

**Елена Хаецкая**  
**КАК ПИСАТЬ КНИГИ**

Автор-любитель

Эту книжку я написала для людей, которые не получили специального образования, но хотят писать художественные тексты или уже их пишут. Сейчас многие пробуют себя в фанфиках, в межавторских проектах, просто сочиняют – для себя, для своих друзей, участвуют в сетевых литературных конкурсах.

Ценители прекрасного не стесняются в выражениях, когда доходит до обсуждения результатов очередного конкурса или литературной новинки. Не надо думать, что это – достижение информационного века, века интернета. Так было всегда. Можно почитать, какими словами поливали друг друга высокоученые древние римляне, какие дивные определения для оппонентов изыскивали современники Пушкина. И больше не огорчаться.

Никогда не угодишь всем. Кому-то не нравится герой, кому-то – способ подачи материала. Кто-то честит автора за то, что он, автор, написал сентиментальную фэнтези-драму, когда ему, читателю, хотелось кровавого боевика. Почему читатель продолжал читать сентиментальную фэнтези-драму, а не взялся за кровавый боевик, – тайна, покрытая мраком; но неудовольствие налицо. Есть люди, которые принципиально не любят фанфики. Просто не воспринимают как класс. Кто-то поглощает без разбору все, что про Конана, лишь бы про Конана. В общем, сколько людей, столько мнений.

Но всегда бывает обидно, когда твой текст разносят по кочкам не за чуждую читателю идею, не за чуждый читателю выбор темы, не за какие-то сюжетные нелепости, о которых действительно полезно поговорить, – а за элементарные стилистические и грамматические ошибки.

В книжках «Как за десять уроков стать гениальным писателем» читателя, в общем, обманывают. Гениальным писателем никто не станет – этому невозможно научить. Но можно научить понимать, какие языковые средства доступны автору, если он действительно вознамерился писать по-русски. Можно показать, что существует больше трех знаков препинания. Что есть очень простые и ясные (а главное – общедоступные) приемы, с помощью которых автор расскажет свою историю отчетливо и достоверно.

Моя мама всегда удивлялась, как это я ухитряюсь, читая книги, получать удовольствие одновременно от содержания текста и от анализа структуры этого же текста. А мне нравилось... Нравилось смотреть, как это сделано. Переплетение нитей, подбор красок. Не просто цветочные пятна на ковре, а работа искусного ткача. «Смотри, как он ухитряется создать образ двумя штрихами – здесь неполным предложением, а тут синекдохой». Это – об описании лирической героини! И так я говорила (и думала) в восемнадцать, девятнадцать лет, когда, как казалось, следовало бы мечтать, грезить, а не анализировать с деловитым видом.

В университете я занималась на разных кафедрах, посещала спецсеминары по фотоделу, по теории журналистики, в конце концов остановилась на кафедре стилистики и там писала дипломную работу. С годами я раздавала или растеряла все свои тетради, записи, конспекты и рефераты, стигнул даже мой дипломный проект. Это была вторая стадия: на первой я получала знания, на второй – забывала. Теперь у меня осталось только то, чем я пользовалась многие годы. То, что реально пригодилось и постепенно наполнилось моим личным опытом, обрело для меня настоящий, практический, а не теоретический смысл. Именно об этих приемах я и хочу рассказать. Где-то, наверное, существуют учебники, в которых все изложено последовательно. Но в учебнике рассказано именно все. Мое намерение – рассказывать лишь о том, чем я пользуюсь в реальной работе.

Я решила, что здесь практически не будет цитат. За исключением некоторых цитат из художественных произведений, которые приводятся как рабочие примеры. Даже если я буду обращаться к какой-либо теоретической книге или статье, я не стану ее цитировать дословно, а воспользуюсь собственным пересказом по памяти. Это даст возможность показать, какие

конкретно мысли автора статьи или книги (с очень большой степенью вероятности видоизмененные мной в личных целях) я чаще всего использую.

Я написала и прочитала очень много книг. Работала редактором и работала с редакторами. Совершила огромное количество ошибок. Впоследствии научилась видеть те же самые ошибки у других.

Мне хочется, чтобы люди, которые пишут для себя, любительски, делали это осознанно и по возможности хорошо. Гением человека делает Бог, а вот грамотным человек в состоянии сделать себя сам.

Начнем с самого начала – с себя:

Образ автора

Кто написал книгу? Конечно, автор, скажет любой читатель.

Но что такое автор? Давайте попробуем трезво рассмотреть себя в этой роли.

Дело в том, что тема «образ автора», которую нам когда-то задавали «раскрыть» в школьном сочинении, действительно взята не с потолка. Мы очень многое можем сказать об авторе, просто внимательно читая некий художественный текст. И от того, насколько симпатичен или несимпатичен нам автор, зачастую зависит и наше отношение к собственно тексту.

Иногда «образ автора» лежит на поверхности. В Чехове угадывается терапевт, который называет больного «батенькой» и прописывает ему покой, чай с липовым вареньем и умеренные припарки. Нам нетрудно догадаться, что Достоевский был человеком тяжелым, а Тургенев – нерешительным. Деспотизм Льва Толстого очевиден уже на уровне синтаксиса: достаточно посмотреть, как он выстраивает фразу, в которой практически все связи – подчинительные. А вот Пушкин – свет и свобода, и воспринимается это уже на уровне структуры его текстов, еще до содержания.

Один писатель – человек добрый, другой – злой. Это не связано с талантом, таково качество личности, которое невозможно скрыть. И даже если в личном общении человек сумеет утаить какие-то свои черты, они все равно проступят в тексте.

Я хочу сказать, что человеку невозможно избавиться от самого себя. Когда ты садишься писать – это именно ты садишься писать. И текст проявит не только наличие/отсутствие таланта, но и многое другое, присущее лично тебе. Какой ты есть – таков ты и будешь в тексте. Добрый или злой, любишь людей по-настоящему, любишь их благодаря Дейлу Карнеги или вообще их ненавидишь; каково твоё отношение к смерти, опасности, жизненным трудностям, сексу, в чем для тебя смысл свободы, как ты смотришь на вопиющие вопросы современности (вегетарианство, чайльд-фри и так далее).

Театр начинается с вешалки, а книга начинается с образа автора. И если это твоя личная книга, если это именно то, что в тебе созрело, что наболело, набухло и рвется наружу, – оно неизбежно вырвется вместе с образом тебя-сегодняшнего.

Здесь я хочу сказать пару слов о таком феномене, как «исповедальность прозы». Помните, наверное, в фильме по пьесе Горина «Тот самый Мюнхгаузен»: к барону пристают, чтобы он исповедался, а он отвечает: я исповедовался всю жизнь. Все творчество – это своеобразная исповедь.

Возникает сразу два вопроса:

– какой смысл в чем-то чужом (для читателя) личном самокопани?

– не стремно ли, прямо выражаясь, вот так писателю выворачиваться наизнанку? А вдруг недруги воспользуются информацией?

Ответы здесь таковы.

Дело в том, что писатель – это не какой-то инопланетянин. Он такой же человек, как тысячи прочих, на него похожих или не очень. Стоит расстаться с иллюзией, что до тебя никто не переживал ситуации первого поцелуя, – тогда вопросы отпадут сами собой. При всей уникальности личного жизненного опыта – он типичен. Будь по-другому, мы не в состоянии были бы читать произведения, написанные не нами. Чужое переживание на самом деле нам не чужое, потому что все мы принадлежим к одному

биологическому виду, проходим одни и те же жизненные этапы. Поэтому нам интересен чужой опыт – этот опыт немножко и наш тоже.

Читатели иногда спрашивают: «Как получилось, что вы написали книгу целиком и полностью ПРО МЕНЯ?» Да потому, что «деточка, все мы немножко лошади». Я – это ты. Я-Писавшая-Тогда-Ты-Книгу очень похожа на Тебя-Читающую-Сейчас-Эту-Книгу: то, что волновало меня тогда, волнует тебя сейчас.

Вопрос второй. Почему писателю не страшно выворачиваться наизнанку? Да потому, что живой человек постоянно изменяется, непрерывно движется вперед. Представим себе время как отрезок. Вот жирная точка на отрезке времени – роман. Этот роман насколько возможно полно отражает мысли, чувства, жизненный опыт писателя, соответствующие данной точке, данному пункту. Вот роман написан, напечатан, вышел, попал в руки к читателю. И что же, у читателя, постороннего, в сущности, человека появился ключ к душе автора?

Ничего подобного. Потому что автора в этой точке уже нет, он уже переместился в другую на своем отрезке. «А, так ты алкоголик!» – восклицает всезнающий читатель. И смотрит на автора свысока. «Да нет, чувак, информация устарела. Я уже год как завязал», – пожимает плечами автор. «Но ты был алкоголиком», – настаивает читатель. «А в детстве я еще и писался в постель, – парирует автор. – Кстати, ты тоже». – «Откуда ты знаешь?!» – читатель в шоке. «Я ведь душевед. Писатель я. Поэтому и знаю».

Так обстоит дело с образом автора в произведении, которое является личным, авторским, изошедшим, так сказать, из человеческих глубин.

Но так ли обстоит дело с образом автора межавторского проекта?

Приступая к созданию текста, человек в первую очередь должен определить для себя, без кокетства и самооправданий:

почему я это делаю?

1. Потому что мои герои для меня живые, мой мир для меня настоящий, потому что я могу одеть свои мысли, образы и фантазии в одежду из слов и отдать их другим людям?

2. Потому что мне нечем заплатить за электричество, а деньги за «Конана», пусть небольшие, обещают уже на следующей неделе?

3. Потому что я увлекаюсь миром игры «Берсерк», и мне хочется запечатлеть какие-то моменты этой игры на бумаге (поделиться с другими фанатами, продлить ощущение приключений в виртуальном мире)?

Все эти побуждения одинаково почтенны и все они приводят к созданию текста. Но для того, чтобы с текстом все было в порядке, автор должен с самого начала отчетливо видеть собственный образ и не питать иллюзий. Взгляд на себя должен быть предельно четким.

Для меня вопрос об «образе автора», работающего в межавторском проекте, разрешается с помощью псевдонима.

Я никогда не скрывала своих псевдонимов, если только их не забывала. Да, и Дуглас Брайан – это я, и Ярослав Хабаров – это я, и Дарья Иволгина – я, и еще Елена Толстая, и еще кто-то там. Я развела целое море иллюзорных авторов, каждый из которых не является собственно «писательницей Хаецкой» на сто процентов. Любой из них представляет собой сумму моих ремесленных навыков и конкретных издательских требований к конкретной серии. Сама по себе, добровольно, я не стала бы наматывать кишки героя накопье, описывать атаку трехметровой жабы или поединок героя со злодеем на развалинах зловещего храма под зловещим светом мертвой луны. Сфера моих настоящих интересов лежит несколько в иной области. Но если данная конкретная серия «героической фэнтези» требует подобных сцен, то подобные сцены будут в заказном проекте.

Сейчас любят вспоминать, как сильно были угнетены мастера слова при «совке». О, эта бесчеловечная цензура! Сколько она порезала, сколько перерезала, сколько душ невинных загубила.

Вспоминают «внутреннего цензора». Воспарит, бывало, душа писателя. Дай-ка, обличу! Покажу язвы! Вскрою и явлю! Или просто скажу что-нибудь принципиально новое. «Люди, люди, возлюбите друг друга!.. – Видишь, какой бред». Но просыпается внутренний цензор и нашептывает: «Вздумал искренне писать? Ой, не делай этого... А то придет цензура и все зарубит. Не пропустят они правды, не допустят сказать народу от души все как думаешь. Так что лучше сам вычеркни заранее, чтобы сам знаешь что». И вычеркивает бедный автор слова, идущие от сердца, и крылья его вянут.

А что же теперь? Начинает человек писать – и мгновенно поднимает свою «удушливую голову» внутренний цензор. «Что это ты такое пишешь? Кто это опубликует? Это же получается у тебя некоммерческий продукт! Быстренько сценку насилия, а сюда – эротическую. Почему без монстров? Быстро монстров. Что за ковбои в космосе? Не валяй дурака, сделай хотя бы пару негуманоидных инопланетян, иначе тираж больше трех тысяч не поставят».

Помню, читаю как-то раз попалась мне в руки повесть, сделанная с заявкой «здесь я поднимаю очень серьезные, глубокие темы». (Так комментировал ее сам автор). Читаю. Вроде да, действительно поднимает человек темы, и даже глубокие и серьезные. Но на стр., скажем, сорок, – совершенно подростковая, беспомощно-грязная эротическая сцена класса «он вонзил свое твердое в ее мягкое». Описанная в лучших акробатических традициях: нога на бедро, грудь под ладонь, изогнулась-застонала, упала-отжалась. И так – на две с половиной страницы. Я не против эротических сцен, но, во-первых, уместных (а они далеко не везде уместны, иногда лучше про облака да цветочки), а в-главных – хорошо написанных. Спрашиваю у автора: «Зачем здесь эта прыщавая гадость?» Отвечает с важным видом: «Это такой крючок, чтобы удержать читательское внимание». То есть у человека воспитана иллюзия, что можно с помощью подобного ненужного в тексте (речь идет не о соблазнении, не о пороке, а о встрече добродетельного супруга с добродетельной супругой!) откровенно грязного эпизода удержать читательское внимание. А не потерять его. Кто подсказал это бедному автору? Неужели кровавая гэбня? Да нет же. Это сделал с автором его лучший друг – внутренний цензор. Для чего же мы по баррикадам-то скакали? Не для того ли, чтоб творить без цензуры? А вот оказалось, что и нет. Дали людям свободу, они тут же построили себе новый загон.

Я категорически против внутреннего цензора в принципе. Как в личном проекте, так и в межавторском.

Личный проект вообще творится абсолютно свободно.

Помню, в детстве меня поразило название одной главы в романе «Спартак»: «Что Спартак делал со своей свободой». Как это – «делал со свободой»? Свобода же – самооценность, как можно что-то с ней делать? А вот, оказывается, можно. Потому что это не самооценность, а некая разменная монета, даже своего рода капитал. И вопрос в том, как мыею распорядимся, на что употребим.

Например, можно писать без всякого внутреннего цензора. Без оглядки на возможного издателя. И даже без оглядки на возможного читателя.

Я уже рассказывала много раз, как написала «Меч и Радугу». Точнее, как написала первую часть – «Разбойник поневоле». У меня была подруга, она меня сильно допекала своими «критическими мнениями». Что ни напишу – здесь нехорошо, тут недотянуто, там образ героя хромает на обе ноги. Наверное, кстати, она была права, но очень уж достала. В конце концов, лет мне было совсем мало, двадцать с небольшим, и я была ранимая.

«Хорошо! – сказала я сама себе. – Раз так – то напишу только для себя. Никому не дам почитать. Ни одной живой душе. Как будто я одна в целом мире».

И написала – без оглядки. Как хотелось, как душа требовала, так и написала. Сопливые эпизоды – ну и пусть. Образ героя хромает – и плевать. Шутки дурацкие – а кому какое дело. Это мой текст, только мой и ни для кого больше.

Продержалась я в этой изоляции, может быть, пару месяцев, может, и меньше. Не выдержала и все-таки дала почитать...

Не хочу сказать, что «Меч и Радуга» – это такая самая гениальная книга всех времен и народов. Ее успех для меня в некотором роде загадка, потому что я вижу ее недостатки, беспомощность стиля, нелепость мотиваций персонажей. Но все это не имеет, как выяснилось, большого значения. Эта книга написана «на сто процентов», с абсолютной внутренней свободой, абсолютно искренне.

В идеале так должны писаться все авторские проекты. Без поиска «крючков», за которые якобы зацепится читательское внимание. Без попыток угадать и угодить.

Если книга позарез нужна лично тебе – она будет нужна и еще кому-то, это закон.

Здесь я хочу обратить внимание на то, что абсолютная свобода и раскрепощенность автора, работающего на себя, в своем личном проекте, отнюдь не означает свободу от стилистики, грамматики, пунктуации и здравого смысла. Но это другая тема, а сейчас речь идет о том, что внутреннего цензора надлежит к ногтю. Автор категорически не должен превращаться в лакея с «чего изволите-с?»

Рассмотрим второй вариант: работа в межавторском проекте. «Мир» задан, герой – задан, стилистика – задана. Какая тут может быть свобода?

Да, со свободой здесь не очень. Это как в армии по контракту. У тебя была свобода отдать свободу на определенных условиях. Первый шаг сделан лично тобой, свободно и без принуждения. Как говорили отцы инквизиторы в «Молоте ведьм», «злые поступки совершаются добровольно». У Ленина про это тоже сказано в статье о партийной печати и свободе слова.

Ключевое слово в такой работе – дисциплина. Она не отнимает у автора достоинство. В отличие от внутреннего цензора, который трусливо шарит глазами: угадал? Не угадал? Угодил? Не угодил? Дисциплина ставит четкие задачи, у нее четкие требования. Выполнил – молодец, вот твоя зарплата.

Итак, приступая к работе в первую очередь необходимо определиться с образом автора.

Если проект целиком ваш, авторский, если вы пишете его сами, потому что иначе не можете, вас распирает от идей, от мыслей, от чувств, – значит, в этом проекте не участвует больше никто: там нет заказчика, нет издателя, нет аудиторки, нет внутреннего цензора. Никого нет. В мире только двое: вы и мир.

Если вы взялись работать в заказном проекте, значит, вы добровольно подчиняетесь определенной дисциплине. В рассказах о Конане должен быть Конан. В рассказах о мире определенной компьютерной игры должны быть персонажи, реалии и ситуации определенной компьютерной игры, а реалиям мира Конана или вашей рефлексии на тему «математичка страшно угнетала меня в десятом классе» там не место.

При этом принципиально будем отличать внутреннего цензора от обычной дисциплины межавторского проекта. Дисциплина не лишает человека самоуважения, внутренний цензор превращает его в лакея.

Я считаю, что вы – автор межавторского проекта не должны быть тождественны себе-писателю. Ни в процессе работы, ни в готовом тексте, ни в собственном сознании, ни в глазах общественности. Дистанцируйтесь.

Межавторский проект не требует от писателя задействовать весь спектр знаний, умений и просто, не побоюсь этого слова, души. Нужна лишь какая-то часть. Именно, та часть, которая отвечает за грамотное составление предложений и внятное изложение мыслей. Автор, работающий в межавторском проекте, – в первую очередь добросовестный ремесленник.

Мы подходим к одной из важных ловушек. Выглядит эта ловушка так: «Сначала создай себе имя на межавторском проекте, а потом сможешь писать, что хочешь».

Один уважаемый человек и писатель создал, с моей точки зрения, довольно опасный миф под названием «эффект Ле Гуин». Смысл такой: стань известным, как Урсула Ле Гуин, и тебе «позволят» писать все, что захочешь, и все опубликуют за большие деньги, с песнями и плясками.

Засада в том, что мы приближаемся к некоей таинственной точке, которая присутствует, например, во всех биографиях и автобиографиях миллионеров: сначала я продавал на улицах спичечные коробки, верил в себя, упорно трудился, ладил с людьми... (таинственная «мертвая» точка)...и разбогател. Стоп, а что произошло между «ладил с людьми» и «разбогател»? Всегда есть какая-то микроскопическая впадинка, зазорчик в этих рассказах. Потому что «я», и еще «сто тысяч я» продают спичечные коробки, верят в себя, мечтают, упорно трудятся, ладят с людьми – но никак не могут стать миллионерами. Что же произошло в то самое мгновение – там, где кто-то незаметно моргнул?

Этого мы никогда не узнаем.

То же самое – и с «фактором Урсулы». Прежде чем стать «Урсулой» и писать все, что вздумается, нужно каким-то образом стать «Урсулой». Как? Упорно продавать спички и верить в себя? То есть, упорно работать в межавторском проекте и ладить с издателями?

Не надо обольщаться. Как только автор, успешно работавший в проекте «Ф.У.К.У.С.И.М.А», вдруг объявит: «Знаете, я тут написал философскую фэнтезийную сказку про пушистых единорогов», на него посмотрят как на идиота. «Тебя знают как автора Конанов-Фукусима, через то ты широко известен, популярен, даже отчасти знаменит. Не выпендривайся. Кому нужны твои пушистые единороги? Их никто не будет читать».

Почему? Потому что читатель привык, что имя писателя Такого-то намертво связано с определенным проектом или, на худой конец, с двумя-тремя.

Поэтому если вы намерены когда-либо в будущем «стать Урсулой», нужно выстраивать мосты заранее. Самый простой путь – пользоваться разными псевдонимами. Один проект – один «автор».

