообще-то некоторую часть литераторского силуэта я обрисовал, когда говорил о мифах, распространённых о писательстве. И думаю, по той главе уже можно было

почувствовать, что и как я собираюсь поведать. Теперь и в самом деле пора.

А раньше было – рано. Потому что, во-первых, кто же из литераторов выложит свою идею раньше времени. А во-вторых, потому что тогда была бы нарушена последовательность изложения. По моему скромному мнению, лишь после главы о ремесле текста, включая его подспудный, эзотерический смысл, ты можешь понять, что в большинстве своём литераторы – люди, которые не выдерживают взятой нагрузки, которые ломаются под тяжестью своих задач. И хотя они, в большинстве, страдают от этого, им тем не менее уже ничем не помочь, так как на другую работу они вряд ли способны.

Это ещё одна из причин, почему я против литературного ремесла в чистом, слишком профессионализированном виде – у людей пропадает способность переиграть своё решение, переделать кое-какие неудачные «повороты» судьбы, более полно соотнести этот труд со своими силами и возможностями. А впрочем, надеюсь, ты сейчас сам все увидишь.

## **ТРУДНОСТИ ВТОРОГО И ПРОЧИХ РОМАНОВ**

На одном из первых по трудности мест, применительно к твоей ситуации, стоит так называемая проблема второго романа. Один мой знакомый, профессиональный библиограф, утверждает, что более половины всех молодых дарований ломаются на этом барьере. То есть первый роман они, как правило, делают, и даже неплохо. По мнению Яна Парандовского, им в этом помогает творческая сила юности и незнания, способность очень легко, почти безболезненно восстановить растрченную на роман энергию. Но уже во время написания второго романа, когда предполагается, что всё «должно» пойти легче, вдруг обнаруживается что идей нет, образы померкли, персонажи скисли или вообще не оживают, а сам роман кажется такой махиной, которую не осилить не то что до конца жизни, но и вообще не нужно в ту сторону слишком пристально поглядывать.

И это правильно. Именно поэтому я так легко и весело и, в общем, разумно как мне кажется, «навалаял» эту свою книжицу. Я знаю, что пописывание романов в ограниченных дозах – полезно. Это производит дельную, очень эффективную коррекцию психологического профиля человека, реализует некую меру его творческого азарта, раздвигает границы его представления о жизненных неурядицах настолько, что он конкретнее и правильнее оценивает любые свои трудности.

Но вот на второй круг он вряд ли пойдёт. А значит, очень большого вреда я не нанесу, даже если роман у тебя вдруг да и получится. Даже если издатели и прочий окололитературный люд начнёт подталкивать тебя к продолжению. Да ты, написавший лишь первый текст, и сам это понимаешь, наверное, лучше меня. Я-то уже забыл, каково это – думать о втором романе. А перед тобой это стоит в полный рост...

Вот и хорошо. Вот и бросай тут, остановись. Не делай того, к чему душа не лежит. Ты уже доказал всему миру, что можешь писать, зачем тебе больше? В самом деле, зачем тебе больше, если ты не хочешь стать одним из этих полуроботов, которые даже не вполне живут, а скорее доживают, которые бредут по судьбе, мучаясь сами, мучая родных... Если, разумеется, ты не имеешь сообщить что-то очень важное, ради чего стоит жертвовать всеми остальными возможностями, и в первую голову – счастливой жизнью.

Подумай и остановись на этой отметке – второй роман. Поверь, это не капитуляция, это просто мудрое решение. Причём эпитет я употребляю без всякой иронии.

## **САМЫЕ НЕСЧАСТНЫЕ ИЗ СМЕРТНЫХ**

Я очень хорошо помню шок, который испытал, когда впервые увидел профессионального литератора. Как ни странно, это был мой учитель литературы в старших классах, когда я уже, к несчастью, принял решение попробовать стать таким же. Не буду сообщать его фамилию, ибо хочу вспомнить его не для изъявления благодарности, а с куда более гнусными целями.

Когда он вошёл, это был рано постаревший, одутловатый человек. Явно ещё не старый, но уже какой-то напряжённый, словно бы больной, без огня в глазах, с выражением почти постоянной муки, с синяками в пол-лица, подрагивающими руками и очень тяжёлой, словно бы замедленной речью.

На одном из родительских собраний мой отчим увидел его и решил, что это спивающийся алкаш, добывающий последние здоровые клетки своей печени. И стал расспрашивать – кто да что? И выяснил: это был совсем неплохой литератор, кстати, один из спецов кафедры русской словесности в университете Лумумбы, который из-за постоянных в контактов со студентами чувствовал, что должен продолжать свою карьеру, должен выдавать «на гора» текст. А сил и уже не было. И тогда он решил спастись... ближайшую к дому школу и устроился, чтобы «передохнуть». Я убеждён, он не думал, что нужно бросать ремесло, он хотел только восстановиться, только отойти на время от слишком требовательного, толкающего на литературные «подвиги» окружения.

К чести этого человека следует сказать, он из школы так никуда и не ушёл. Он сумел с этим справиться, сумел одолеть «инстинкт письма», который был ему уже не по силам. На каком-то из вечеров выпускников я видел его, почти через десять лет после того, как он переступил порог нашей школы. Весёлый, помолодевший, без той тени, которая словно нависала над ним, с хорошим цветом лица, пользующийся самой чистой любовью учеников и коллег. Я понял, что с ним произошло. Он прекратил растрачиваться, и мгновенно выяснилось, что он – умница и эрудит, великолепный собеседник и добрый товарищ. И он стал счастливым.