Есть еще один вариант сосуществования автора и текста. Я вполне допускаю, что имеются на свете люди, для которых «Конан» или «Берсерк» (или еще какой-либо другой межавторский проект) – предел желаний и действительно то, что на все сто процентов отвечает их внутренней потребности в творчестве. Следовательно, отпадает нужда в псевдониме, можно не раздумывать над «эффектом Урсулы» и не отслеживать дистанцию между «собой-писателем» и «собой-межавтором». Проблемы нет в принципе. Человек на своем месте, и я за него рада.

Работающий в межавторском проекте автор обязан хорошо изучить тот мир, о котором он пишет. Читатели такого проекта желают видеть точное описание мира, где им интересно и, возможно, уютно. Они легко простят стилистическую ошибку, но оторвут голову за попытку изобразить Британию портом (одна из моих «знаменитых» ошибок: вместо того, чтобы лишний раз свериться с картой Хайборийского мира, я проассоциировала Британию с Британией, а Британия «правь морями»...) Также с неодобрением встречаются написание «Турания» вместо «Туран» и «шимить», хотя они родом из страны Шем... Карта, карта и еще раз карта мира! Фанаты межавторских проектов начинают с энциклопедий.

Исследовав описываемый мир, автор проявит уважение к материалу и к проекту в целом. Без уважения нормальной межавторской книги не создать.

Если сравнить творчество с браком, то свой личный проект я бы назвала браком по любви, а работу в межавторском проекте – браком, основанном на уважении.

И в том, и в другом случае брак возможен; более того, брак, построенный на уважении, считается более прочным. Спокойным. Почтенным. Но, опять же, уважение не требует всего человека – в отличие от любви. Любовь – это всегда риск. Точно так же и книга, написанная исключительно

из любви, из внутренней потребности ее создать, всегда представляет риск для автора. Книга, созданная в рамках межавторского проекта, никогда таким риском не является, наоборот – она дает гарантии.

Побудительным мотивом в создании «настоящего произведения» всегда служит жажда творчества, желание дать жизнь чему-то, чего еще нет. При написании книги в межавторском проекте побуждения могут быть различными, например, «за компанию», но чаще всего это желание подзаработать.

Иными словами, мы видим совершенно разный подход к творческому процессу и совершенно разных авторов. Выводы

Итак, работа в межавторском проекте начинается с создания образа автора. Проще, когда образ автора маркируется псевдонимом. «Образ автора» меньше, чем собственно-писатель. В первую очередь задействованы его навыки опытного и грамотного ремесленника. Для работы в межавторском проекте «образу автора» необходимо подчиняться дисциплине и не выходить за заданные рамки. С «образом автора» трудно расстаться, особенно если это был ваш первый контакт с миром писателей-издателей, поэтому разумно пользоваться псевдонимами.

Но если работа в межавторском проекте полностью удовлетворяет ваши творческие потребности и отвечает вашему истинному авторскому «я», то проблема вообще не возникает.

Образ читателя

Кто читает книгу?

Ответ очевиден – читатель.

Существует расхожее определение: «Секрет успешного писательства в том, чтобы самому быть первым читателем собственной книги». Это одна из тех «очевидных» истин, которая на самом деле является ложью.

Будучи писателем на протяжении двух десятков лет, я никогда не была нормальным читателем собственных книг. Чужих – да, я умею быть благодарной, умею закрывать глаза на очевидные недостатки книги, если замечаю в ней столь же очевидные достоинства, могу встать на точку зрения автора, могу разозлиться и порвать книгу в клочья – словом, я читатель неравнодушный и, следовательно, хороший.

К своим книгам я отношусь совершенно по-другому.

Меня спрашивают иногда: «Какую вашу книгу вы любите больше всего?» Или «какой гордитесь», «какая вам дороже остальных?»

Каждая из моих книг была написана ровно тогда, когда она была мне необходима. И в момент написания не существовало ничего дороже и важнее. У меня могут копиться задолженности по коммунальным платежам, поблизости могут плавать более-менее денежные заказы, но если я пишу ту книгу, без которой сейчас не представляю своего существования, – мою книгу, – все останавливается. «Пока русский царь ловит рыбу, Европа может подождать».

Каким же «читателем» своей книги я могу при этом быть? Да совершенно никаким. Сочинение романа вообще ничего общего с читательством не имеет.

На помощь вроде бы приходит другая расхожая фраза: «Необходимо писать только те книги, которые сам бы хотел прочесть». Опять неправда. На уровне побудительного толчка это еще худо-бедно сойдет за истину. Душа чего-то требует, ну там чтобы Он все-таки сказал Ей, а не удирал от нее в свои войны и подвиги, – а в романах все как-то не так. И бывший читатель, неудовлетворенный творениями предшественников, берется за перо...

В принципе, такое возможно. Но это лишь часть побудительного мотива. И книга, которая получилась, – она была написана вовсе не для того, чтобы бывший читатель, а ныне писатель, ее прочел. Она написана для того, чтобы он ее написал. Ведь читатель не отправился перерывать библиотеки в поисках правильной книги, он сел за компьютер и начал лупить по клавишам. То есть ему изначально хотелось не читать, а писать.

Я исхожу из того, что в относительно свободном обществе человек волен выбирать, читать ему или писать, и выбор этот совершается свободно и, по определению отцов инквизиторов, «добровольно». Никто не вынуждает человека говорить «да». «Да, я лучше напишу книгу, чем найду более-менее удовлетворяющую меня». – Не найдешь ты ничего, что бы тебя удовлетворило.

Душа требует совершенно другого процесса и другого уровня погружения в текст и сюжет. Поэтому-то ты и пишешь, только поэтому.

Я хочу подчеркнуть, что импульс «быть читателем» и импульс «быть писателем» – это совершенно разные импульсы.

Написать, чтобы прочесть, и быть первым читателем своей книги, – это нереально. Самообман.

Совершенно по-разному, например, строятся отношения между читателем и героями – и писателем и героями. Писатель имеет право распоряжаться всеми героями. Тиранически и полновластно. Читатель вообще ничем не распоряжается, ему уже «сделали красиво», он сидит и пассивно получает удовольствие.

Как я перечитываю свои книги? Я их перечитываю время от времени. Часа два в полгода трачу на это дело. Вдруг стукнет что-то, возьму с полки и перелистаю. Нет, даже спустя десять лет я не в состоянии быть их читателем, относиться к ним объективно. Я могу перечитать «Завоевателей» – свой наименее популярный фэнтези-роман, типичную «вторую книгу», – и рыдать: «Так гениально я уже никогда в жизни не смогу писать!» Но длится эта эйфория недолго. Спустя пару дней я просто не в состоянии воспринять даже абзац этого текста: неудачный подбор слов, нелепые поступки, неестественные персонажи, как я вообще ухитрилась написать такую лажу – и т. п. И это – относительно книги, которая была сочинена в 1992-м году! Казалось бы, костер давно остыл, а вот поди ж ты.

То же самое может касаться и любого другого романа. Нет, никаким читателем здесь я выступать не могу. Не получается. Это какие-то куски жизни, давно оторванные и отданные людям, меня «там» уже давно нет, но об объективности все равно не может быть и речи.

А что же только что написанные книги? Выхваченные из сердца, немного отлежавшиеся и готовые для первого прочтения? Какими глазами я их перечитываю прежде, чем отдать окончательный вариант читателю?

Ответ, я думаю, здесь очевиден: глазами редактора. Холодного, пронизательного, безжалостного и злобного существа, которое вымарает гору прилагательных, вычеркнет целые абзацы, в которых Капитан Очевидность растолковывает читателю смысл только что описанной сцены, и совершит еще дюжину человеконенавистнических деяний.

Читатель так не читает. Читатель сидит в кресле, разинув рот, и просто душно верит всему, что наплел ему автор. Читатель не вымарывает, не вписывает, не заменяет слова. Читатель никогда не ощущает такой кровной связи с текстом, когда «все позволено» и «ничего не позволено», пропасти и бездны, и жизнь и смерть героев в его руке.

Поэтому – нет и нет. Человек не пишет книги, которые хочет прочесть. Человек пишет книги, когда хочет читать. Человек не является первым читателем своей книги. Он может быть ей редактором, корректором, он может быть ее издателем, иллюстратором, продавцом. Но он никогда не будет ей посторонним.

Так кто же такой он, читатель-авторской книги?

Для начала – человек смелый. Имея дело с конкретным писателем, читатель приблизительно представляет себе, чего от него ожидать. Но только приблизительно. Автор – живой человек. Он растет, изменяется, переживает некий личный опыт, иногда тяжелый – утраты, расставания, иногда радостный – рождение детей, общение с друзьями, путешествия. Следовательно, новая книга может (в идеале – должна) оказаться не похожей на старую.

Не всем по душе взросление и изменение стиля писателя. А уж что началось, когда после «Меча и Радуги» и «Завоевателей» я написала «Мракобеса»! Одна сетевая библиотека до сих пор бережно хранит статью читателя (критика?), который гневно клеймит меня с головы до ног. Смысл статьи сводится к тому, что «Хаецкую подменили», «это не она», «не может быть». А если может – то конец всему, не забудем, не простим.

«Мракобес» – типичная третья книга.



Есть такой более-менее работающий расхожий миф о писательской карьере. Сначала автор создает Первую книгу, которая имеет сногшибательный успех. Угадал, попал в десятку, все в восторге. Ну не все, но куча народу.

Окрыленный, автор тут же пишет Вторую книгу, в которой пытается продублировать успех Первой. Но Вторая книга – это, в общем, не очень оригинальное нечто, там много самоповторов, мало поиска, мало находок. Еще одна фэнтези, скажем так. В моем случае это «Завоеватели». Хотя на самом деле побудительным мотивом в написании «Завоевателей» была все та же любовь к «другим морям и берегам», желание путешествовать в фэнтези-мирах и помучить героев, которым суждено в конце концов спасти мир. Создать максимум трогательных ситуаций и описать некоторых личных знакомых в образе сентиментальных викингов. Но объективно получилась именно Вторая книга. Ее без проблем напечатали, кое-как распродали, паратройка поклонников у нее нашлась – после чего она практически забылась.

После жизненного перелома я написала «Мракобеса», который отражал мои тогдашние мысли и настроения, содержал мои тогдашние, скажем так, «творческие поиски» и вообще вырвался из израненной души мрачным вороном с переломанным крылом. «Мракобес» был мне необходим в 1994-м году, вот я его и написала. Это была типичная Третья книга – нечто совершенно неожиданное, созданное после перелома.

Третья книга может вознести автора на высоты (быть может, в успешном продвижении Третьей книги и кроется тайна эффекта «Урсулы»), а может создать ему кучу проблем. Второе чаще.

Постепенно читатели привыкали к тому, что каждая моя новая книга не будет похожа на предыдущие. С годами выработалась моя личная интонация, по которой меня стало легко узнать в любом тексте. Я не боюсь, что начну повторяться. В принципе, многие, наверное, устали от потока новизны. Я вернулась к жанру фэнтези в 2000-м году и написала сказочный роман «За Синей рекой». Но повторить «Меч и Радугу» уже не получается даже при сильном желании – для того, чтобы написать такой роман, нужно быть двадцатилетней, без того тяжелого жизненного опыта, который существенно подпортил мой характер.

Итак, читатель авторской книги – человек, готовый на риск. С одной стороны, он более-менее представляет себе, чего можно ожидать от данного писателя. С другой, отдает себе отчет в том, что писатель в любой момент может выдать нечто совершенно неожиданное. Такое, что ему, читателю, не понравится. И если это настоящий читатель, он скажет себе: да, в этой книге мы с писателем что-то безбрежно разошлись, но я прочту следующую – возможно, дальше мы опять совпадем.

То есть, такой читатель – это друг, соратник, собеседник, готовый пойти на риск ради дружбы с человеком, пишушим для него книги. На риск разочарования, неприятного ощущения, на риск погружения в новый, возможно, нежелательный мир. И готовый продолжать диалог потом, когда какая-то часть разговора не состоялась.

Теперь рассмотрим человека, который читает не авторскую книгу, а межавторскую. Это может быть один и тот же человек: сегодня он читает «Хазарский словарь», а завтра – «Конана». Считается, что такого не бывает, но мне ужасно не хочется верить, что в мире много людей, способных поглощать только книги определенной серии. Поэтому предлагаю все-таки считать, что читатель межавторской серии – это одна из ипостасей человека, читающего книги в принципе.

Чем читатель «просто» книг отличается от читателя межавторской серии?

Читая плод личного творчества автора, мы в первую очередь ждем сюрприза.

Выбрав для чтения книгу из межавторской серии, мы преследуем ровно противоположные цели. Почему люди часто говорят, что «отдыхают» на романах какого-либо проекта? Потому что им не хочется риска, сопряженного с чтением авторской книги, им нужны гарантии. Гарантии позволяют душе расслабиться, получить удовольствие практически без сотрудничества. Не

нужно работать, не нужно угадывать, никто не заставит содрогнуться от восторга узнавания. Тебе все подадут на блюдечке, аккуратно подключат к тексту, безболезненно сделают красиво. Межавторский текст в первую очередь обязан отвечать читательским ожиданиям. Нарушить их – совершить преступление против жанра и серии. Человек не просто так взял книгу, у которой на обложке крупно написано название серии, мелко – название романа и вообще не написано или написано где-нибудь внизу имя автора. Человек пришел за определенным товаром. Такой человек – потребитель. (Быть потребителем не зазорно, это слово не клеймит, оно просто определяет). Если автор не удовлетворил запрос потребителя – значит, автор с задачей не справился.

Приступая к работе, определите для себя: кому адресован текст – читателю или потребителю. Некоторые авторы межавторских проектов всерьез считают, что пишут для Читателя (с большой буквы). И совершают большую ошибку, когда пытаются внутри проекта устраивать самочинные вальсы и паде-де. Не надо оригинальничать. Работайте в рамках, уважайте тех, для кого работаете. Люди заплатили за гарантию – дайте им то, за что они заплатили.

У меня был приятель, одно время тяжело работавший на стройке. Как-то раз он поблагодарил меня за «Конанов», которых читает после работы за бутылкой пива. Моя книга помогала ему расслабляться. Не «Мракобес» с его проклятыми ответами на проклятые вопросы, не «Вавилонские хроники» с их, как я считала, бахтинским смехом, даже не «Мечи Радуга» с ее феерическим миром, а незатейливый «Конан».

Тогда я поняла, что нашего потребителя нужно уважать так же искренне и глубоко, как мы любим нашего читателя. Неважно, что потребителю нужен не весь наш писательский дар, а только какая-то его часть – стилистический навык плюс умение создавать сюжет в рамках заданного мира. Мы взяли за работу, мы должны эту работу сделать хорошо.

Вторая засада, связанная с неразличением читателя и потребителя, случается в мозгу писателя, претендующего на создание авторского проекта. И заключается она в следующем: не без помощи внутреннего цензора такой писатель думает – как бы мне читателя увлечь. Дай-ка расставлю ему ловушки, захвачу его фантазию такими-то и такими-то испытанными приемами... То есть читатель в мозгу такого писателя превращается в потребителя. А путаница понятий никогда до добра не доводила.

Будем различать вот какие вещи.

Не надо нарушать естественные законы вашего текста. Существуют эпизоды, которые продиктованы логикой характеров и событий. Если герой книги – лавелас, значит, неизбежны и необходимы сексуальные сцены. Какие – продиктовано жанром: «романтика» для нежных школьниц – поцелуи и намеки, эротический роман для домохозяек – нечто потяжелее и пооткровеннее. Если главный герой – убийца-нинзя – значит, необходимы сцены насилия (надо же показать героя за работой). Если главгерой пират – правильно, хотя бы один абордаж необходим. И так далее.

Но кто-то выдумал якобы законы якобы для «захвата читательского внимания»: эротические сцены, сцены насилия, погони, описания технических приспособлений, введение в текст монстров. Почему-то «считается», что это обладает волшебной силой увлекать и удерживать читателя. И поэтому, мол, «оно» необходимо в тексте. Всегда.

Сами по себе эти сцены, приемы и персонажи могут иметь смысл, а могут никакого смысла не иметь. Они оправданы лишь в том случае, если они были необходимы самому автору. Если читатель (не равняющийся потребителю) обнаружит, что автор пытается расставлять на его пути эти незатейливые капканчики, то он обойдет их и ни в один не попадет. Попросту говоря, перелистнет эти эпизоды и сочтет их в книге лишними. Так случилось и с той отвратительной эротической сценой в серьезном романе моего знакомого, о чем я уже рассказывала.

ТАКИМ ОБРАЗОМ, мы различаем читателя авторского проекта и читателя межавторского проекта.

Не забывая о том, что может быть один и тот же человек.

«Межавторский» читатель ждет гарантий. «Авторский» – удивления.

Межавторскому читателю необходимо расслабиться, текст дает ему это ощущение без всяких ответных усилий с его стороны. Авторский читатель не боится душевной работы, и текст позволяет ему подключиться к эмоциональному сопереживанию путем некоторого напряжения.

Межавторский текст в идеале не разочаровывает. Авторский текст всегда заключает в себе некоторый риск для читателя.

Читателя межавторского текста я предлагаю называть потребителем, читателя авторского текста – собеседником и другом.

Соответственно, отношения между читателем и писателем строятся на основе уважения в первом случае и любви – во втором.

О пользе грамматики

Когда я задумывала эту книжку, мне виделись глубокомысленные многостраничные рассуждения о художественном образе, о структуре сюжета, о проблематике произведения. Книга, подобная этой, – в первую очередь возможность высказаться (да еще так, чтобы не перебивали) на всякие животрепещущие темы, вроде «нужны ли мы нам», «что такое фэнтэзи», «что такое женская литература», «правда ли, что фантастика – для мужчин, а фэнтэзи – для женщин», «умерла ли фантастика» – и так далее.

Но в процессе подготовки материала оказалось, что самые большие мозоли у меня не там, где у всех нормальных людей помешается теория. Интереснее всего оказалось для меня размышлять о грамматике, о синтаксисе и пунктуации, о синонимах, антонимах, всяких таких штуках, которые позволяют автору с дьявольской ловкостью манипулировать сознанием.

Дело в том, что творческие натуры, особенно пришедшие в литературу из других, условно говоря, не «филологических» специальностей, – кто ради развлечения, кто для заработка, – сосредоточены как раз на проблемах крупных: замысел, идея, сюжет, персонаж. А как это все воплотить – ну, сесть и написать, как еще?.. Многие, что совсем уж удивительно, откровенно бравировуют незнанием классической литературы («Я эту вашу «Войну и мир» в школе не читал и сейчас не собираюсь») и пренебрежением к грамматике («Корректор поправит, если что, а мое дело – генерить текст»).

Я совсем не против любителей. (Эта книжка, как я уже говорила в начале, написана именно для любителей). От слова «любить». Пожалуйста, развлекайтесь на здоровье, охотно и с удовольствием вам помогу.

Например, я шью кукол, не имея художественного образования. Мои куклы – любительские. Я люблю их шить, я люблю кукол. Они никогда не встанут в один ряд с творениями профессионалов, да и задача у них другая – развлекательная. Они развлекают меня и моих друзей. Иногда профессиональные кукольники дают мне советы. Это интересно.

Точно так же можно рассматривать творчество любителей, например, «Конана». Ну, пишет человек после работы или там после учебы рассказы по могучего варвара. Получается более-менее хорошо. На здоровье.

Плохо другое. Плохо, когда «любители» превращаются в воинствующих дилетантов. Дилетант – это «любитель», который не любит. Вот такое определение для него подберем.

Дилетанта легко отличить в первую очередь по изумительному высокомерию. Зачем мне эта ваша грамматика? Я ее в школе ненавидел и теперь заниматься ею тоже не собираюсь. Я вообще по образованию физик-ядерщик, правда, по этой специальности не работаю, а работаю менеджером по продаже макарон. И не надо ко мне приставать с запятыми. У вас в издательстве на ставке сидит корректор, вот он пусть и корректирует.

Да, дружок. Корректор тебе откорректирует. А редактор – отредактирует. А стилист – создаст прическу и макияж. Но ни один мозговед не приклеит тебе мозг. Есть какие-то вещи, которые человек может сделать только сам.

Моя книжка – для любителей.

А дилетантов мы будем клеймить позором.

Вот прямо сейчас и начнем.

Как вам нравится такая чудная конструкция:

«Сергей членораздельно произнес:

– Витя, чем ты болен?»

Это мы назовем прелестями словоупотребления. Слово «членораздельно» – оно тут определено не на месте. Его наличие предполагает скрытую оппозицию – возможность нечленораздельной речи, ну например, если у Вити или у Сергея отрезан кусок языка или горячая картошка во рту. Но поскольку ничего такого не наблюдается, а фраза «Витя, чем ты болен?» весьма проста как в построении, так и в употреблении, значит, слово «членораздельно» при ней – определено излишество. Нет никакого скрытого противопоставления. Все равно что сказать – «Сергей голосом заговорил». Это было бы актуально только в том случае, если бы все остальные вокруг были чревовещателями.

Итак, слово «членораздельно» – неправильное. Тот самый «троюродный брат» нужного слова, которого надо бы заменить. Но на что его заменять? Для начала пытаемся постичь ситуацию. Что там происходило-то, между Сергеем и Витей? Наверное, Сергей напирал на свой вопрос, произносил его с нажимом, требуя от Вити неременного ответа. Оч. хор. Как же это выразить? Каким словом?

Редактор вычеркивает «членораздельно». И пишет – если ему не лень искать синонимы: «с нажимом», «отчетливо выговаривая каждое слово», «резко», «с ударением»... Каждое из этих определений придает фразе Сергея новый оттенок. А сам-то автор какой оттенок желал бы своей фразе придать? В силу своего высокомерия профукал еще одну возможность высказаться. Переложил ответственность на чужие плечи. А потом еще и скандалить придет: мол, не поняли и исказили.

Чтобы тебя поняли и не исказили – вынь изо рта горячую картошку и выражайся членораздельно. То есть – учись. Как говорил профессор Преображенский Шарикову – вы должны молчать и слушать, молчать и слушать!

Пренебрежение знаками препинания – признак внутренней расхлябанности автора. Предположим, захотелось человеку написать рассказ (роман). Но он забыл правописание. Забыл правила пунктуации. Двадцать лет писал только поздравительные открытки на деревню дедушке с Днем Победы, а тут потянуло на создание художественного текста. Проклятье, думает он, а как диалоги-то оформляются? Приблизительно напоминает, что там, вроде бы, тире в начале фразы. В книжку заглянуть и посмотреть, как это делают другие, – не то лень, не то не с руки. Читать-то читал, но внимания на все эти закорючки никогда не обращал... Говорят, в школьном учебнике было. Но за какой класс? За пятый? За шестой? В интернете посмотреть? Там как-то все невнятно – тоска-а...

И это в лучшем случае. Среднестатистический «гений» вообще не морочит себе голову подобной «ерундой» и лепит диалог как попало. Корректор же есть, корректор поправит.

О чем такое отношение к знакам препинания при диалоге говорит, например, мне?

О том, что человек невнимательно и/или мало читает. У него отсутствует чувство языка, чувство стиля, чувство ритма. И воспитывать их в себе он не намерен. Теоретически он согласен с тем, что воспитывать детей должны не няньки в детском саду, а родители. Но ему и в голову не приходит, что, если человек хочет быть автором художественных текстов, то воспитание в себе чувства стиля, ритма, языка тоже нельзя перекладывать на няньку.

Поэтому, товарищ, воспрянь и скорей берись за Розенталя. Перечитай эту страшную книгу и да приснятся тебе кошмары.

В правилах пунктуации нет ничего сложного. Их, в общем, не так и много. Все запоминать не обязательно, но штук десять усвоить неплохо.

В свое время, учась в университете, я с удивлением обнаружила в программе на очередной учебный год курс под названием «Русский язык». Господи, да что еще можно рассказать нам о русском языке? Мы его с четвертого класса... Сколько диктантов написали, сколько правил в рамках зазубрили. И вот – опять. В высшем учебном заведении!.. С ума они сошли?

А сейчас могу подтвердить: курс «Синтаксис и пунктуация», который был у нас в университете, оказался для меня, наверное, самым полезным. С помощью правильной расстановки слов и знаков препинания при них можно добиваться поразительных эффектов. Напрасно люди думают, что все эти запятые – для неудачников, что главное – слова. Или нет, главное даже не слова, а Мысль и Самовыражение.

Ничего не выйдет. Без запятых, тире, точек, без кавычек и многоточий текст не зазвучит. Самовыражения не получится, Мысль не будет услышана. И тот, кто перекладывает эту заботу на плечи корректора, автоматически отдает важнейшую вещь – интонацию, звучание своего текста – в чужие руки. Корректор, конечно, расставит вам запятые. А вы подумали о том, что он расставит их, как сочтет нужным? Что он не поставит тире там, где оно бы, по идее, должно стоять – для придания фразе особенной, неповторимой интонации? Что он не станет морочить себе голову многоточиями, точкой с запятой, не разобьет фразу на две...

Текст получится грамотный – и усредненный. Не будет ни инверсий, ни всяких хитрых усилительных конструкций.

Вот самый элементарный пример.

Автор пишет: «Вова доверял Толику потому что Толик мог чего не могут другие». Фраза, достойная шестиклассника, но не всякого, а только троечника. А написал взрослый мужчина. И швырнул редактору: «Давай, баба, правь!» Ну, «баба» и приберет за «гением». Для начала – поставит запятую. Своею властною рукой. «Вова доверял Толику, потому что Толик мог то, чего не могли другие». Нас интересует первая запятая. Сейчас она стоит нейтрально, перед «потому что». А вот не был бы автор лохом, поставил бы запятую сам, и перед «что»: «Вова доверял Толику потому, что Толик мог...» Интонация у фразы мгновенно меняется, ударение падает на «потому» – на причину доверия Вовы к Толику. В первом случае под ударением стоит «мог» и, следовательно, Толик с его возможностями важнее Вовы с его доверием. Во втором случае – ровно наоборот, важнее доверие Вовы.

Пустячок, а приятно.

Есть классический пример, вроде «казнить нельзя помиловать». И на самом деле такие ситуации встречаются гораздо чаще, чем можно было бы подумать.

«– Странный ты какой-то. Дерганый.

– Чем же это интересно?» – пишет автор.

Последняя фраза представляется в данном контексте двусмысленной. «Чем же это интересно?» Чем же тебе интересно, что я такой дерганый? – возможно, интересуется второй участник разговора. «Делать тебе нечего – интересоваться моим настроением?» А может быть, он хотел спросить: «Чем же это, интересно?» – И чем это я, интересно, такой странный? В чем это, интересно, ты узрел мою странность?

То есть, по здравом размышлении, диалог следовало записать так:

«– Странный ты какой-то.

– Чем же это, интересно?

– Дерганый».

Вот теперь понятно, что именно герои имели в виду.

Или, другой вариант:

«– Странный ты какой-то, дерганый.

– Чем же это интересно?»

Тут второй персонаж может ответить: «Да ничем», «Просто так», «Для тебя нетипично».

Еще пример.

«Мы просто посидим полчаса так для приличия...» – говорит один персонаж в тексте у одного грамотея.

Эта фраза – прямая речь. То есть расстановка знаков препинания здесь особенно критична, поскольку важна интонация фразы – она содержит в себе львиную долю информации. Каковую информацию автор считает необходимым донести до читателя. И как он ее донесет, если его герой изъясняется вообще без всякой интонации?

Требуется трактовка.

«Мы просто посидим полчаса – так для приличия...» То есть, оборвана фраза: так для приличия стоило бы получше одеться, прийти не пьяными.

Или: «Мы просто посидим полчаса – так, для приличия...» Мы просто так тут посидим, для приличия.

Корректор-диверсант мог бы вообще одними запятыми извратить смысл текста.

Вот еще примерчик – как может измениться интонация от запятой. Здесь разница не смысловая, а интонационная, но она несет в себе важную нагрузку.

«Вы директор завода – и не знаете, где у вас рабочий!»

Или: «Вы, директор завода, – и не знаете, где у вас рабочий!»

В первом случае «Вы директор завода» – констатация факта. Ну, вы директор. И чего-то там не знаете. Директор не может все знать.

Тире между подлежащим и сказуемым, если подлежащее выражено местоимением, а сказуемое существительным, по правилам не ставится. Если оно ставится, то это будет авторский знак препинания, для усиления интонации: «Вы – директор завода!» То есть – супер-ответственность! Сверхчеловек! Вы! Лично вы! Ну вроде как сказать: «Вы – Бэтмен!» Кстати, заметим, что имя любого из супергероев в подобной конструкции всегда пойдет через тире (нельзя же сказать буднично «Вы Бэтмен» или «Я Женщина-Кошка», или там «Он Человек-Паук»). Только пафосно: «Он – Человек-Паук!» В то время как сказать «Он двоечник» можно и нужно без всякого тире... такая тонкость).

Однако вернемся к запятой. Без запятой фраза прозвучит достаточно буднично. Запятая придаст ей мощную укоризну: «вы, директор завода, – и не знаете!..» Ай-яй-яй! Вы должны все знать, ибо вы – директор! Почти Бэтмен. Выговор вам по партийной линии.

У меня был такой, довольно сомнительный случай. Некий персонаж по имени Маликарне задолжал денег своей квартирной хозяйке. И вот она прижимает его на лестнице и кричит: «Попался! Маликарне!» Понятно, что два восклицательных знака передают море эмоций, в котором тонет квартирная хозяйка. Но потом я решила, что это не очень принципиально, что не такие уж у нее и сильные эмоции, и первый восклицательный знак убрала. «Попался Маликарне!» – так достаточно. Однако это было моим личным, авторским решением, и я приняла его добровольно и по здравом размышлении. Редактор же мог поставить какой угодно знак препинания, например, запятую: «Попался, Маликарне!» – в таком виде имя превращается в обращение, а это, в свою очередь, создает достаточно дружескую интонацию. Когда мы называем кого-то по имени, мы делаем это ради сближения с человеком. Для нас важно, кто нас называет по имени, какое имя для этого использует – уменьшительное, имя-отчество и т. п. Обращение к должнику по имени в устах хозяйки означает, что она готова Маликарне простить. Если же ее реплика – просто констатация факта («Попался Маликарне!») – значит, она злорадствует, совсем другая интонация. Инверсия (правильно, точнее, нейтрально было бы сказать: «Маликарне попался») – сигнал разговорной речи и близости второго персонажа. Фраза «Маликарне попался» означала бы, что Маликарне этой фразы не слышит – абсолютно нейтральная фраза показывает, что дистанция между хозяйкой и Маликарне достаточно большая, что она смотрит на него издалека, из окна, например, и он никак не участвует в хозяйкиной ситуации.

Еще раз повторю, если вы, автор, запятых и тире сами не расставите, где сочтете нужным, – их расставит за вас злой корректор. Ну или слишком ответственный (и злой) редактор. Но они не станут вникать в интонационный рисунок фразы, им не за это платят их маленькую зарплату.

Да, автор, в общем-то, не обязан знать всякие тонкости, вроде «постановки запятых при детерминанте», это уж действительно пусть разбирается корректор. Но если автор позволяет себе разделять запятой подлежащее и сказуемое, если он не знает, что «будто бы» не пишется через дефис – нигде и никогда, если ему лень посмотреть правописание слова «ингредиент», если он не видит разницы между «чтобы» («чтобы помнили») и

«что бы» («что бы ни случилось»), если он забыл, что причастные и деепричастные обороты выделяются запятыми, что после точки слово пишется с большой буквы, а после реплики персонажа ставится запятая, – значит, этот человек относится к своему текстунебрежно. Если вы льете реактив мимо пробирки, ваш химический опыт будет некорректным. Если вы пишете, пренебрегая элементарными правилами правописания и пунктуации, – значит, никакого стиля от вас ожидать не приходится. Нет внутри чувства стиля, не постукивает волшебный барабанчик, и нота «ля» в камертоне не поет; сплошная глухота.

С помощью одного только синтаксиса можно сделать текст интересным, необычным, ярким.

«Творцы», которые «выше» синтаксиса, – жалкие дилетанты, даже не подозревающие о том, сколько возможностей они упускают. Свобода творчества начинается сразу же после того, как вы овладели ремеслом. Мгновенно. Ждет прямо за порогом, как Прекрасная Дама. Но если вы ремеслом не владеете, то пройдете мимо нее и даже не заметите.

Мне приходилось много работать с редакторами. Очень разными. Некоторые ненавидели писателей (сейчас я понимаю, что не без оснований). Другие были буквоедами и занудами. Третьи меняли «хохрики» на «бобрики», видя в том какой-то особенный смысл. И так далее. И со всеми я грызлась.

В молодые мои годы я была очень ревнивым и въедливым автором. Я писала, как считала нужным. Злоупотребляла «авторской пунктуацией». Манипулировала словами. Любила наvertеть фразу подлиннее. В издательствах меня отчаянно редактировали. Я приходила посмотреть – что там сделали с моим текстом. Кричала, что «изуродовали», «изувечили», «исказили неповторимый замысел», «надругались над гениальным творением». Скандалила. Дралась за каждое слово. Далеко не всегда, кстати, была при этом права.

И вот однажды тертый калач и битый волк от редактуры, Максим Стерлигов, не поленился потратить на меня несколько часов. Он пришел с исправленной им рукописью моего романа «Ульфила» (а «Ульфилу» я переписывала четыре раза, некоторые куски – до шести раз, причем всегда от руки, поэтому считала роман совершенством). Садился, брал карандаш и стирательную резинку. И разбирал со мной каждую свою поправку, объясняя, почему он здесь считает правильным сказать так, а тут – вот эдак. Я задавала вопросы, сопротивлялась, спорила, отстаивала свою позицию, иногда меня даже трясло от раздражения и злости. Он не сердился, не втолковывал мне с высокомерным видом, что, мол, здесь должно быть так-то с исторической точки зрения (время от времени мне приходилось отбивать атаки людей несведущих, но чрезвычайно напористых, которые пытались «уличать» меня в неточностях). Он просто слушал и снова объяснял.

Это была очень хорошая школа. Я стала учиться искать баланс между усредненными, по учебнику, требованиями грамматики – и индивидуальным, авторским построением фразы и расстановки знаков препинания. То же самое касалось и словоупотребления. Главное, что я поняла: все мои авторские навороты, и неожиданные метафоры, и странные определения, и подчас шокирующее словоупотребление – все это я должна уметь объяснить и обоснованно защитить, если понадобится. Если для какого-то слова или оборота у меня не найдется аргументированной защиты, значит, лучше заменить на общепринятое.

То есть, необходимо найти тот самый баланс между неповторимо-авторским и усредненно-редакторским.

Позднее, периодически работая редактором, я сама пользовалась приемами, которые показал мне Максим. Делая работу чисто технически – подбирая синонимы к словам «был», «сказал», «пошел», ликвидируя повторы, отслеживая, чтобы у героя по ходу действия не менялись цвет глаз, рост или имя (и такое бывает, вспомним хотя бы злополучный перевод одного из «Поттеров», где Нэвилл именуется то Долгопупсом, то Лонгботтомом), – я всегда была готова объяснить автору, что и для чего я делаю. Если автор вдруг прибежит и захочет «разговора».

Я считаю, что диалог автора с редактором чрезвычайно важен для автора. Напрасно честолюбивые и высокомерные писатели, как в кавычках, так и без кавычек, считают, что пришли в логово врага, который желает лишь одного: изувечить и надругаться. Если бы они, авторы, потрудились предварительно изучить синтаксис и осознать пользу правильной пунктуации, если бы они точно знали, почему употребляют те или иные слова, а не лепили бы первые пришедшие в голову, – все было бы для них гораздо проще.

Выражаясь иначе, я – за осознанное творчество.

И осознавать это творчество я предпочитаю на уровне «молекулярном». Мне интересно исследовать язык. Это совершенный инструмент для создания художественного образа, для выражения самой сложной идеи и самого сильного чувства. Мы просто очень плохо умеем им пользоваться.

Да, существуют исключения. Люди, которые гениально сочиняют, отлично пишут, но – неграмотны в силу какой-то аномалии умственного устройства. Однако здесь мы исключения не рассматриваем, они слишком большая редкость, чтобы тратить на них время. Мы не можем от всех учеников музыкальной школы требовать, чтобы они были как Моцарт, и ставить им двойки за то, что они не как Моцарт.

Некоторые укрываются за тем, что у них, мол, «врожденная неграмотность». Мой собственный брат, получивший докторскую степень в области химии, пишет так, что понять его может «только профессор египтологии», как он сам написал мне однажды в письме. Но заметим! Мой брат занимается химией. Он не пишет романов. А если человек занялся сочинением худ. лита – значит, он обязан, просто обязан некоторое время уделить грамматике. Любая «врожденная неграмотность» на самом деле – простая лень и нежелание учиться. Она очень легко побеждается с помощью справочника, постоянно лежащего на рабочем столе. Десять тысяч раз поставишь запятую перед «который» – глядь, и запомнил.

Дилетант отличается от любителя прежде всего нежеланием работать, учиться и совершенствоваться. У дилетанта нет любопытства. Ему неинтересно исследовать ту стихию, в которую он забрался с грязными ногами. Он считает, что это ему, такому гениальному, попросту не нужно. Ведь главное – что? Главное – он написал роман. А за грамматикой пусть следят жалкие рабы.

Есть целая группа вполне вменяемых людей, которые делают ошибки потому, что слишком много читают англоязычных текстов (там какая-то другая пунктуация) или слишком много торчат в интернете и позволяют себе в интернет-сообщениях (постингах, комментариях, полемике на форумах и т. п.) писать как попало.

Если мы не следим за своими манерами за столом, то постепенно навык утрачивается. Как говорил, кажется, Гессе, «нельзя навсегда стать вежливым». Чтобы не чавкать, нехлюпать, чтобы ловко разделять мясную или рыбную порцию у себя в тарелке, требуется постоянный навык, постоянное усилие. Иначе возникнет вопрос: «В какой руке джентльмен должен держать вилку, если в правой у него котлета?»

То же самое касается языка. Чуть расслабишься, чуть спустишь осанку, – все, запятые посыпались, фразы неряшливы, приходится начинать заново, и с каждым разом собраться все труднее. И вот уже в правой руке у тебя котлета...

Есть еще одно определение, только не помню, к аристократии оно относится или к интеллигенции (я слышала – к интеллигенции): интеллигентный человек даже наедине с собой ведет себя так, словно он находится в обществе. И опять же, хорошо бы и писать нам – так.

Если бы я была сатрапом в одном из конановских королевств, за неправильную расстановку знаков препинания я бы отрубала мизинцы. Тогда, может быть, люди начали бы задумываться – что они пишут и зачем.

Структура текста

Экспозиция

Любое произведение словесности, от школьного сочинения «Онегин как лишний человек» до романа «Хромой против слепого», строится



приблизительно по одному и тому же плану. Вы его знаете: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Эти необходимые части определяют структуру произведения. Обычно они следуют именно в таком порядке, одна за другой. Некоторые храбрые авторы позволяют себе инверсию, начинают не с экспозиции, а с чего-нибудь похлеще, даже с кульминации. Дают кусочек: герой на вершине Эвереста. Дальше: «Четырьмя днями раньше» – и рассказ, как он дошел до жизни такой. Прием эффектный, но опасный. Если читателю сразу выдать лишнюю информацию, он вообще читать не станет.

Поэтому лучше и проще всего пользоваться старым добрым линейным порядком частей произведения. Оно от этого не проиграет. Нужно обладать большим мастерством, чтобы от перестановки слагаемых сумма не производила на читателя дикого впечатления. А то расскажут сперва про жгучую красавицу в тридцатые годы, потом про молодого адвоката в восьмидесятые, потом помрет какая-то старуха в девяностые, а потом от читателя требуют, чтобы он сообразил, что старуха и есть бывшая красавица, а молодой адвокат – ее сын от того бутлегера, которого застрелили в седьмом эпизоде.

Когда-то давно, еще до того, как я начала по-настоящему писать, меня очень занимал вопрос: как люди вообще пишут романы. Как им удается сделать текст интересным? Первая книга, в которой я прочитала вообще что-то о писательском мастерстве, была «Смерть Артура» Томаса Мэлори. Не сам текст, а послесловие и примечания. Я так любила «Смерть Артура» (это до сих пор моя любимая книга), что никак не могла с ней расстаться. Мне хотелось больше, больше, больше. Поэтому в свои двенадцать лет я бойко читала научные статьи, посвященные этому роману. Книжка-то была издана в серии «Литературные памятники». И в одном из длинных, упоительно интересных примечаний говорилось, что Мэлори никогда не прибегал к дешевым приемам и не интриговал читателя. Когда у него появляется в тексте переодетый сэр Ланселот, которого еще никто из рыцарей не узнал, он сразу сообщает читателю, что это переодетый сэр Ланселот. Таким образом читатель делался как бы соучастником автора и мог заранее хихикать, предвкушая, как удивятся-то рыцари, когда сэр Ланселот наконец поднимет забрало.

Итак, мой любимый писатель не прибегал к хитроумным приемам, а писал все подряд, как есть.

Это мне очень понравилось. Я сделала из этого примечания далеко идущие выводы. Автор может создавать увлекательное, по-настоящему захватывающее произведение, пользуясь простой, линейной композицией и даже не интригуя читателя.