В моей дальнейшей жизни он послужил мне, к сожалению, всего лишь иллюстрацией. Я не внял предупреждению – и поплатился. Со временем я обнаружил все эти признаки у себя. А, рассмотрев те же симптомы у своих приятелей «по несчастью», понял всю ситуацию в целом.

Вот только осознать, где оканчиваются наши силы, где следует остановиться, пока не сумел. А может быть, я послабее, чем мой старый учитель, может, я так этого и не пойму или от испуга вообще примусь говорить, что не понимаю, что происходит, и по-прежнему буду толкать воз, для которого уже неостанет ни сил, ни огня. В таком случае, будущее – печально. Как оно печально у большинства тех, кто сумел написать второй роман, третий, четвёртый...

Может быть, литераторы – вообще самые печальные люди на свете. Даже более, чем юмористы и клоуны.

## **САМЫЕ СЧАСТЛИВЫЕ ИЗ ПРОФЕССИОНАЛОВ**

И всё-таки они зачем-то это делают. Зачем-то пишут книги, хотя это тяжело и ужасно – видеть, как реальная жизнь утекает без следа, в угоду каким-то выдумкам, словно песок между пальцами. Что же заставляет их хранить верность своей профессии, что движет ими?

Это не простой вопрос. Должно быть, потому, что и тут имеется немало легенд и мифов. Вернее, есть масса догадок, которые почему-то люди, не написавшие ни одного рассказа, прикладывают к нашему ремеслу.

Это даже забавно. Почему-то обычные люди не очень разгадывают, что движет врачами, считается, что желание оказать помощь страждущим вполне достаточное объяснение, что шофёра манит лента шоссе, уходящая вдаль, за горизонт, что лётчика делает свобода полёта, а актёра – умение лепить из себя других людей и тем создавать образы для всех тех, кто пришёл в театр...

Про писателя такой определённой, расхожей гипотезы нет. Вернее, их несколько. Некоторых манит имя, поставленное на обложке, иных привлекает высокий гонорар (мы-то теперь знаем, каков он на самом деле, не так ли?), кто-то борется таким образом со смертью, не веря, что он и так бессмертен, а кто-то первым делом помянет относительно высокий статус, которым якобы пользуются литераторы. Я вот что думаю – все это чушь. Те, кто так

думает, вряд ли заслуживают иного, чем обидное слово – «дурак». Причём в данном случае это не оскорбление, а лишь наиболее общее обозначение всех тех, кто плохо подумал и высказался преждевременно. Такими дураками бывают и очень умные люди – к сожалению.

На самом деле, как мне кажется, литературой люди занимаются, потому что очень любят её. Она, как ни одна другая область человеческой деятельности, способна будить сильнейшие эмоции и привлекает едва ли не всех, если будет правильно предложена.

В этом плане литератор – просто влюблённый человек, жизнь которого, в противовес общепринятому, слишком коротка, чтобы он сумел изжить свою любовь. Он постоянно получает эти токи любви, даже когда сама литература его отвергла как творца. И в этом трагедия многих и многих литераторов. Но от этого они ничуть не меньше продолжают её любить.

А теперь, если мы смешаем необходимость человека быть нужным, профессионально значимым с почти маниакальной устремлённостью людей совершенствоваться в выбранном деле, если мы прибавим к этому любовь, которую литераторы постоянно испытывают, словно им вливают её из капельницы прямо в вены, если мы вспомним о той эзотерике творчества, которая позволяет иному самому бездарному писателю ощутить себя Гераклом, сражающимся с великими чудовищами, – становится ясно, что в профессиональном отношении мало есть людей, которые бы получали такую свободу и заряд восторга от того, что они делают.

При том, что литераторы – самые несчастные из людей, они – самые счастливые из профессионалов. И в этой, почти наркотической зависимости таится объяснение их странным, небрежным, смятым, неудавшимся, нелепым судьбам.

Я бы всего этого не говорил, если бы теперь эта ловушка не подстерегала и тебя тоже. Конечно, тебе решать, продолжать ли творить, мучаясь бессонницами, создавать ли словами, своими мыслями какие-то «фантомы» и «химеры», которые, может быть, даже и не нужны никому. В конце концов, кто-то должен это делать. Не может художественно самостоятельная нация (а Россия в этом отношении весьма самостоятельна) существовать лишь за счёт литератур иных народов, иноязычных (в наше время в первую очередь – англо-американских) романов.

Но если вспомнить, с чего мы начинали – что наш роман имеет лишь прикладное значение, – мне бы хотелось, чтобы ты сделал свой выбор взвешенно, без чрезмерной восторженности, без флёра, разглядывая эту профессию деловито и подробно, как препарированную лягушку на лекторском столе. Иначе все будет не так, как задумано, и все то хорошее, что я хотел тебе присоветовать этой книжонкой, будет сломано и перевешено тем вредом, который я могу тебе причинить, если ты выберешь слишком поспешно.

Надеюсь, теперь ты сделаешь этот выбор со знанием дела. Теперь, когда написал свой первый роман, выстроил своих героев, сложил свой сюжет и провёл по всем его перипетиям какого ни на есть читателя, ты научился обращаться со своими мыслями, эмоциями, порывами и проблемами. Надеюсь, что научился, добросовестный роман – он ведь кого угодно научит. Не так ли?