Впоследствии я нарушала это правило, не раскрывала сразу всех карт, не сообщала читателю, что вон тот Неизвестный Рыцарь – это сэр Ланселот. Но композиция в моих книгах, как правило, линейная. Если там смешиваются несколько сюжетов, как, например, в «Варшаве и женщине», – то все равно в каждом сюжете сохраняется линейная композиция. Только в «Космической тетюшке» имеют место флэшбэки. Кажется, так это называется – когда герои то и дело возвращаются мыслями в прошлое. Но, во-первых, я писала эту книгу в уже достаточно опытное состояние, то есть это был не первый, не второй и даже, боюсь, не десятый литературный опыт у меня; а во-вторых, такой прием в романе оправдан. Не буду обольщаться и предполагать, что «Тетку» все читали, и расскажу. Из далеких космических странствий возвращается сестра отца, чудаковатая женщина-капитан. Почти сразу выясняется, что у нее какие-то неприятности. Время от времени она рассказывает племяннику свои приключения в космосе. И постепенно становится понятно, каким образом возникли все эти теткинские неприятности, чем она руководствовалась, какие у нее были мотивы, какие она принимала решения и во что все это в конце концов вылилось. Ближе к финалу линия теткинских воспоминаний сливается с линией текущих событий, а развязка объясняет, каким образом героиня из своих бед выпуталась.

Но это, повторю, исключение. Вообще я предпочитаю сюжеты линейные: было – стало – закончилось.

Экспозиция необходима в любом случае. Она объясняет читателю, куда он, собственно, попал и с кем ему предстоит иметь дело.

Задача экспозиции, как я это для себя формулирую, – не испугать читателя, не оттолкнуть его и не заставить в панике бросить книгу. Наверное, это как с коммивояжерами: у вас тридцать секунд прежде, чем вам начнут бить морду. А ведь пылесос необходимо продать.

Большинство читателей открывает книгу на середине или заглядывает в конец. Но предположим, что читатель взял книгу и пробежал глазами начало. Идеальный такой читатель. В любом случае, если он все же начнет читать книгу, он начнет с начала.

И что же он увидит там, в начале?

«Однажды у киоска с мороженым случайно встретились трое накситраллей: Моховая Борода, Полботинка и Муфта. Все они были такого маленького роста, что мороженщица приняла их поначалу за гномов».

Очень хорошая экспозиция. Автор мягко опускает нас прямо на середину сцены и мгновенно знакомит с героями. Сразу и место обозначено, и персонажи. Киоск с мороженым, продавщица – сигналы о том, что действие происходит в нашем мире или в мире, приближенном к нашему. Мороженое – одно из детских сокровищ. В буддизме, кажется, есть понятие духовных сокровищ. В детстве тоже есть такое понятие: мороженое, воздушные шарики, плюшевые медведи, чердаки, животные. Не обязательно, чтобы конкретный ребенок все это любил («А моя дочь не любит мороженого!», «А у моего сына страх воздушных шариков, т. к. они громко лопаются!»), я говорю о символах, об иероглифах, об общепринятых в традиции «детских сокровищах».

В том же отрывке автор обозначает волшебную народность своих героев – накситралли – и поясняет, что они были размером с гномов, однако гномами не являлись. Для продавщицы появление таких человечков не стало, однако, чем-то особенным, значит, в мире, похожем на наш, встретить чудесное существо не является делом из ряда вон выходящим.

Буквально двумя штрихами Эно Рауд вводит читателя в курс дела и мгновенно успокаивает его: мир, им описанный, волшебный, сказочный и вместе с тем привычный, не пугающий.

Другая экспозиция – доверительный разговор автора с читателем.

«Хочу вам рассказать о девочке Оле, которая вдруг увидела себя со стороны.. Оля убедилась, что даже, казалось бы, маленькие недостатки характера могут стать серьезным препятствием на пути к цели. Она попала в одну сказочную страну, где ей пришлось пережить много опасных приключений.. Впрочем, я лучше расскажу вам все по порядку.

В то утро Оля вела себя из рук вон плохо. Она встала позже, чем следовало..» – и так далее. Это «Королевство кривых зеркал».

Что делает Виталий Губарев? Он читателя интригует. Обещает, что будет сказка, что девочка Оля попадет в сказочную страну и переживет много опасных приключений. Сразу же выводит мораль: а вывод из этой сказки будет такой.. Почему он так делает? Зачем начинает историю с краткой аннотации?

А потому, что его героиня Оля – капризная девочка, не очень-то хорошая. Мы знакомимся с ней в тот момент, когда она грубит бабушке, не хочет вставать в школу. Захочется советскому ребенку читать историю девочки, которая так плохо себя ведет? А вдруг не захочется? И автор заранее предупреждает: после своего волшебного приключения Оля многое поймет и изменится. Хочешь, читатель, увидеть, – что произошло с Олей, как она из капризули превратилась в настоящую пионерку, смелую девочку, верного друга? За мной, читатель, я покажу тебе, как это случилось. И читатель, заинтригованный обещанием, начинает читать.

Первая взрослая книга, мной прочитанная, был «Зверобой» Фенимора Купера. Это было лето после третьего класса. И я впервые раскрыла толстую книгу без картинок и практически без разговоров. То есть там были, конечно, разговоры, но каждая реплика – длинная-длинная. В детских книгах был более крупный шрифт, картинки – большие и яркие, а реплики – короткие.

«Зверобой» меня потряс, пленил, заворожил. Впоследствии я никак не могла понять, как это ребенок ухитрился протащить через, с позволения сказать, экспозицию куперовского творения.

«События производят на воображение человека такое же действие, как время. Тому, кто много поездил и много повидал, кажется, будто он живет на свете давным-давно; чембогаче история народа важными происшествiями, тем скорее ложится на нее отпечаток древности. Иначе трудно объяснить, почему летописи Америки уже успели приобрести такой достопочтенный облик. Когда мы мысленно обращаемся к первым дням истории колонизации...» – и так еще четыре страницы.

Впоследствии мне попадались дореволюционные издания Купера, в том числе – «Последнего из могикан». Сравнивая дореволюционное и советское издания, я обратила внимание на то, что в советском издании текст сокращен. Выброшены многостраничные монологи про Манету, описания природы вкупе с рассуждениями автора о ее величии и о бренности всего сущего, – и т. п. Так что, предполагаю, начало «Зверобоя» тоже изрядно подрезано, и старина Фенимор развел свой поэтический монолог страниц на шесть, не меньше. Хороша экспозиция!

Но через четыре страницы появляются наконец персонажи. Мы видим подробно описанную поляну, «сплошь заваленную стволами высохших деревьев», которая «раскинулась на склоне одного из тех высоких холмов или небольших гор, которыми пересечена едва ли не вся эта местность». Уф!..

«– Вот здесь можно перевести дух! – воскликнул лесной путник, отряхиваясь всем своим огромным телом, как большой дворовый пес, выбравшийся из снежного сугроба. – Ура, Зверобой! Наконец-то мы увидели дневной свет, а там и до озера недалеко.

Едва только прозвучали эти слова, как второй обитатель леса раздвинул болотные заросли и тоже вышел на поляну. Наскоро приведя в порядок свое оружие и истрепанную одежду, он присоединился к товарищу».

Купер более чем традиционен. Сначала он рассуждает «вообще», потом описывает природу, затем помещает в природу двух человек и сразу же дает их описание и сообщает их имена. (Чуть ниже Зверобой обратится к своему товарищу и назовет его «Непоседа»). В просторном диалоге они расскажут друг другу, зачем пришли сюда и почему ищут озеро. Затем найдут озеро, познакомят нас с другими персонажами – и начнется действие.

Требуется определенное терпение, чтобы начать читать такую книгу. Фенимор Купер явно рассчитывает на качество своего «пылесоса» – ему и в голову не приходит, что у него только тридцать секунд, а потом домохозяйка захлопнет дверь перед его носом.

Современный писатель так не пишет. Дело даже не из страха спугнуть «домохозяйку» – просто ритмы совершенно другие.

Помню, я пересматривала «Терминатора» и вдруг с удивлением поняла, что в этом классическом фильме с его вроде бы динамичным развитием сюжета, вижу длинноты. Мой внутренний темп стал быстрее, потому что я живу в ритме своего времени, – а внутренний темп «Терминатора» остался прежним, потому что «Терминатор» живет в своем времени. И то, что в восьмидесятые казалось стремительным, в десятые выглядит уже замедленным. Слишком долго гонятся, слишком медленно до героев доходит. Здесь я бы сократила, тут бы подрезала. И это – при том, что я вообще-то не люблю излишней динамичности и предпочитаю остановки в пути, чтобы читатель мог перевести дух и сообразить, что там к чему.

Но – бегут, бегут, бегут... долго и нудно бегут... – таково было мое (конечно же, чисто субъективное) впечатление от последнего просмотра любимого фильма.

То есть, я хочу сказать: если даже для меня даже «Терминатор» показался недостаточно ритмично-динамичным, – то тем более куперовские тягучие ритмы весьма и весьма любителя. Или на терпеливого читателя, который решил во что бы то ни стало ознакомиться с книгой.

Вот пример идеальной экспозиции:

«Долго путешествовал Мишка-Ушастик, побывал в городах и в деревнях, в поле, в лесу и на лугах, много было у него приключений. Вместе с Мишкой побывал всюду и его верный товарищ – клоун Бим-Бам-Бом.

– Знаешь, а я устал, – сказал однажды клоуну медвежонок, – с удовольствием поискал бы себе теплый уголок да отдохнул.

Бим-Бам-Бом побежал к ослику Филиппу.

– Ослик, ослик! – закричал он. – Мишка-Ушастик ищет теплый уголок»...

Так начинается чудесная книжка Чеслава Янчарского «Сказки Мишки-Ушастика».

Здесь нет описаний мира, героя и спутника героя, и однако все показано с предельной ясностью. Мишка-Ушастик долго странствовал. Не в сказочной стране, а по лесам и лугам. Почему – не имеет значения. Была, наверное, причина. Как ни странно, эта недосказанность придает облику Мишки-Ушастика таинственность и глубину. Если бы все то же самое происходило в фэнтези-мире, он был бы похож на Ведьмака, загадочного странника, или на Корума, принца-изгнанника.

Мир указан: это наши поля и леса. И Мишка принес нам оттуда сказки. В этом его волшебная сила, в этом его чудо.

У Мишки есть друг – клоун, типичный спутник героя. Мишка не сам начинает искать себе теплый уголок, он сообщает о своем желании клоуну. Для клоуна же желание героя – закон, он сразу бежит и принимается за поиски...

Так несколькими словами автор обозначает не только мир и персонажей, но еще и иерархию между ними. Заметим, что Купер ничего не рассказывает нам об отношениях Гарри Непоседы и Зверобоя, они предстают как товарищи – но существует между ними хотя бы симпатия, не говоря уж о дружбе? Помню, я решила было, что Непоседа и Зверобой – лучшие друзья, и была удивлена, обнаружив, что это не вполне так.

Ну вот еще один пример, из современной фантастической книжки, автор Скотт Вестерфельд, называется «Экстра». Это последнее произведение худ. лита, что мне попало в руки (издано в 2011 году):

«– Моггл, – прошептала Айя, – ты не спишь?»

Что-то зашевелилось в темноте. Зашуршала стопка форменной одежды, как будто там завозился маленький зверек. А потом из складок хлопка и паучьего шелка выбралось нечто и поплыло по воздуху к кровати Айи. Крошечные объективы уставились на нее пытливо и настороженно».

Неплохо. В первом же абзаце мы узнаем следующее: действие происходит в мире будущего, героиня не то школьница, не то курсантка, не то военная, ее собеседник – некий искусственный интеллект, с которым она вроде как дружит. Достаточно много успевает сообщить нам автор буквально в первом же абзаце.

Экспозиция не просто рассказывает нам о том, где и с кем происходит действие. Она должна еще заинтересовать читателя, заставить его захотеть читать дальше. Быть дальше в этом мире, общаться дальше с этими героями.

Можно гениально ввести читателя в курс дела: белые стены сумасшедшего дома из футуристического мира, лысая героиня с манией преследования влюбляется в автомат для варки кофе, в котором томится интеллект гениального ученого, извлеченный из мозга своего носителя и помещенный в нутро машины. Спасибо, не надо. Я лучше про загадочного странника Мишку-Ушастика. Но кто-то, возможно, захочет про лысую женщину. Это дело вкуса.

Задача автора – не обмануть. Обещал про принца – изволь про принца. Обещал про Зверобоя – изволь про Зверобоя.

Экспозиция не должна быть длинной – это раз. Читателю лучше поскорее войти в курс дела.

Экспозиция не обязательно должна вся поместиться на первой странице. Ее можно размазать по завязке, то здесь, то там искусно вставляя абзац-другой с дополнительными описаниями мира и пояснениями касательно героев. Хотя возраст, внешность и пол основных персонажей неплохо бы прояснить сразу.

Экспозицию не надо растягивать до стадии развития событий. Иначе появятся коты в мешках, роули в кустах и любимое объяснение в духе «а вот». «Как это принц у тебя стреляет из пистолета, когда ты описываешь мир, где только холодное оружие?» – «А вот. Ему инопланетяне вообще-то привезли».

Если инопланетяне привезли принцу что-то эксклюзивное, об этом стоит сообщить сразу. Мол, в шкатулке у него хранилась одна инопланетная штучка... Тогда потом можно эту штучку вытаскивать и смело стрелять. В противном случае все это будет выглядеть глупо.

Можно, конечно, сказать, что я рассуждаю сейчас об элементарных вещах. Но на самом деле ошибки подобного рода встречаются чаще, чем можно себе представить.

Бывает, что автор подолгу зависает на описании внешности. Не помню сейчас ни названий романов, ни имен авторов. В свое время я прочитала какое-то невероятное море текстов пера неизвестных героев. Они оставили по себе сильное впечатление и долгую память, но ни сюжетов, ни каких-то особенностей сейчас назвать не могу. Помню только скуку и досаду от многочисленных ляпсусов.

Так вот, один из толстых опусов начинался с того, что героиня, наделенная сверхсилой и очень сложным прошлым (приют, рабство, бегство, сексуальное рабство, убийство и бегство и т. п.), сидит в саду и любит розами. А автор любит ее внешностью. И приблизительно полстраницы отводит на описание гибкой талии, высокой груди, стройных бедер, пышных волос, огромных влажных глаз, крупного, властно сжатого рта с трагической складкой вокруг губ, длинных ресниц, высокого лба... э... красивых, но сильных рук, привычных к обращению с мечом...

После такого книгу хочется закрыть. Создается стойкое впечатление, что автора следует оставить с героиней наедине. Третий, т. е. читатель, тут явно лишний.

Даже если вы влюблены в своего героя или героиню, – не увлекайтесь. Ваша задача – не трубить на весь мир о своей любви, а заставить весь мир влюбиться в вашего героя. Как этого достичь – есть целая куча приемов, в основном связанных с синтаксисом и словоупотреблением; но общий принцип здесь один – поменьше говорить, побольше подразумевать, заставлять читателя о многом догадываться.

Уже хрестоматийным стал пример из «Трудно быть богом». Если помните, в услужении у донна Руматы был такой трогательный мальчик Уно. Если мне не изменяет память, сначала братья Стругацкие придумали для него целую историю, несомненно, достаточно сопливую, в духе романа Гектора Мало «Без семьи», но потом все вычеркнули и оставили фразу: «История его жизни могла бы послужить темой для баллады» – а дальше читатель волен строить какие угодно догадки. Некоторые вещи лучше не договаривать, они заставляют в читательской душе что-то щекотаться.

Итак, описание внешности и краткого содержания предшествующей жизни героя не должно быть слишком полным, не должно быть слишком влюбленным, не должно быть слишком многословным. И в то же время ему лучше бы быть достаточно исчерпывающим. Писательское мастерство вам в помощь. Мне не слишком нравятся длинные описания дворцов, городов и одежд; но когда вообще ничего не сказано – просто вот так, в лоб: «Марвин вошел в дверь, Магда посмотрела на него, они заговорили о...» – тоже оставляет неудовлетворенным. Все-таки читателя лучше пожалеть и побыстрее дать ему понять, кем Марвин приходится Магде, сколько обоим лет, блондинка Магда или как – а вот стройные бедра можно оставить на потом.

Еще одна (помимо чрезмерных подробностей или чрезмерной краткости), я считаю, ошибка экспозиции, – то, что называется: «Ах, не тот! Не тот! – вскричала Марья Гавриловна». Недавно в рассказе о Конане встречаю: пылает город, яростные воины врываются в дома, грабеж, война, среди всех выделяется один северянин, огромного роста, яростный такой... «Ага, – загорелись глаза у читателя, который, конечно же, знает, как должен выглядеть Конан: как раз северянин огромного роста и очень яростный, если дело доходит до битвы, – сейчас как взмахнет боевым топором или двуручным мечом, как рявкнет: Кром! Кром! – тут-то все и попадают! Где мечом махнет – там легла улица, где топором ударит – площадь...» И вдруг автору просто СОСУЛЕЙ по лбу: «Растрепанная копна светлых волос...» Лично я перечитала эту фразу три раза, не веря своим глазам в прямом смысле слова: как это – светлых? Да все на свете знают, что у Конана – растрепанная копна черных волос. Сквозь которые как раз и горят те самые яростные синие глаза. Холодные, как лед его родной Киммерии. Оказалось, автор сделал своим главным героем какого-то другого северянина, вовсе не Конана.

Не надо разочаровывать читателя и обманывать его ожидания. Не надо начинать экспозицию с какого-то второстепенного героя. Если благодушный читатель потратил время на изучение трех страниц пейзажа и внешности, ему хочется, чтобы это был значимый пейзаж и внешность того самого персонажа, который потом будет его проводником по всей книге. Если книга начинается с каких-то второстепенных персонажей, то главного героя читатель узнает с большим трудом. К тому же читатель будет раздражен тем, что его обманули. Это совсем не тот обман, которого читатель жаждет.

Существует серьезная опасность при создании экспозиции романов о «попаданцах» (о людях, которые из нашего мира попали в фэнтезийный и там пережили некоторые приключения, а потом вернулись или не вернулись назад). Сначала автор со вкусом описывает жизнь героя в Реальности-1, в нашем мире. Читатель изучает (вслед за автором) эту реальность. Запоминает, как выглядит квартира героя, с кем герой дружит, где работает. А потом, когда экспозиция уже, казалось бы, позади, – бах, трах, взмах волшебной палочки – и герой в Реальности-2, в фэнтези-мире! И все надо начинать по новой: как выглядит замок (тюрьма, таверна, хижина, пещера), с кем герой подружился (инопланетянин, динозавр, рыцарь, голый дикарь), какого рода занятие герой себе нашел... Две экспозиции вместо одной. Это создает большие трудности. Кроме того, в авторе фэнтезийного романа может случайно проснуться писатель-реалист. И описание Реальности-1 получится у него интереснее, чем описание Реальности-2. К тому же с Реальности-1 все начинается. Если оно, это описание, сделано хорошо, если автор на нем завис аж на целую главу, то читатель испытает внутренний протест при попытке перемещения. Он уже все изучил, он уже комфортно расположился на любимом диванчике героя – и вдруг опять надо что-то запоминать, что-то изучать. А если фэнтезийный мир описан хуже, чем реальный (точнее, реальный описан лучше, чем фэнтезийный) – тогда вообще все плохо. Книга не состоялась.

Практика показывает, что обычно перевешивает либо один мир, либо другой. Дать полноценное описание сразу двух миров – задача очень нетривиальная, справиться с ней крайне непросто. Я считаю, что у меня не очень-то получается. В «Турагентстве тролля» Реальность-2 явно проигрывает Реальности-1, особенно в первом романе. Под конец пенталогии («Турагентство» – эпопея из пяти романов) я окончательно сдалась, и Реальность-1, Петербург, становится главной, а фэнтезийный мир – вспомогательным.

И это – довольно частое явление. Знакомый мир перевешивает, он автору лучше известен и (быть может, неожиданно для автора) больше ему интересен.

Провальным я считаю роман Терри Брукса «Волшебное королевство на продажу». Помню, с каким интересом читала начало: жизнь одинокого богача, рождественские дни (кажется), появление таинственного гостя, покупка волшебного королевства... Но потом, когда герой перемещается в это самое

королевство, начинается настоящая нудятина. Оказалось, что идея у автора продумана ровно до стадии «завязка». Обе экспозиции более-менее захватывали, особенно первая (в Реальности-1), а потом пошла сплошная каша-мяша.

Поэтому если вы пишете роман о попаданцах, не задерживайтесь в Реальности-1. Как можно скорее перепрыгивайте в фэнтезийный мир. Не успевайте увлечь себя или читателя миром, который вам хорошо известен, сразу бегите навстречу миру, в котором будет происходить основное действие. Читатель должен сразу понять, что главное начнется через пару страниц. Две полнометражные экспозиции утомительны. А читатель – мы же помним – взял книгу, чтобы отдохнуть. Работа мозга необходима, работа души – тоже, но эти работы должны доставлять удовольствие. Все, что напоминает читателю выполнение домашнего задания по нелюбимому предмету, в художественной литературе крайне нежелательно.

Я не призываю делать текст примитивным. Еще один миф современного издателя – народу, мол, нужно попроще. Не нужно народу попроще, примитивные тексты возвращают ум и отталкивают нормального читателя от книги. Нужны ясность, четкость и простота, а вовсе не примитивность. Когда мы говорим «за мной, читатель!» – это значит, что мы берем за руку кого-то, кто нам доверился, и ведем... куда? Показать то яркое, интересное, которое нам привиделось? Или погрузить его в скуку?

Экспозиция – опасная часть текста, и она часто бывает скучной. Если в тексте две скучных экспозиции – вы провалились совсем.

Пример ужасной экспозиции – в романе «Королева Марго» (еще одна, как ни странно, любимая книга подросткового возраста). Роман начинается со свадьбы Королевы Марго и Генриха Наваррского. И вот, в первой же главе, Дюма просто-напросто перечисляет огромное количество персонажей, гостей на этой свадьбе. Генрихов – аж четверо. Всякие там герцоги, адмиралы, королевы, гугеноты, голова кругом идет. Дело в том, что Дюма писал для людей, которые знают, кто такой Генрих Наваррский, кто такая Екатерина Медичи и что было на уме у Генриха Гиза. Поэтому автор особенно не утруждал себя какими-либо пояснениями. Собрал всех в одном зале – и привет.

Бедный юный читатель, который видит их впервые! Как только хватает ему терпения прочесть этот бесконечный список имен! И все же первая глава «Королевы Марго» не бесполезна: она служит справочником. По ходу дела читатель то и дело возвращается к ней и сверяется: ага, этот – был гугенотом, а хотел того-то, и звали его так-то... вот оно что... В конце концов глава выучивается почти наизусть, а читатель довольно свободно начинает ориентироваться в королевском дворце.

Ла Моля и Коконнаса, кстати, Дюма представляет стремительно, умело и виртуозно. Поэтому они запоминаются сразу.

Такая экспозиция для вас очень рискованна. Прежде всего потому, что вы – не Дюма. У вас нет его таланта, а главное – нет его репутации. Читатель не бросает «Королеву Марго», несмотря на весь ужас первой главы, потому что ведь ее написал Дюма, а Дюма – значит, гарантия, что будет интересно. А вот если бы книгу написал Вася Пупкин, читателя пришлось бы долго уговаривать: потерпи, потерпи, голубчик, со страницы тридцать начнется действие, не оторваться будет!..

Экспозиция обязана быть короткой, выразительной и интересной.

В межавторском проекте – свои проблемы. Скажем, мир Конана давно и хорошо известен любителям. В тысячный раз описывать кабаки Шадизара и башни Аграпура не стоит. Достаточно просто сказать, что Конан сидел в шадизарском кабаке, и читатель мгновенно ощутит себя в родной стихии. Это как у француза с романом Дюма: стоило сказать, что Екатерина Медичи бродит по коридорам Лувра, и француз-читатель сразу же почувствовал себя дома.

При этом всегда стоит подразумевать, что есть сотая доля вероятности наткнуться на неискушенного читателя. На человека, который никогда раньше

не сидел с Конаном в шадизарском кабаке. Поэтому пару слов о данном кабаке сказать все-таки нужно. Каких? Здесь не страшно использовать штампы. Знаю, в художественной литературе штампы вроде как недопустимы, но на самом деле это не вполне так. Иногда они даже желательны.

Ну так вот, вполне можно сообщить, что трактир был полутемный, что личности там собрались подозрительные, что трактирщик протирал столы засаленной тряпкой, а пышногрудая служанка разносила пиво (вино) сомнительного качества. Вот теперь читатель понял, куда его занесло. Увлекаться подобным описанием не стоит, но пара фраз даст полное представление не только о месте действия, но и о жанре произведения.

Еще один момент. По ходу повествования в тексте появляются новые персонажи и новые обстоятельства. Если у вас сюжет связан с изменением героя, с каким-то одним квестом, который герой должен выполнить (и изменить мир, а заодно себя и еще остальное человечество в лице его отдельных представителей), то все экспозиционные моменты должны приходиться на начало. Начиная со второй трети текста, когда уже вовсе пошло развиваться действие, вводить новых персонажей, новые обстоятельства и новые пейзажи не стоит. Только новые второстепенные лица могут мелькать теперь на страницах, да и то их количество желательно ограничить. Теперь читатель находится в мире, который ему знаком, среди людей, которые ему знакомы. Он должен полностью сосредоточиться на событиях и переживаниях.

Если текст представляет собой, например, путешествие («Записки Пиквикского клуба»), то каждая остановка на пути – это новая экспозиция. Очень трудная задача, потому что читатель может устать от бесконечных экспозиций и бесконечных знакомств. В какой-то мере выручает наличие сквозного сюжета (преследование злодея) и связанные с этим сюжетом изменения в характере главного героя.

То же самое происходит в детективном сериале (неважно, телевизионном или книжном). Главный герой и его окружение остаются одними и теми же. Происходит некоторое внутреннее развитие главного героя, попутно можно раскрывать какие-то обстоятельства его жизни, не связанные с расследованием конкретного, данного дела. И все же каждый эпизод детективного сериала – это отдельная история со своей экспозицией. Поэтому сборники рассказов всегда читаются дольше, чем романы. Пока запомнишь все имена, все обстоятельства... Да и настроение в каждом хорошем рассказе – свое особенное, и от него потом приходится отходить.

Завязка

Я нарочно не буду пользоваться книжными определениями этих терминов. Как помню, так и скажу. Потом можете исправить ошибки и неточности, если захотите, или подберете для себя другие определения.

Завязка, насколько мне помнится, – это важный эпизод в самом начале книги, когда герои и место действия уже обозначены (экспозиция) и началось собственно действие.

Для создания хорошей, полноценной завязки необходимо четко представлять себе желания, побуждения, цели героев и ту точку, в которой в конце концов произойдет столкновение. Где-то потом возникнет конфликт – впереди, во время кульминации. А пока нужно завязать несколько линий в один узелок.

Внешность, возраст, работа (занятия) героев, основные черты их характеров обозначены (экспозиция). При создании экспозиции мы пользуемся простым описанием. Действие останавливается – мы просто смотрим: в салун вошел молодой ковбой, ему было лет двадцать, у него обветренное лицо, смелый взгляд, потрепанная одежда, хорошие револьверы. Ничего не происходит, все сидят и тупо смотрят на молодого ковбоя. Потом ковбой смотрит на салун: в салуне было полно народу, красивая мексиканка шепталась с толстым мексиканцем разбойного вида, подавали дрянной виски, в углу играли в карты и т. п. Такова экспозиция. Обычно (так проще всего) она создается описанием.



А вот при создании завязки мы уже описаниями не пользуемся. Иначе читатель «засохнет и подохнет», как выражаются дети.

При сочинении художественных текстов я всегда держу в голове главный вопрос: что сейчас будет – рассказ или показ? Теоретически, в идеале, они должны чередоваться. Сначала мы просто рассказываем, что наш герой был родом из маленького городка в Пенсильвании и пришел в большой город в поисках заработка, что ему двадцать лет и онносит смешную, с точки зрения столичных жителей, кепку, доставшуюся ему от брата. Это экспозиция, и ее мы рассказываем. А вот потом начинается завязка, и завязка – это, как правило, всегда показ, сценка, какое-то действие.

Герой, положим, снимает комнату и сразу знакомится с девушкой, живущей напротив, и с ее отцом-бутлегером.

Еще непонятно, что из этой истории выйдет, но сюжет завязался. Разговоры, обмен взглядами, как будто случайная встреча в булочной. Фигуры начали двигаться, разговаривать.

Автор при этом не просто показывает картинки. Автор еще и коварно держит в уме некоторые вещи. Он помнит о том, что:

У каждого героя есть какая-то цель,

У каждого героя есть определенная мотивация всех его поступков, обусловленная наличием этой самой цели.

Когда у героев разные цели, они рано или поздно сталкиваются.

Пока что, в завязке, эти цели только-только обозначаются. Они едва проступают сквозь сценки. Но уже понятно, что на девушку претендует не только наш герой, но и член одной банды, что отец девушки хочет привлечь провинциального парня к своему преступному ремеслу, что полицейский давно присматривается к дому – и так далее. В читательской душе зарождается тревога и ожидание грядущих событий.

Автор не спеша развешивает по стенам ружья.

Грядущие конфликты, которые непримиримо столкнут персонажей, могут быть заданы в самом начале, в завязке, и не только обстоятельствами, но и на языковом уровне. Самый простой и эффективный прием – использование антонимов.

В старых бульварных книжках этот прием звучал буквально: «Насколько Агата была хороша, настолько Бетси была безобразна. У Агаты были белокурые волосы, у Бетси – нечесанные серые космы, у Агаты – ясные голубые глаза, у Бетси – бельма» – и так далее.

Можно действовать гораздо более осторожно. Антонимы прокрадываются в описания, в прямую речь героев, часто они не стоят рядом, а разделены несколькими абзацами. Читатель уловит антонимы и в авторской речи, и в речи героев, обычно читатель держит в уме приблизительно половину страницы. Именно поэтому, кстати, опытный редактор следит за тем, чтобы одно и то же слово не повторялось на одной-двух страницах; тогда читатель практически с гарантией повторов не увидит. Маниакально отслеживать повторы (так, чтобы на протяжении авторского листа, т. е. 24 страниц не повторялось слово) стоит в единственном случае: если слово это совсем уж уникальное, например, «закапризнячила» в смысле «закапризничала». Один раз, описывая избалованную барышню, которой няня говорит, чтоб она не «капризнячила», – можно. Но если капризнять начнут все подряд – туши свет. А вот слова, вроде «победа», «побежать», «ворота», «скорость» – можно употреблять достаточно часто, но все-таки лучше не больше раза на страницу-две.

Гм. Я отвлеклась. Мы говорили об антонимах и о том, что читатель их уловит – если не на рациональном, то на эмоциональном уровне.

Антонимы могут быть просто антонимами (высокий – низкий, худой – толстый), а могут быть тем, что я бы назвала «смысловыми антонимами»: шляпа – кепка, брюки – шорты, локоны – космы. Можно написать, что «в отличие от франтоватого Джека, носившего шляпу, Том довольствовался кепкой», а можно упомянуть, что Джек был в шляпе и двумя абзацами ниже обратить читательское внимание на кепку Тома. Как многие простые и грубые приемы, это работает хорошо.

Дальше отношения между Джеком и Томом будут строиться на этом контрасте: на усилении контраста или на преодолении его.

В «Соборе Парижской Богоматери» вся завязка – сплошной антоним: противоположны друг другу Феб и Квазимодо, Квазимодо и Клод Фролло, весь на контрастах описан Собор, противоположно Собору шествие шутов, красота и милосердие Эсмеральды противопоставлено жестокости толпы и уродству Квазимодо – и так далее. На этих крайностях завязки выстроится весь сюжет романа.

Гюго – романтик, поэтому у него все так сильно. Но те же приемы, только в смягченном виде, можно обнаружить практически в любой хорошо построенной завязке. Нам ведь важно показать, что интересы героев столкнутся. Поэтому в уме постоянно стучит: герои похожи друг на друга лицом и одеждой, но различны характерами; герои так не похожи друг на друга, но непременно подружатся; один герой не похож на другого – наверняка подерутся.

Итак, каждый герой чего-то хочет. Мы помним фразу: моя свобода заканчивается там, где начинается твоя. Это об идеальном мире, где никто не растопыривается, стремясь занять не только свое, но и чужое пространство. В реальности, как в Реальности-1, так и в Реальности-2, мы постоянно видим посягательства на нашу или чью-либо еще свободу. В художественном произведении конфликт интересов необходим, иначе не будет сюжета.

И здесь я могу вспомнить очередного своего «больного котенка», сочинение, писавшееся на заре туманной юности. Когда желание и отчасти умение писать уже присутствовали, а вот тематика и способность ясно формулировать отсутствовали напрочь.

Я мастерски написала экспозицию. Два героя. Один постарше, опытный, молчаливый, милосердный. Другой помладше, пылкий, неопытный, несчастный. Ну то есть они оба были по-своему несчастные. И... дальше все. Конфликта не получалось.

Действие происходило «в наши дни», то есть – в начале 1980-х. А что, собственно, могло случиться с двумя благополучными в материальном отношении студентами в начале 80-х? Наркотики, фарцовка? Фи, трижды фи. Мои герои не могут быть наркоманами или какими-то спекулянтами. А что еще? Какие могут быть проблемы-то? Оба влюбились в одну девушку? Банально. Я просто не представляла себе, из чего создан конфликт. В моей двадцатилетней жизни конфликтов не было. Таких, о которых стоило бы писать. Ну там, физкультуру прогуляли. ОМБ (О Мой Бог). Говорить не о чем.

Советское искусство, как литературное, так и кино-, исследовало под микроскопом какие-то совсем уж маленькие движения человеческой души. Люди невысокого полета ссорились на экране и на страницах из-за ерунды. Из-за вещей, которые можно уладить просто спокойным разговором, как мне казалось. Даже ученые, с их вроде бы принципиальными спорами, спорили-то, как я считала (и считаю) об одном: в чем истина и из чего сделан на самом деле атом. И стоит ли взорвать атомную бомбу-другую на Байкале ради безопасности Советского Союза? Ответ на последний вопрос знали все, и читатели, и зрители, и литературные критики, не знали этого только герои фильма (книги) и всё спорили и спорили на пустом месте.

Я не хочу сказать, что все обстояло в советском искусстве восьмидесятых именно таким образом и никаким другим. Но для меня, в мои неполные двадцать, это выглядело именно так. Мне не нравилось, что ставки в предлагаемых психологических играх были слишком низкими. Исключениями были произведения о войне, но что я могла написать о войне? А мирная жизнь передо мной – тогда – таких «яростных» вопросов не ставила.

Я считала, что если вопрос не стоит о жизни и смерти – и не абстрактного «Байкала», а совершенно реальных людей, вот этих, которых мне показал автор, которых автор научил меня любить, – то вообще нет никакого смысла в произведении искусства. А где, кроме больницы, мог

стоять такой вопрос? Но не больничные же романы читать здоровому молодому человеку?

Ответа не было. Я чувствовала себя в ловушке.

Я придумала героев, которым необходимо было попасть куда-нибудь на край пропасти, в эпицентр взрыва, в рев урагана. А они безнадежно закипали в восьмидесятых. И никакого выхода.

Сильно подпортил дело один разговор с мамой. Мама сказала, прочитав какой-то мой детский опус (кажется, из увлекательной жизни весталок Древнего Рима), что писать можно только о том, что сам знаешь и пережил. Это еще один миф, опасный и расхожий миф! У него есть не менее опасная противоположность – что вообще не обязательно знать, о чем пишешь, лишь бы сюжет был круто закручен, а герои лихо придуманы. Истина – в золотой середине. Я потом расскажу, как нашла ее для себя.

Ужас. Так о чем писать? Что я знаю о жизни – в мои двадцать, в восьмидесятые годы?

Ничего.

А писать хочется...

Итак, делаем выводы касательно завязки. Завязка, мне кажется, дается показом – в отличие от экспозиции, которая дается рассказом. Завязка – первое соприкосновениешпаг в поединке. Завязка определяется тем, какие у каждого из героев цели. То есть, в завязке нужно, показав какие-то сценки, объяснить читателю, чего хочет каждый из главных героев. Мой любимый прием в создании завязки – антонимы и обманутые ожидания других персонажей. Скажем, невзрачно одетый герой оказался принцем, худенький юноша – искусным фехтовальщиком, красавец с завитыми кудрями – гадом и злодеем.

Развитие сюжета

Это самый длинный кусок текста, а сказать о нем что-то конкретное довольно трудно, потому что история бежит и бежит по той дорожке, которую вы для нее проложили. В развитии сюжета важно не противоречить тому, что было заявлено в завязке. Если не был дан намек на то, что хорошая героиня на самом деле не такая уж и хорошая, то ее неожиданное предательство в середине романа может быть воспринято читателем как предательство со стороны автора.

Мы подходим к одному очень важному моменту для художественного текста. В принципе, хорошо, когда в романе есть секрет, тайна. Оказывается, Квазимодо – тот самый цыганский ребенок, которого оставили бедной женщине вместо украденной девочки, Эсмеральды. Он подменш, они подменные «брат и сестра». Подозревал ли об этом читатель? Нет, разгадка тайны приходит к нему в свой час. Но намек на существование этой тайны все время был у него перед глазами: туфелька, оставшаяся от девочки, рассказ о том, как Клод Фролло забрал к себе уродливого ребенка и вырастил его. То есть кое-что уже было известно, а автор просто в нужный момент свел знаки и намеки воедино.

Наличие тайны очень оживляет текст. Тайны эти можно раскрывать в любой момент. Но важно, крайне важно, чтобы читателю уже что-то было известно, и чем раньше, тем лучше. Не надо выкатывать из кустов рояль с торжествующим хохотом: «А вот! На самом деле он ее брат!» Множество маленьких рояльчиков должны быть расставлены повсюду заранее.

Есть разные способы вовлечения читателя в авторские «шалости». Я уже вспоминала о своем любимом Томасе Мэлори. Он предлагает очень простой и эффективный прием: он рассказывает читателю все, что знает сам. Сразу. Это довольно приятный прием, потому что читатель становится как бы союзником автора, и они вдвоем дурачат остальных персонажей.

Иногда автор интригует ужасно. Герои не договаривают, темнят, убегают из комнаты, не окончив разговора. Глава заканчивается на том, что герой преодолел страх и все-таки открыл дверь в подвал. Напряжение растет. Но вместе с напряжением растет и раздражение читателя. Не стоит доводить читателя до ощущения, будто его попросту дурачат. Чем больше нагнетается тайна, тем более эффектной она должна в конце концов оказаться. Для того,

чтобы придумать и преподнести такую тайну, нужно обладать большим талантом. К сожалению, немалая часть писателей этим качеством не обладает. Поэтому «захватывающие» романы выглядят так: герои дают понять, что им кое-что известно, но также дают понять, что они ни за что этого не расскажут; читатель, превозмогая раздражение, пытается хоть что-то уяснить из рваных, лаконичных диалогов; наконец появляется герой, который в пьесах эпохи классицизма называется «Резонер», в длинном монологе он раскрывает тайну и связывает все оборванные нити, и тут-то читатель понимает, что все это яйца выеденного не стоит. По крайней мере, по сравнению с той многозначительной миной, которую шестьсот страниц корчили перед ним герои и их автор.

Нет, друзья мои, мы не станем подвергать себя подобному риску. Нагнетать обстановку при отсутствии достаточно жуткой тайны – значит, с гарантией услышать от читателя слово «лабуда».

Тайна должна быть весомой. Тайну для романа нужно придумать заранее. Присутствие скелета должно в какой-то мере постоянно ощущаться на всем протяжении текста. Сундук, в котором хранится скелет, должен стоять в гостиной у дядюшки главного героя. Причину, по которой в этот сундук кто-то полезет, тоже следует обдумать. А не то что: «А кстати, – промолвил лорд, – достань-ка, братец Елдырин, для меня шинель из того сундука». Братец Елдырин лезет в сундук за шинелью, а там, батюшки, – скелет. Нет, залезание в сундук должно быть обосновано какой-то очень веской причиной, далекой как от бытовых объяснений, так и от объяснений класса «а вот!»: а вот вздумалось им вдруг поискать в сундуке – что там такое хранится. Тогда пружина сработает.

В развитии сюжета мы обычно видим, как герои пытаются достичь своих целей. При этом они постоянно натываются на препятствия, либо связанные с обстоятельствами, либо персонализированные какими-то людьми. Попутно они находят союзников. Если союзник ложный, если друг оказался вдруг, то это грядущее изменение должно быть заложено с самого начала. Мол, парень хороший, душевный, но... И герой поначалу закрывает глаза на это «но», а потом это «но» приводит к предательству и разрыву. Внезапных «но» быть не должно.

Основное правило такое, что события должны нарастать. Сначала героиня с мамой переселяется в сельский дом, знакомится с шерифом, который симпатичный, но... и с местным барменом, который просто симпатичный, без «но». Потом начинаются странные события. Выясняется, что... Из сундука вытаскивают первый скелет. Шериф ведет себя, по меньшей мере, странно, а бармен утверждает себя в позиции хорошего парня. С чердака падает второй скелет, злее первого. Шериф оказывается гадом, бармен – героем. Потом все взрывается, но это уже кульминация.

Д'Артаньян хочет стать королевским мушкетером. Сначала ему мешает Рошфор, потом, вроде как, Атос, Портос и Арамис (дуэль), но недоразумения быстро разрешаются. Что еще стоит на пути гасконца? Нужно совершить некоторое количество подвигов (квест). Мешают ему совершить эти подвиги сначала Рошфор, потом миледи, потом кардинал (враги все могущественнее).

Развитие действия – это описание выполнения одного или нескольких квестов.

Здесь важен вот какой, мне кажется, момент. Да, действие идет по нарастающей, иначе будет неинтересно. Задания всегда усложняются, роли персонажей очерчиваются все четче: друзья – так друзья, враги – так враги. Ко второму-третьему квесту герой уже настолько крут, что способен прощать друзьям слабости, он справляется сам – и не все же могут быть сверхчеловеками! Не всем дано... Д'Артаньян оставляет на пути мушкетеров, а сам добирается до Дувра; Гарри Поттер оставляет сперва Гермиону, потом Рона и добирается до не помню какого, очередного, артефакта. Что не мешает ни дружбе, ни уважению, ни добрым отношениям персонажей. От каждого по способностям.

В процессе выполнения заданий, в процессе укрупнения персонажей (все меньше оттенков, все больше черно-белой гаммы), автор иногда переходит на галоп. Я говорила раньше, что ритмы жизни изменились очень сильно: мне даже «Терминатор» показался затянутым. А теперь вот скажу обратное: когда события в романе, ближе к кульминации, начинают скакать, как обезумевшие блохи, читатель теряет нить повествования и вообще перестает понимать, что происходит.

Одно дело – ритм, пусть и быстрый; другое дело – лихорадка. В ритме всегда присутствует уверенность. Человек, погруженный в чужой ритм, пусть даже достаточно быстрый, не устает: он чувствует надежность опоры. Его ведет твердая рука, его не уронят, не опрокинут, ничто не сорвется. Лихорадочный темп всегда нервирует. Читатель сидит с книгой для того, чтобы переживать за героев – но не для того, чтобы его нервировал текст. Это совершенно разные вещи! Лихорадочный темп создает ощущение ненадежности. Читателю кажется, что он сейчас упадет, что его толкнут, что автор вот-вот «даст петуха» в своем истеричном пении.

Когда вы подбираетесь к кульминации, события – да – ускоряются. Но следите за тем, чтобы не сбиваться с ритма. Помимо действия, сплошного действия, давайте хотя бы небольшие описания. Замедлить темп можно с помощью прилагательных. Наречия не помогают, мне кажется: они слишком тесно связаны с глаголами. Прилагательное позволяет притормозить. Причастные и особенно деепричастные обороты при ускоренном темпе создают эффект захлебывания: автор как будто тонет в собственных словах. Если вы несетесь галопом, пишите простыми предложениями и чуть-чуть притормаживайте, используя прилагательные.

Помню, давно-давно, подруга (та, что допекала меня советами) говорила: «Ну куда ты спешишь?» Я понимала, что она права, и злилась. Действительно, приближаясь к кульминации, я начинала торопиться. Мне было скучно зависать на каких-то промежуточных сценах или что-то объяснять, я сломя голову неслась к финалу. Потом всегда приходилось возвращаться и переписывать эти последние главы перед кульминацией.

«Скучные» сцены

Еще один момент, который меня сильно мучил в самом начале моей писательской карьеры, – так называемые «обязательные скучные сцены».

Роман обычно задумывался ради каких-то эпизодов. Например, дико, просто безумно хотелось описать встречу героев, причем один переодет до неузнаваемости, а другой – в трудном положении (на проклятых галерах, например). И вот тот, который переодетый, смотрит на того, который на галерах, и испытывает разные чувства. А тот, который на галерах, – бах, и узнал того, который переодетый. Вот это да!..

Ради этого эпизода придумываются герои. Под них подгоняются обстоятельства. Но дальше – о, дальше... Дальше же надо описывать что-то еще, потому что нельзя же питаться одними пирожными! Невозможно построить роман на одних только душераздирающих эпизодах, нужны какие-то сравнительно бытовые сцены (насколько возможны бытовые сцены в подобных романах).

То есть кто-то куда-то шел, кто-то с кем-то говорил... Боже мой, о чем? О чем можно говорить? Чем они там вообще занимаются, когда не стоят на краю пропасти, под ураганным ветром?

Это серьезная проблема.

В «Конане» я ее решила для себя очень просто: выбросила все эпизоды, которые мне писать скучно. Если мне не хочется описывать таверну в Шадизаре, дворец в Агралуре, бытовые подробности из жизни черных магов или неинтересные детали из жизни героических наемников Аквилонии, – ну так я их и не описываю. Просто напишу, что черный маг раскрыл черную книгу и замыслил черное злодейство, а наемники героически прыгнули на коней, забросили за спину двуручные мечи и поскакали навстречу событиям.

В других случаях номер не проходит. Необходимы подробности.

Что же делать?

Дело в том, что без так называемых «скучных сцен», т. е. без «мяса», без того, что подводит нас к душераздирающим эпизодам, действительно не обойтись. Есть три пути, и все три нужны:

- сделать эти сцены покороче,
- осознать их необходимость и полюбить ее,
- вплести в них намек на грядущее душераздираемое.

Правило таково, что герои из безвоздушного пространства не в состоянии разодрать душу никому. Чтобы душа болела за какого-то героя, он должен восприниматься как живой человек, как некая достаточно реальная личность. А для этого его необходимо поместить в некую конкретную среду, дать ему там пожить, как-то проявиться. Читатель должен понимать, где находится, как устроен мир.

Показывать устройство мира можно через действие и через описание. Как чередовать эти приемы – дело автора, для меня в этом всегда заключалась проблема. Лучше, конечно, – через действие. Оно и нагляднее выходит. В любом случае, только подробное изучение мира и персонажей правильно подготовит нас к сильным переживаниям.

В «Прерванной дружбе» у Войнич приходится долго читать об экспедиции в Южную Америку, о членах этой экспедиции, их характерах и отношениях. Детально описан характер главного героя – Рене, обстоятельства, побудившие его отправиться в опасное путешествие. Мы вообще очень много знаем о Рене. Далеко не всегда нам было интересно исследовать его жизненные обстоятельства, наследство, отца, сестру, тетку. Но когда в экспедицию приходит наниматься новый переводчик, жуткого вида оборванец, мы уже знаем заранее, как поведет себя Рене – ведь нам хорошо известен его характер. Мы подготовлены к сцене, она свалилась не с бухты-баракты, она естественным образом вышла из самой логики повествования. В результате – тот самый душераздирающий эпизод: оборванец опознан Рене как «человек нашего круга», возникает общая тайна, возникает дружба-зависимость, и затем на фоне этих отношений становится еще более ясной читателю простая и благородная душа Рене. Если бы Войнич срывала только самые лакомые цветы, то она ограничилась бы серией ярких сцен – но эти сцены неожиданно утратили бы свою яркость, превратились бы в обрывки некогда роскошного туалета.

Со временем я научилась делать «скучные» сцены. И не потому, что я понимаю их необходимость и смиряюсь с неизбежным. Вовсе нет. Я ведь заранее знаю, к чему веду, какое пирожное приготовила для читателя на десерт, через пару глав. Я предвкушаю то, для чего возвожу сейчас фундамент. И это предвкушение делает саму работу над «фундаментом» интересной. Более того, если постоянно держишь в голове, что все не просто так, что через две главы жажнет, – это ощущение передается через текст и читателю. Он тоже предвкушает, он тоже ждет. Догадывается, что будет круто.

Здесь не нужны какие-то особые приемы. Если мир продуман хорошо, если герои получаются живыми, «скучные» бытовые сцены заиграют сами собой и потянут тележку рассказа ровно туда, куда следует.

А вот если вам по-прежнему скучно, то дело почти провалено. Потому что читателю тоже скучно.

Например, вы знаете, что ваш молодой герой, будущий рыцарь, непременно должен обучаться фехтованию и верховой езде. Но до вас эти вещи описывала уже куча народу. Полным-полно романов, в которых старый солдат, соратник отца, обучает юного главного героя владению мечом. Описания полны технических подробностей. Но зачем? Ваш читатель это либо уже сто раз читал, либо ничего в этом не понимает и сто раз уже пролистывал, либо все в этом понимает и сто раз уже сам такое мысленно проиграл, а то и не мысленно.

Ваш герой – знатный лорд-морд или там даже король, и вот он поехал к другому королю на переговоры или еще зачем. Устроен пир. Стоп. Вы задумывались о том, сколько раз описывались подобные пиры? С менестрелями, фаршированными павлинами и т. п.? Вам самому интересно в

сотый раз читать или в сотый раз создавать описание фаршированного павлина? Далее, начинаются переговоры между лордами. Произносятся ничего не значащие фразы типа «для нас великая честь принимать у себя столь великого короля» и т. п., а второй в это время думает либо о прелестях какой-нибудь дамы, либо о том, что ему до смерти надоел этот пустой обмен любезностями. Сколько раз вы читали подобные эпизоды? Если больше двух – то зачем сами плодите подобные тексты? Ах, так надо, так принято? А вам лично это интересно?

Согласна: если лорд поехал в гости к лорду, то не обойтись без пира и речей. Но это пусть будет штрихом, коротко и за скобками. Что важно в данном эпизоде? То, чем конкретная поездка к конкретному лорду отличается от тысяч похожих на нее. Особенности встречи, особенности взгляды, особенности наблюдения. Фаршированный единорог вместо фаршированного павлина – со всеми вытекающими отсюда последствиями. Упор на уникальное. Тогда «обязательный» эпизод станет полезным для сюжета и героя и, следовательно, перестанет быть тоскливым.

Что еще делает сцену скучной? Я считаю – техническое, чисто внешнее отношение к происходящему. Авторы почему-то часто считают, что очень важно описать, кто где стоял, кто куда руку положил, кто из какой позиции нанес удар. Особенно это касается эпизодов с боями и сексом. По степени увлекательности и по терминологии они почти не отличаются. Их основная особенность – обильное использование слов, обозначающих части тела. Для редактора такие куски – мука мученическая, потому что нет синонимов для слов «рука» и «нога». А авторы еще пытаются разнообразить меню, пишут – «конечности» или, не дай Бог, «члены». Однажды моя приятельница, подрабатывавшая редактором, подсчитала и ужаснулась: выходило, что в страстном соитии у автора сплелись какие-то по меньшей мере шестирукие создания. Иначе истолковать технические подробности сексуальной сцены просто не получалось.

Книжный секс в механистическом исполнении невыразимо скучен. «Он положил руку на ее бедро, она игриво прикусила его сосок. Он настойчиво...» ну и так далее. Приблизительно так же выглядит поединок: «Он перенес тяжести на левое бедро и, сделав выпад снизу вверх, нанес удар подбородок. Отбив удар, противник отступил на два шага». Товарищи, это скучно.

Следует также помнить о том, что «у королей нет ног». То есть, некоторые естественные отправления мы просто не описываем. Мы знаем, что у королевы есть ноги, там, под пышной юбкой. Мы знаем, что все люди на свете, даже принцесса Астрель, писают и более того. Мы знаем, что все должны есть и во время еды человек жует, измельчает пищу, разбавляет ее слюной и проглатывает. (А потом человек писает и т. д.) И еще мы в курсе, что человек моется.

Но.

Не пишите, умоляю вас, не пишите о том, как люди жуют! Невыносимо бывает вслед за «реалистичным» автором заглядывать поочередно в рот то одному, то другому жующему персонажу. «Тщательно переваривая пищу, ты помогаешь обществу». Мне попадались совершенно чудовищные романы, в том числе – исторические романтические приключения и фэнтези, – в которых герои общались с набитым ртом. «...старательно жуя, сказал граф», «...проглотив разжеванный кусок, ответила прекрасная Аэлис». Они перекладывают куски за щеку, глотают, разжеванное идет по пищеводу и т. п. Избавьте меня от этого, пожалуйста.

По нужде герои ходят гораздо реже. Но случается. Тоже типа как «реализм». Поел, попил, теперь отлить – и баиньки. Мыслям об «отлить» посвящен абзац-другой. Не знаю, у кого как, а я помню некоторое изумление при чтении «взрослого» варианта «Гулливера». В детской книжке этой темы не было, а во взрослой – довольно подробно описывалось, сколько отправок и каких герой совершил в стране лилипутов и какие экологические последствия это имело. Но Свифт жил в восемнадцатом веке, тогда это все звучало по-другому – тогда люди культивировали в себе

«естественность». Сейчас мы все-таки стараемся для таких дел уединяться. И мне совершенно не хочется размышлять вместе с героем о состоянии его кишечника или мочевого пузыря, если в том нет крайней необходимости.

Меня напрягают разговоры о «напряженном мужском достоинстве» и «влажном влагалище». Я не подросток. У озабоченных граждан есть порносайты, зачем им книжку-то читать «для этого»? Не надо объяснять мне, как именно в физиологическом смысле происходит половой акт. Я это знаю, в том числе и на личном опыте. И большинство читателей тоже в курсе. А кто не в курсе – тех не надо смущать, они сами в свой черед разберутся.

Ну и наконец мне совершенно неинтересны банные подробности. Как героиня намылила сначала одну стройную ногу, потом другую. Потерла мочалкой узкую спину, изогнувшись. Взбила пену на пышных волосах. Кстати, расскажите уж заодно, какой маркой шампуня она пользовалась.

Для чего мы описываем секс, для чего мы описываем бой, для чего мы описываем пир?

Мы описываем секс, бой, пир, мытье, еду и поход в сортир потому, что этого потребовал сюжет и потому, что герой во время этих происшествий испытал нечто уникальное, нечто важное для развития его, героя, и для развития сюжета.

Не просто пир, каких много в романе и за его пределами, – а этот, конкретный, уникальный пир, пир, на котором отравили короля (и зловещие намеки должны быть рассыпаны по всему описанию, дабы «предчувствия его не обманули»). Не просто секс, а некое эмоциональное состояние, удивительное переживание любви – или наоборот, отвратительная грязная история. В описании уникального секса (а секс в идеале всегда уникален, нет двух одинаковых актов –??) главный упор не на «влажное влагалище», а на эмоции, на чувства, на то, что героя изменяет. Уверю вас, что такую сцену можно дать одновременно и чувственно, и целомудренно. Целомудренно – означает: без разрушения целостности души, читательской, писательской и персонажной. Какой бы пример привести.. «Штабс-капитан Рыбников» Куприна, например, эпизод у проститутки. А совершенно жуткий «секс без секса» – эпизод соблазнения Анатодем Наташи Ростовской? Там вообще все просто дрожит от грязной, запретной физиологической страсти – при полном отсутствии физиологии в реале. Можно очень много сказать, не называя вещи прямо. И это скольжение взгляда мимо «обнаженных членов» и «сплетенных бедер» действует гораздо сильнее.

Никогда. Никогда. Никогда не заглядывайте герою в рот.

Когда мы описываем манеру персонажа есть? Когда это сюжетно необходимо или когда это значимо для личностной характеристики. Конан отрывает крепкими зубами целые куски от огромной говяжьей ляжки. Мадам Рекамье на бамбуковой скамье деликатно покусывает круассан мелкими зубками. Король вот-вот возьмет в руки и надкусит отравленный персик.

Во всех остальных случаях положите челюсть в стакан с водой и накройте ее платком.

Когда мы вместе с героем ходим в туалет?

...Когда-то Солженицын, кажется, сказал, что русский человек никогда не забывает, при каких обстоятельствах и что он ел и при каких обстоятельствах он испражнялся. Думаю, это не только к русскому человеку относится. Наш школьный военрук в свое время изрек другой, еще более глубокий афоризм: «Человек ест, пьет и отбрасывает фекалии – и в этом заключается сущность человеческой жизни». Он говорил это, рассказывая об устройстве бомбоубежища. Где сущность человеческой жизни действительно может быть – на время – сведена к еде, питью и отбрасыванию фекалий. В этом ужас тотальной войны.

Но если у вас в романе нет ужаса тотальной войны, а есть простое фэнтезийно-средневековое или космически-футуристическое бытие персонажей, не сосредотачивайтесь на функциях кишечника и мочевого пузыря.

Если герой пошел отлить, а его убили в кустах – тема имеет место. Если герой просто пошел отлить, а потом вернулся и лег спать – тема места не имеет.



Если в туалете произошел важный разговор – тема место имеет. Если там ничего не произошло, кроме того, для чего туалет и предназначен, – сами понимаете.

Если героя привезли с проклятых рудников, израненного и очень, очень грязного, – можно рассказать, как он залез в бочку и там купался. Если герой просто вернулся с конной прогулки, то «бочку» можно пропустить.

Две вещи нужно помнить при описании бытовых и физиологических подробностей:

Физиологию лучше давать через эмоции, через ощущения и переживания героя;

Физиологические и бытовые описания нужны в том случае, если они имеют какой-то смысл для раскрытия характера героя или для движения сюжета, а просто так, «потому что положено», или, упаси боже, «для удержания читательского внимания» их давать не надо.

Описания вещей. Как ни странно, читатель любит описание вещей. Сладостно читать списки в романах о путешественниках. Вещи, выловленные из воды Робинзоном. Вещи, взятые Гекком Финном на плот. Материалы экспедиции на Землю Санникова. Список покупок, содержимое буфета, книжной, каминной полки. Материальный мир читателю интересен. Поэтому не бойтесь время от времени пройтись взглядом по комнате, рассказать, как выглядела лампа (только постарайтесь, чтобы она выглядела не так, как в ста других романах, добавьте деталей), какими были горшки и кружки, как выглядит футуристическая одежда, что купила героиня к Рождеству. Сильно не увлекайтесь, но пару раз на роман – самое то.

Помните, кстати, что составить список вещей – отличный способ притормозить действие, когда градус погони начинает зашкаливать.

Не надо описывать предметы в разгар боя. Когда перестрелка, то уже ничего, кроме перестрелки. Но перед самой перестрелкой необходимо затишье. Можно заставить героев поговорить о жизни, о смерти, о планах на будущее. Но это банально и очень в лоб. К тому же читатель знает народную примету: если кто-то перед боем строит планы на будущее – значит, готов покойник, непременно убьют. Можно внимательно осмотреть будущее место боя и подробно описать его. Это создаст больше напряжения и гораздо сильнее затормозит действие. Разговор – все-таки какое-то шевеление. Описание – просто описание, все замерло.

#### Герои

Герой – это очень важный «момент» в написании книги.

Когда-то мне буквально перевернуло сознание такое высказывание Бориса Заходера об Алисе в Стране Чудес. Заходер говорил о том, что у него никак не получался перевод этой книжки. То так, то эдак пытался он передать игру слов, придумывал каламбуры, стишки, – ничего не выходило. Книга получалась невнятной и, о ужас, скучной. Тогда Заходер, по его словам, призадумался еще сильнее и вдруг понял: главное в сказке – не словесная эквилибристика, а сама Алиса! Алиса с ее умением радоваться, удивляться, быть воспитанной и вежливой девочкой, с ее добрым сердцем и детским любопытством, с ее отважной готовностью идти навстречу любому приключению. И книжка заиграла всеми красками.

То есть, сделала я вывод, главное в тексте – герой.

Если героя правильно придумать, все получится едва ли не само собой. (Совсем само собой, конечно, не получается, но направление мысли верное).

Как же придумать правильного героя?

Целый рой проблем прилетает ко мне из моего прошлого и нынешнего опыта и начинает кружить над головой с назойливым комариным писком.

Начинающие авторы очень часто описывают в виде героев себя и своих знакомых. Высоцкий об этом говорил в своей песне: действительно, предателями и трусами мы назначали своих врагов, а героями – себя и своих друзей. Это вполне естественно, особенно для юного возраста. Мой друг писатель Мартыянов, по-моему, до сих пор описывает своих друзей. Отправляет их, по доброте душевной, то в Париж пятнадцатого века, то в фантазийные миры, то еще куда-нибудь. Ребятам нра-а-авится...

Здесь какие могут быть засады? Ну, во-первых, люди, как правило, сами себя в романе не узнают, если только им не сказать заранее. Пару раз я, вроде бы, угадывала себя в чужих текстах. Ну какая из меня, простите, невысокая, пожилая, толстая жрица, вся такая едкая и довольно недобрая? Когда я в душе – вся воздушный эльф, да и по жизни вообще-то хорошая... и не толстая вовсе... Но вот фраза, прозвучавшая из уст этой самой жрицы, по моему, моя. Что-то такое (остроумное) я когда-то говорила. Вроде бы.

Узнавание – не узнавание на таком уровне – вполне обычная вещь. Поэтому, особенно если вы молоды, придумывать людей не научились, а знакомых у вас – весь второй курс родного вуза, не бойтесь и описывайте тех, кого знаете. Вероятность узнавания прототипами себя в тексте невелика, если вы этого сами не захотите.

Самый «прототипный» роман у меня – «Завоеватели». Там в образе храбрых фэнтези-викингов были описаны друзья нашей юности. Кое-кто из них читал, узнал и даже прослезился. Больше я никогда напрямую никого из знакомых не описывала, всегда придумывала персонажей. (Это к вопросу «вы из головы пишете или из жизни?») Но черточки характеров всегда брала из реальности, что-то у одного человека, что-то у другого.

Я брала в качестве прототипов не только людей, но и животных. Внешность и характер тети Бугго из «Космической тетушки» позаимствован у одной колченогой болонки с очень независимым характером. Тетя Бугго почти целиком списана с этой собачки, которая вызывала у меня самое глубокое уважение. Пират Косматый Бьярни из «Завоевателей» тоже взят с собаки, с ней я познакомилась в Приморье.

Когда вы пишете героя с какого-то человека, очень важно расставлять приоритеты. Самое главное для вас – герой, персонаж. Прототип имеет значение только на самом раннем этапе, он дает толчок, подбрасывает какое-то количество материала, но дальше... Бывает, встречаются обиды: я совсем не такой, как ты пишешь, и так я не говорил, и так не мог поступить, и волосы у меня не рыжие... И не в лотерею, а в домино, и не выиграл, а проиграл, и не тысячу рублей, а всего десять... Не надо кромсать героя только потому, что он все дальше и дальше уходит от прототипа. Не надо подгонять его под прототип, особенно насильственно. Герой существует в Реальности-2, прототип – в Реальности-1. Они могут вообще никогда не встретиться.

Для того, чтобы про героя было интересно читать, необходимо показать его читателю в выигрышном свете. Вы должны быть в какой-то степени влюблены в героя. Не имеет значения, себя вы изображаете, кого-то из друзей или это вообще выдуманый персонаж. Или вы тайно влюблены в Гарри Поттера и придумали какого-то мальчика-волшебника, похожего на Гарри, но не Гарри, потому что у него шрам не на лбу, а на шее, и вообще все хуже.

Влюбиться в героя – отличная причина начать писать.

Но влюбленность автора в героя – еще не причина для читателя начать читать.

Нужно сделать так, чтобы читатель влюбился в героя. Вот еще одно отличие Реальности-2 от Реальности-1: в обычной жизни нам совсем не нужно, чтобы кто-то еще влюбился в нашего парня (нашу девушку), а если уж такое случилось – нам совсем не хочется проводить время с другими возлюбленными нашего парня (нашей девушки), да еще обсуждать с ними подробности. А вот Реальность-2 без этого не может.

Как заставить других полюбить своего героя? А вы пригласите читателя в текст, дайте ему ощутить прекрасную (страдающую, гордую, мудрую) душу своего героя. Не держитесь за текст судорожной рукой, разожмите хватку, впустите читателя и позвольте ему там подышать. Важно помнить: если вам наедине с героем так хорошо, что читатель чувствует себя третьим лишним, – значит, ничего не получилось.

Для этого мы пользуемся очень простым приемом: мы всего не говорим. В тексте необходимо оставлять пустые места, паузы, лакуны. Пространство для домыслов. Что сказать, а о чем промолчать – решайте сами. Но если у вас персонажи долго-долго выясняют отношения и проговаривают абсолютно все, что они чувствуют, – читатель в текст не войдет. Чем меньше говорится об

эмоциях, тем лучше. Читатель входит в тот самый миг, когда замолкают персонажи.

Героя можно выдумать целиком и полностью, заимствовать у другого писателя (фанфик) или заимствовать у другого писателя и переделать (подражание), или заимствовать из жизни, у другого писателя, переделать и, как это называют ролевиками, «извратить», – тогда получится полностью ваш герой.

В любом случае, герой должен ощущаться как некто живой, настоящий.

Считается, что живым и настоящим героя делают речевые характеристики и небольшие недостатки (слабости). В случаях с супергероями это именно слабости: Человек-Паук – робкий старшеклассник, Бэтмен не умеет строить отношения с женщинами, Женщина-Кошка – неудачница по жизни и так далее. В советское время, на определенном этапе, «небольшими недостатками» считались курение, склонность героя выпить или широта натуры, приводящая изредка к буйным выходкам (дракам). Но вообще-то недостатки работают не всегда. Какие недостатки были, например, у капитана Блада? Умен, красив, с хорошим вкусом, начитан, храбр, сострадателен. Но чем-то он отличается от других людей... Сабатини наделил его яркой индивидуальностью, а недостатков толком и не дал. Положительный герой может и не иметь словесно формулируемых недостатков, типа «всем хорош Питер Блад, но слишком любит выпить». Главное – герой должен представлять собой личность. Сумели? Хорошо. Не сумели? Добавьте недостатки (слабости) и усильте речевые характеристики. Примитивно, но работает, хотя к созданию шедевра не приведет.

Речевые характеристики – это особенная, присущая только данному герою манера выразиться. Здесь очень важно не переборщить. Если у вас герой в каждой реплике обязательно произносит «клянусь здоровьем мамочки» или «оглоблю тебе в дышло», то читателя очень быстро стошнит. Необходимо чувство меры. Причем не только в личном, авторском проекте, но и в межавторском тоже, хотя там требования немного другие. В межавторском проекте очень простой способ создания речевой характеристики – частое употребление героем одной и той же фразы, божбы, ругательства, слова-паразита, – допустимы, но и здесь не стоит злоупотреблять. В авторском проекте действуйте тоньше. Придумайте для героя не одну божбу, а две-три и чередуйте. Если герой привержен словам-паразитам, то дело обстоит проще: слова-паразиты можно вставлять чаще, чем «оглоблю в дышло». Удобнее всего, когда герой – сумасшедший ученый, который то и дело переходит на научную речь, изобилующую терминами.

Важно также следить за тем, чтобы яркой, чересчур насыщенной «индивидуализмами» речью обладали не все герои, а два, максимум три. А то если все персонажи заблестят речевыми характеристиками, всякие различия между ними вообще уничтожатся.

При создании прямой речи героев стоит помнить о том, что это все-таки устная речь (ее имитация), она должна отличаться от письменной (т. е. авторской). В девятнадцатом веке об этом задумывались далеко не все. У многих писателей, в том числе классиков, герои заворачивали такие сложные и длинные пассажи, что только диву даешься. Нет, о характерных словечках авторы тоже старались не забывать, но конструкции!.. Сколько причастных оборотов! Сколько определений! Сколько всего после слова «который»!.. «Я мчался всю ночь, разрази меня гром, чтобы донести до вас весть о вашем друге, который, страдая от мучительного недуга и находясь уже при последнем издыхании, отправил меня в долгий путь в надежде, что быстрота моей лошади и моя преданность вам...» – на полном серьезе говорит какой-нибудь честный конюх.

В викторианском романе это прокатит. В современном – нет. В межавторском? Гм... Много зависит от требований жанра. Можно и так. Но лучше все-таки над прямой речью персонажей поработать.

Устная речь избегает причастных и деепричастных оборотов. Говоря проще, устная речь не любит запятых. Разве что слова-паразиты и вводные

фразы, вроде «разрази менягром». Все остальное – нет. Никто не скажет в прямой речи – «который». В крайнем случае – «что»: «та лошадка, что стояла в углу конюшни», а не «которая стояла в углу конюшни». В устной речи персонаж скажет с инверсией: «всю ночь мчался». Не «я пролил кофе», а «кофе пролил».

Устная речь отличается от письменной тем, что человек сперва говорит о самом значимом – чтобы не забыть, чтобы сразу обратить на него внимание собеседника, а уж потом переходит к подробностям. «Ваша мама – у нее неприятности», «Пожар страшный, от сарая ничего не осталось». Поэтому добрый конюх, очевидно, начал бы со слов: «ваш друг при последнем издыхании». Этим он гарантировал бы себе полное внимание слушателя, даже если означенный слушатель был страшно занят в тот момент карточной игрой.

В прямой речи часты неполные предложения – многое не называется, а только подразумевается. Здесь, как я уже говорила в самом начале, крайне важна расстановка запятой и тире. «Я с ним имел долгий разговор. А он – тот еще!.. Пришел, важный. Плюхнулся и глядит. Ну, погляди мне!..»

«Пришел, важный». Это что же?! Запятая между подлежащим и сказуемым?

Нет, раз запятая, значит – «важный» не подлежащее. Подлежащего вообще нет, выпало. Пришел – одно предложение, важный – другое. Важный – это настолько важно, что выделено в отдельное предложение. «Пришел (он)», «важный (нахал, гусь, тип)». Или даже можно предположить, что выпущено: «вообразил о себе, будто он важный тип». Очень много что выпущено и заменено запятой. И эту запятую поставили вы, автор. И если корректор вам ее уберет – можете поспорить. В крайнем случае сойдитесь на замене «важный такой»: «пришел, важный такой».

Думаю вот о слове «важный» в приведенном примере. А если это не второе предложение, тоже очень неполное, если это второе сказуемое, очень извращенно выраженное прилагательным? То есть употреблено «важный» вместо «важничает»? Знатоки грамматики, кто найдет справку и даст правильную трактовку? Нарочно не иду искать в учебниках, оставляю свой ход мыслей неотредактированным. Но в любом случае такая реплика – разговорная и очень эмоционально насыщенная. Что создано одной только запятой. Нужна здесь запятая? Правильно здесь стоит запятая? Сколько разных мыслей из-за одной запятой..

Иногда писатели, имитируя разговорную речь, злоупотребляют многоточиями. Особенно если у них говорит какой-нибудь умирающий. «Отдай.. мои вещи.. друзьям.. похорони.. меня.. под березой...» и так далее, еще на абзац. Читать утомительно. Многоточие в прямой речи встречается чаще, чем в авторской, это да, но злоупотреблять все равно не стоит. Для имитации прерывистой речи, тем более умирающего, не надо отделять каждое слово. Лучше сократите длинную фразу, а многоточий достаточно двух, ну трех. То же самое касается восклицательных знаков. Лучше поменьше. Но в прямой речи их определено больше, чем в авторской. Я не люблю, когда после вопросительного знака стоит еще восклицательный, не люблю двух и трех восклицательных знаков подряд. Создавайте сильные эмоции с помощью подбора слов и их порядка, а не с помощью знаков. (Еще и смайлики поставьте, совсем хорошо будет. Скоро закадровый смех начнут в книги вставлять). Для передачи эмоции и интонации вполне достаточно одного знака. Выше я нарушила собственный запрет, когда спросила: «Это что же?! Запятая между подлежащим и сказуемым?». Нарочно нарушила. Потому что когда ситуация вопиет – вопиет по-настоящему, а не каждые три страницы, – тогда можно.. и даже нужно. Но ограничивайте себя, тогда эффект будет сильнее.

Я читала об одном выступлении Эдит Пиаф. Она вышла на сцену в свитере с недовязанным рукавом. И все время держала руки под шалью. А потом вдруг наступил кульминационный момент в песне, она забыла обо всем и взмахнула руками. Шаль упала, одна рука в рукаве, другая без рукава – но море оваций.. Так и с эмоциональными средствами нужно, только когда совсем уж все рвется наружу – тогда да, обо всем забывайте. На миг. Потом опять начинайте строго себя контролировать.

Важна внешность героя. Вообще внешность человека важна.

Неправы те, кто говорит, будто главное в человеке – душа, а как он выглядит – неважно. Нет, душа всегда проступит сквозь внешность, это исследовано в «Портрете Дориана Грэя», и Уайльд абсолютно прав. Только в юности можно иметь уродливую душу и красивое тело, но длится это недолго. А для героя романа и подавно, ведь автор видит его насквозь.

При описании внешности лучше постараться избегать ситуации, напоминающей полицейскую (написала «милиейскую», но исправилась!) ориентировку: рост средний, сложение тучное, лоб низкий, глаза серые, близко посаженные... Не надо перечислять все внешние признаки, возьмите самые характерные. Интонация, с которой вы опишете оттопыренные уши героя или его темные глаза, даст читателю подсказку: хороший это парень или злой. Может быть, он герой такой геройский, а оттопыренные смешные уши придадут ему человечность? Дайте читателю намек, еле заметный. Читатель уловит.

Описание внешности героя время от времени (если роман большой) можно повторять. Читатель успевает забыть некоторые вещи. Поэтому если на странице пятьдесят ваш герой не просто сощурит глаза, а сощурит зеленые глаза, то это неплохо. Хотя увлекаться не стоит. На пятом напоминании читатель закричит: «Да помню, помню! Зеленые!»

В описании героев (как и вообще в описаниях) мы избегаем оценочных слов, вроде – красивый, изумительно хорош собой и т. п. Знаю, так пишут, я и сама так пишу время от времени. Но для того, чтобы читатель восхитился, не надо ему заранее говорить: эй, ты! А ну, быстро восхитился моей дамой, не то мой меч – твоя голова с плеч!

Кстати, поэтому я страшно удивилась, когда прочитала у Достоевского, что «молодой человек (Раскольников) был замечательно хорош собой». Ни фиги себе, думаю, классик! Совсем наш человек!

Ну и, раз уж речь зашла о Достоевском, приведу пример виртуозной работы с внешностью героини. Впервые мы видим Настасью Филипповну на фотографии глазами князя Мышкина. То есть, она предстает нам дважды опосредованно: ее увидел фотограф, потом ее увидел князь – и вот нам позволено заглянуть князю через плечо и выслушать его рассуждения. Наше восприятие уже полностью подготовлено для восприятия этого вымученного, изломанного существа. Она никогда не предстанет нам естественно, без посредников. Мы не увидим ее лицом к лицу, всегда она будет дана как бы сквозь стекло. Мы даже не увидим в ней того, что видел князь Мышкин. Фотография, взгляд через плечо – и все. А сколько любопытства она сразу в нас пробуждает!

Когда текст уже написан, имеет смысл посмотреть, хотя бы из простого любопытства, какое определение, данное вами герою, у вас самое частое. Какое слово повторяется чаще всего? Помню, проделала эту операцию для «Хальдора из Светлого города», вещь ранняя, еще до «Меча и Радуги», т. е. практически тренировочная – «подход» к первому большому роману. Оказалось, что чаще всего я там использую определение «грязный», причем это относится как к положительным персонажам, так и к не очень положительным (злодеев в чистом виде нет – в те годы у меня была проблема с созданием конфликтов, как я уже говорила). Грязным было все – трава, вода, волосы, руки, лица. Не были грязными только мысли. В общем, герои были «на лицо ужасные, добрые внутри». И это создавало совершенно определенную обстановку. С одной стороны, конечно, слишком много «грязных» – перебор; с другой – возникало чувство безнадежности, тоски, и это угнетало читателя (по тонкому замыслу автора) – передавало ему ощущения главного героя.

Если вы пользуетесь таким приемом, помните:

Определение, которое традиционно дается плохому герою и которое вашей авторской волей постоянно дается хорошему (грязный, пьяный, нечесаный, нервный), действует на воображение читателя сильнее, нежели традиционно хорошее определение, постоянно даваемое вами хорошему герою (добрый, умный, честный, чистый). Ну и наоборот, если злодей, как вы постоянно

подчеркиваете, красивый и спокойный, – то это очень, очень зловеще и не сулит ничего хорошего.

Не пересаливайте и не перебарщивайте. Если в мире все «грязное»: земля под ногами и небо над головой, то сначала станет тоскливо, а потом смешно.

Помимо повторяющихся определений имеет смысл обратить внимание – не повторяются ли кое-какие «бытовые действия»: не слишком ли часто у вас герой пожимает плечами, оборачивается, останавливается и оборачивается (со значением), поднимает глаза и улыбается («улыбнулся, подняв глаза»), ну и прижимается лбом к холодному стеклу, конечно же. Все эти фразы обычно сопровождают диалог – небольшие движения, которые герои делают, разговаривая или завершая разговор. Направился к выходу, остановился, обернулся, улыбнулся, подняв глаза: «А вас, Штирлиц, я попрошу остаться».

В принципе, все это может и даже должно присутствовать в тексте, но автору следует бдительно следить: чтобы не повторялось в одном диалоге, чтобы один герой не завершал разговоры всегда одним и тем же способом («направился к выходу, остановился, обернулся»).

Имя для героя. Это очень важный момент.

В реальной жизни родители дают детям имена, руководствуясь самыми разными побуждениями: «в честь дедушки», «чтобы только не дразнили», «нравится», «редкое», «в честь Владимира Ильича Ленина». Праотец Иосиф назвал сына в память о событии собственной жизни: «Прославил меня Господь в стране чужой».

Когда мы подбираем имена для героев, побуждения у нас совсем другие. Что и понятно.

Имя в Реальности-2, в искусственной реальности литературы, успевает обрасти ассоциациями. В Реальности-1 мальчика могут назвать Артуром в честь дедушки, из соображений «мне нравится» или из соображений «редкое имя». В Реальности-2 мальчик-Артур потащит за собой шлейф трагической судьбы: король Артур, Артур Бретонский (убитый в юности) и еще некоторое количество исторических-литературных Артуров, которым сильно в жизни не повезло. Если персонажа зовут Лиам – однозначно это будет неудачник. Не встречала ни в литературных сочинениях, ни в кино, ни в легендах ни одного удачливого Лиамы. Если идут по дороге Пьер, Жан и Лиам, то людоед жоржет Лиамы. Причем персонаж с другим вариантом того же имени – «Вильям» – Билл, скажем, – вполне себе удачливый персона. Почему? А вот. Так сложилось. Второй по неудачливости – Каэл. Опять же, мое, чисто субъективное, наблюдение. Изольда должна быть прекрасной. Непрекрасная Изольда – все равно отсылка к той, которая прекрасная (антоним, обманутые ожидания как прием). Маленький смешной человечек Эркюль Пуаро носит имя Геркулеса – внешне он полный контраст Геркулесу, но интеллектуально он, наоборот, сущий Геркулес. Это даже обговаривается в каких-то рассказах.

Примеры можно продолжать, у каждого свой, более-менее устоявшийся список ассоциаций. Все это субъективно и все работает.

Когда вы даете имя герою, не забывайте о том, что это же самое имя носил до вашего героя какой-то другой герой, и какой-то отпечаток этого обстоятельства на имени остался. Данный факт необходимо учитывать. И неважно, как вы его обыграете: синонимично или антонимично.

Для меня очень часто первая встреча с героем начинается с имени. Имя рождает образ, какие-то ассоциации. И потом начинается волшебство, когда – «из пустоты, из ничего, из сумасбродства моего вдруг проступает чей-то лик и обретает... плоть и страсть...»

Будучи подростком, я сочиняла всякие «р-романтические» истории для себя. Я их даже не записывала, там все было кр-роваво, и все стр-радали. Но я записала в Тайном Дневнике подобранные этим героям имена и каждому добавила характеристику. Любимым было имя «Бертран». Он был широк в кости, молчалив, надежен. Пьеса «Роза и Крест», которую я не читала, а смотрела в театре-студии Политехнического института (отличная была студия и великолепные у них были спектакли, мы там и «Дракона» впервые видели...), только подтвердила «образ Бертрانا». Впоследствии я постоянно то мысленно

полемизировала с Блоком на этот счет, то соглашалась с ним. Много было тогда этих «диалогов» с автором «Розы и Креста».

И годы-годы спустя, сочиняя историю «Вертрана из Лангедока», я играла с любимым именем: здесь «похож», а здесь – «противоположность» «Вертрану».

На «Вертрана» был по-настоящему похож Гай Гисборн из «Меча и Радуги». Но он – персонаж из легенды, у него традиционное имя, и имя это очень, очень трагическое: имя диктатора, которого предал друг; имя персонажа заблуждающегося, хорошего, но попавшего по случайности «на сторону плохих», имя из «Обитаемого Острова».

Сейчас я рассказываю собственные ассоциации. Рассказываю, как манипулировала именами в своем сознании.

Я не посмела бы назвать героя «Вертраном» и опубликовать текст – просто Вертрана де Борна действительно так звали.

Я не посмела бы назвать героя Гаем, это слишком личное, но Гая Гисборна действительно так звали.

Потом я уже не играла с именами так открыто. Но всегда работало правило: имя тянуло за собой образ, образ давал картинку, возникал характер – начиналось действие.

Имена подбирать трудно. Русские имена подбирать особенно трудно. Реальность-2, особенно фэнтези-миры, предполагают какую-то отстраненность, сказочность, а героиню зовут, например, Наташа. «Наташа» рождает совершенно другие ассоциации, какие уж тут единороги. Требуется определенное усилие, чтобы связать «Наташу» с единорогом. Поэтому часто берут более-менее обиходные у нас, но не традиционные русские имена: Диана, Алиса, Клара, или дают имена-прозвища – Лисичка, Тайка. Берут имена прибалтийские, немецкие. У Казанцева имена изобретены искусственно: «Аве Мар», «Гор Зем», «Ум Сат» и т. п. В общем, можно пользоваться любыми средствами, но главное – имя литературного героя всегда должно быть осмыслено автором.

Чисто техническое правило – желательно, чтобы имена не были на одну букву, потому что читатель запутается. Не обязательно этого правила строго придерживаться, но если персонажей зовут «Кевин», «Карбон», «Кельвин», «Катар» и «Кидар», то читатель с гарантией запутается. И не факт, что захочет разобратся.

Бывают имена, для русского слуха странные или смешные, например, Гад. Хуже всего обстоит дело, на мой взгляд, с именем Болдуин. Дети традиционно кричат: «Балда!» Другой вариант – «Бодуэн» – у некоторых товарищей ассоциируется со словом «бодун». А если вы пишете о крестовых походах, вам этого имени не избежать. Тут вообще ничего не поделаешь, «аллергия лечится привыканием». Но вообще, как говорил мой самый первый редактор, предполагать следует худшее и всегда-всегда проверять текст и заголовки на глупые ассоциации. Чтобы «кто-нибудь не подумал лишнего». Мой первый редактор был жутким перестраховщиком. Однако совет не лишен оснований.

Итак, герой – это главное для романа?

Наверное, да. Если неинтересно читать про героя – неинтересно читать весь роман. По крайней мере, так обстоит дело для меня. Помните, Гек Финн очень заинтересовался бы историей Моисея, но потом благочестивая вдова «проболталась, что этот Моисей давным-давно помер», и интерес Гека сразу остыл: «Плевать я хотел на покойников».

Если для читателя ваш герой – «покойник», то ему, читателю, разумеется будет «плевать». Да, герой очень важен. Кто герой, какой герой. Книга может быть очень хорошо задумана, прекрасно исполнена, но если герой оставляет равнодушным – какой смысл вообще о нем читать? Не захочется.

Именно поэтому все знаменитые сыщики – замечательные личности. Холмс, Пуаро, мисс Марпл, Филипп Марлоу, комиссар Мегрэ. Интерес представляет не только раскрытие преступления, не только работа по восстановлению справедливости, не только исследование человеческой природы, но и личность

самого сыщика, удивительные человеческие качества его натуры. С безликим главным героем никакую тайну распутывать не захочется.

Пристальное внимание к герою может привести к другому перекоосу. На роль главного героя назначают какую-нибудь известную фигуру. И уже только ради этой известной фигуры роман начинают раскупать.

Иногда это удачно, например, в хулиганской серии детективов Клугера, где сыщиком выступает молодой Владимир Ульянов. Иногда это настоящая спекуляция, и я не буду называть такие проекты, пусть их скорее забудут.

#### Кульминация

Кульминация, насколько я помню, – это высшая точка развития сюжета, фактически взрыв. К кульминации стянуты все сюжетные линии, ради кульминации собрались все герои. Все подозреваемые сидят в гостиной, адвокат вскрывает завещание, а Пуаро называет имя убийцы. Путешественники окончательно достали вождя племени, готовится бойня, происходит ночная битва с дикарями, льется кровь, уцелевшие путешественники бегут в джунгли. Статуя злого божества оживает, начинает всех громить, Конан вступает в поединок со статуей, замок вокруг Конана (и статуи) рушится. Щурочка наконец-то приходит к Ромашову, дарит ему ночь любви и уговаривает выйти на поединок.

Что очень важно. После кульминации, в идеале, ни один из героев больше не будет прежним. Вообще писать историю о человеке, который проходит через весь сюжет и не изменяется, – бессмысленное занятие. Для чего же тогда вообще писать? По крайней мере, все главные герои должны измениться. В межавторском проекте это требование не такое жесткое, поскольку некоторые персонажи в принципе не подвержены изменениям. Не очень-то склонен меняться Конан. Ничему не учатся злые маги, владыки вселенной и непреклонные космические капитаны с квадратной челюстью. Сквозные межавторские герои отличаются стабильностью, в том числе психики, прежде всего потому, что они принадлежат не только одному автору, а целому коллективу. Что ж это будет, если герой из уверенного в себе человека превратится в неврастеника? А следующий-то автор про что писать будет? Как неврастеника в больничке лечили? Ему же в космос лететь, покорять галактики, а он истеричкует и ловит невидимых зеленых инопланетяшек. Нет уж. Взял вещь общего пользования – верни на место, не сломав. Своих собственных героев, которыми потом не будут пользоваться другие авторы, – пожалуйста, изменяй, ломай, чини, заставляй переосмыслить жизнь. Сквозных персонажей не тронь.

Но в авторском проекте серьезные изменения в характере, мировоззрении героя необходимы. Окончательное закрепление жизненных выводов происходит аккуратно в момент кульминации. Раздумывать героям некогда, но душа проживает собственные процессы и делает собственные выводы. Необходимо показать: вот герой до начала всех событий (экспозиция), вот к чему он стремился и что ему могло помешать (завязка), вот как он пытался достичь своей цели (развитие событий), вот решающий рывок (кульминация) и вот что из этого вышло (развязка).

Кульминация – эпизод сравнительно короткий и очень насыщенный.

Кульминация – эпизод опасный, потому что можно утратить ритмичность. Если перед кульминацией действие пошло, что называется, вразнос, полетело без пауз, то куда ужускоряться к кульминации? Можно впилиться со всей дури и взорваться не по делу, можно сорвать голос. И случится та самая лихорадка, когда читатель просто физически устаёт от бешеного калейдоскопа событий. Наступает для читателя полная дезориентация: что там вообще происходит и откуда тот парень взялся? Ах, на стр.350 появился? А где это написано на стр.350? Вон те две строчки? Ну и как я, через семнадцать страниц, буду это помнить, если он мелькнул и сгинул, а теперь вдруг выскочил, как чертик из коробки?

Если во время кульминации происходит взрыв с большим количеством участников – подготовьте этот взрыв как следует. Каждого участника обозначьте. Если персонаж был проходным и мог в читательском сознании не задержаться – напомните о нем. Пусть войдет и лимонад попросит, и поглядит вокруг зелеными глазами. Соберите, в общем, всех, освежите в



памяти кое-какие обстоятельства, которые скоро взорвутся. Не надо пальцем тыкать, мол, вон то ружье сейчас пальнет. Но неназойливо в сторону нужного ружья все же покоситесь.

Перед кульминацией нужно сделать небольшую паузу, набрать воздуха. Самое время пройтись за покупками или разобрать шкаф. Побеседовать с кем-нибудь на абстрактную тему. Пройтись по городу, подышать воздухом, покататься верхом.

Во время кульминации необходимо держать четкий ритм. Пусть будет быстрый темп. Но не гоните, не спешите никуда. Поспешайте медленно. Никого не упускайте из виду.

Я помню, как трудно мне давалось последнее требование: следить сразу за несколькими героями. Я представляла себе как бы сцену и помещала на нее двух человек. Переводила взгляд с одного на другого. Вот один что-то сделал и сказал, вот другой ему ответил. Герои смотрят друг на друга или на вещи. Может ли этот герой видеть тот угол пространства? Виден ли ему шкаф с того места, где он сидит? В мыслях я снова и снова ходила по выдуманным комнатам, вставала то у одного героя за спиной, то у другого. Нет, голову оленя отсюда он не видит, убрать голову оленя...

Потом я рискнула и добавила третьего персонажа. Стало еще сложнее. Еще дольше я следила за взглядами и перемещениями.

Потом меня охватил азарт. Я добавляла и добавляла героев. В кульминации «Вавилонских хроников» («Возвращении Энкиду») действует, по моему, одиннадцать героев одновременно. Это мой рекорд. Я помню, как наслаждалась решением чисто технической задачи: держать «в кадре» одновременно целую кучу народу. Так, у этого персонажа давнине было реплики — дать, напомнить. Так, этот персонаж давно не давал о себе знать — вставить фразу, показать жест. Все получалось. Но для того, чтобы оно действительно получилось, потребовалось много лет внимательных тренировок и самоограничения (так, я несколько лет не позволяла себе в решающих эпизодах показывать больше четырех человек. В «Завоевателях» массовые сцены провисают именно поэтому, там больше трех персонажей никогда нормально не взаимодействуют, можно проверить).

Если в кульминации у вас четыре, пять персонажей, не упускайте их из виду. Очень трудно читать динамичную, да еще решающую сцену, в которой сначала два героя выбираются из развалин, а потом автор вдруг вспоминает: ах, да! Там под завалами еще три персонажа загорают! И лезет назад, под завалы обратно. Охота читателю, который только что выбрался, возвращаться в пещеру, как же.

Нет, выбираться — так всем вместе. Или, если кто-то выбрался, а кто-то застрял, — тоже помнить об этом непрерывно. Пока те лезут, эти стонут. Иначе произойдет «фальшьфиниш» (если бывает фальшьстарт, то, наверное, бывает и фальшьфиниш): победа! Ах нет, простите. Упустили из виду. Еще не победа. Отматываем назад.

Так не надо! Берите сразу всех, одним хватом.

Очень важно выдержать баланс между резким, ускоренным темпом — и опасностью зависнуть на описаниях. И то важно, и это. Поэтому я и говорю, что кульминация — тяжелый для автора момент: темп, ритм, все герои сразу, никакой суетливости при большой скорости повествования, опасность слома ритма при замедлении темпа.

Развязка

Я знаю, что не существует определений со словом «когда». Определения всегда со словом «это». «Развязка — это...» Но поскольку в моей книжке я не пользуюсь правильными определениями, а пользуюсь теми, которые сформулировала для себя сама, то сейчас я нарушу правило!

Развязка — это когда все выдохнули.

Это когда все либо добились своей цели, либо потерпели крах, либо осознали, что настоящая цель была в другом и добились этой, настоящей, цели, а ненастоящую отбросили за ненужностью. Это когда убийца арестован, а невиновный оправдан. Это когда Конан утихомирил монстра навсегда или лет на тысячу минимум. Это когда сокровище найдено и утоплено на дне Темзы. Это когда подводятся последние итоги.

Развязка часто дается рассказом. «А потом Элли случайно встретила в городе Гудвина, и взаимной радости не было конца», «А потом они вышли из развалин древнего храма и отправились в путь навстречу восходящему солнцу. Каждый увозил с собой свою долю сокровищ».

Здесь встречаются вот какие засады.

Развязка может быть искусственной. Это когда автор слишком уж подыгрывает своим персонажам. Моя любимая Эллис Питерс в «Брате Кадафаэле», например, постоянно делает убийцей того персонажа, которого не жалко, если повесят. На пятый раз уже догадываешься, кто убил, – просто берешь самого противного, он и будет виновен.

Жизнь героя висит на волоске, но тут случайно он находит оружие – и бац! В «Хижине дяди Тома» чисто случайно Элиза оказалась дочерью Касси, чисто случайно все, кто надо, встретились на пароходе, речь зашла о..., тут дамы попадали в обморок, а потом выяснилось, что... Такую развязку, честно говоря, надо выстраивать очень долго, кропотливо, чтобы встреча не выглядела притянутой на уши. Вспомнить, например, случайные встречи на дорогах гражданской войны, описанные в «Хождении по мукам». То Телегин с Роциным вдруг оказались на одной скамье, то Даша случайно встретила раненого Телегина. Могло такое быть? Да могло... На большой роман таких случайностей две, и они обусловлены всем ходом романа, который описывает тогдашнюю безумную жизнь, **ВООБЩЕ** полную разных случайностей. У Бичер-Стоу такой подготовки для читателя нет. Описанный ею мир не подразумевает большого количества случайностей, тем более счастливых.

Счастливую случайность нужно готовить, и готовить тщательно. Несчастливую случайность, напротив, можно не готовить. Опоздание Джорджа буквально на пару дней – двумя днями раньше он мог бы спасти дядю Тома, – нелепостью не выглядит. То же самое – со смертью Констанции Бонасье. Д'Артаньян опоздал совсем ненадолго... В дурное поверить гораздо легче, чем в хорошее.

За одним только исключением.

Читателя бывает очень трудно убедить в смерти главного героя. Если в процессе кульминации герой получил пулю в грудь и упал в пыль – не ждите, что читатель не спросит вас во время развязки: ну так что герой-то, очнулся? Вам придется долго описывать, как вытаскивали труп, как осматривали рану, как констатировали смерть, как производили вскрытие, как отпевали и кремировали, как закапывали на пять метров в землю и заваливали огромным-огромным камнем. Потому что в противном случае читатель будет продолжать дергать вас за рукав: правда умер? Правда-правда умер?

Второстепенный герой еще может помереть и не встать. Главный герой и главный злодей обязаны умереть подробно, в деталях. Читатель должен увидеть труп. Иначе надежда на чудо его не оставит и получится как с Шерлоком Холмсом.

Развязка может быть слишком торопливой. Как будто автор действительно спешит разделаться (развязаться) поскорее с читателем и с персонажами. Все важное необходимо обсудить с читателем подробно. Чем более шумной, многолюдной и суматошной была кульминация, тем более подробной и обстоятельной должна быть развязка. Если кульминация была достаточно спокойной, как бы плавной, то и развязка может быть небольшой, плавной.

Можно обрубить роман, как мечом, почти сразу после кульминации. Но тогда ваша кульминация должна быть предельно внятной. И если вашего главного героя в процессе взрыва завалило камнями, то опишите, как он помер в страшных мучениях, прямо там, под камнями, иначе читатель не поверит. Или уж тогда покажите могилку. Развязка – на ваше усмотрение, конечно, но не оставляйте хвостов и следите за тем, чтобы не было зомби (неприкаянных персонажей).

Можно составить реестр: этот женился, этот помер, этот поехал учиться. Тоже ничего.

У Мэлори в одном сюжете была развязка со свадьбами, и там, в частности, сообщалось, что леди Элейна, по-моему, вышла замуж за не помню уж кого, «для ровного счета». Трисвадьбы. В сказке «За Синей рекой» я устроила пять свадеб, написав, что одна из героинь вышла замуж за пана Борживоя «для ровного счета». Пять свадеб в финале критика сочла не то перебором, не то издевательством. А по-моему, вполне себе хороший финал. Марк Твен так и говорил: «Когда пишешь роман о взрослом, то точно знаешь, на чем закончить – на свадьбе».

Делая развязку в межавторском проекте, помните главное правило: сквозных персонажей возвращаем в общее достояние неиспорченными. Неженатым (или не разведенным), сцельми руками-ногами, с двумя глазами, способным к воспроизводству, с неповрежденной психикой. Если общий герой был с деревянной ногой и в процессе вашего романа он обрел протез, сломайте ему этот протез перед развязкой. Сказано – деревянная нога, значит, деревянная нога. Не ставьте других авторов в нелепое положение.

Самая большая неприятность и трудность, однако, в другом.

Очень часто развязка оказывается полным пшиком. Нагнетали, нагнетали обстановку – а ларчик просто открывался.

Часто это случается в так называемых «конспирологических романах». Ну, в таких, где не позднее пятнадцатой страницы объясняют, что такое пентаграмма. Вот где кладезь! Тут и рваные диалоги, и многозначительные намеки, и какие-то письма, которые герои очень долго и с опасностью для жизни получают, а получив – не спешат открыть, и на этом вообще заканчивается глава. А следующая глава повествует о чем-то другом, к большой досаде читателя. Вообще цедить читателю информацию, как из пипетки, – хороший способ держать внимание, интриговать и нагнетать. Но помните, что кульминация и развязка должны соответствовать градусу этого напряжения. Если очередная гора родит очередную мышь – то следующая ваша «конспирологическая» книга уже мало кого заинтересует.

Убийцей не должен быть дворецкий. То есть развязка не должна быть такой примитивной. Однако и неестественные выверты (убийцей оказался инопланетянин) тоже как-то неуместны. Развязка должна быть естественной, она должна вытекать из общего хода событий и из общей логики описанного мира.

#### Подключение Читателя

Я говорила уже, что нам очень важно сделать читателя не просто пассивным поглотителем текста, но и своего рода участником, сопереживателем событий. Чтобы читатель не просто принял к сведению – что есть, мол, такие-то и такие-то персонажи с такими-то целями и стремлениями, а полюбил их, начал за них переживать. То есть, чтобы читатель вошел в текст и начал там жить.

Я сказала также, что читателю нужно позволить в тексте дышать, создать для него пространство. И именно поэтому я против заполнения всех лакун и всех пауз, яратуюза сокращения выяснения отношений, за сокращение или полную ликвидацию объяснительных записок – что герой чувствовал, да зачем он это сделал, да почему его сердцезатрепетало; я также призываю минимализировать или вовсе ликвидировать в тексте все оценочные слова – красивый, умный, прелестный, хороший. Не решайте за читателя, нравится ему герой или нет, опишите героя так, чтобы он читателю понравился. Покажите его привлекательным (через действие) или намекните на его обаяние (через описание). В авторском проекте не надо писать, что улыбка была неотразимой, а лицо озарилось добротой. В межавторском проекте – в зависимости от жанра, конечно, – такие фразы допустимы, там у вас есть хорошая фора: читатель заранее настроен любить Главного Героя и заранее настроен не любить Главного Гада. Просто работайте в заданных условиях.

Для подключения читателя мы часто пользуемся традиционным приемом несобственно-прямой речи. Это очень хороший прием, потому что он позволяет как будто не в лоб высказать многие тайные мысли героя и порассуждать о них с читателем.

Вот пример из книги Асты Нильсен – «Безмолвная муза»:

«В больнице отцу ничем не могли помочь. Профессор читал лекции студентам у его постели, что только увеличивало его страдания. Профессор называл его болезнь интересным случаем и сыпал латинскими терминами. Отца трясло от бешенства: зачем болтают, почему его не лечат? Понимают ли они вообще, чем он болен?»

От авторской речи, от рассказа о состоянии отца, Аста Нильсен переходит к мыслям больного. Она передает его возмущение, позволяя читателю как бы войти в мир чувств своего героя. Но кроме чувств и мыслей, она передает нам дополнительную характеристику своего отца, который никогда и ничему не учился, но всю жизнь очень тяжело физически работал: этот страдающий необразованный человек не понимает, почему доктор, такой умный, такой ученый, просто сыплет латинскими словами и ничего не делает для того, чтобы ему помочь? Ведь ученый человек должен знать что-то, чего не знает неуч. И как же так, неграмотный рабочий всегда помогал людям, а теперь ученый доктор ему помочь не хочет.

Не может – именно не хочет.

И читатель вдруг на мгновение прикасается к самой сердцевине страдающей, обиженной души умирающего рабочего. Это большое искусство и большое дело – соединить души читателя и героя. Несобственно-прямая речь, если она подана правильно и вовремя, – очень хорошая возможность сделать это.

Я знаю, что это уже написано у Розенталя и много где еще, включая учебники правописания, – но повторю: несобственно-прямая речь не заключается в кавычки. Кавычки превратят ее в просто прямую речь. Тогда потребуются третье лицо перевести в первое, поменять кое-где порядок слов – вообще произвести некую работу. И, главное, пропадет неповторимый эффект, добиться которого можно только с помощью несобственно-прямой речи.

«Не нравится мне это, – думал Конан. – Входы перекрыты, у ворот стража, в комнатах горит свет. Просто так в замок не проберешься, нужно применить хитрость».

Как-то наивно это выглядит. Куда лучше было бы сказать: «Конану не нравилось то, что он увидел. Входы в замок были перекрыты, у ворот выставлена стража, в каждом окне горел свет. Да, просто так в замок не проберешься. Но когда трудности останавливали варвара? Он найдет способ. Нужно лишь найти какую-нибудь хитрость».

Этот прием позволяет читателю быть не пассивным «чтецом мыслей» героя, а сделаться его активным собеседником, чуть ли не соучастником.

Как создавать в тексте паузы?

Иногда есть смысл убрать определение. Убрать пояснительную фразу при реплике.

«Он долго смотрел на нее темными влажными глазами, как будто хотел перелить свою душу в ее.

– Я был так одинок, – прошептал он наконец, вздрагивая».

«Он долго смотрел на нее» (и ничего не ответил). Или: «Я был один», – и без комментариев. Остальное читатель домыслит. Не надо для него все разжевывать.

Пользоваться сложносочиненными, а не сложноподчиненными предложениями. И лучше без союза.

«Он хотел поскорее добраться до замка, потому что враги наступали ему на пятки, а он был слишком изранен, чтобы принять бой».

Приемлемо, но для читательского домысла (соучастия) места нет. Автор все расставил по местам, все объяснил и плотно утрамбовал. Почему герой хотел скорее добраться до замка? Такие-то обстоятельства. Точка, не о чем говорить.

«Он хотел поскорее добраться до замка: мучили раны, враги наступали на пятки, бой представлялся невозможным». Здесь читатель может мысленно добавить еще пару-тройку обстоятельств, вклиниться, принять участие в обсуждении.

Неполное предложение. По-своему прекрасная вещь. В нем есть доверительная интонация, в нем есть пауза.

«Он подошел к окну и выглянул. На улице шел холодный, мелкий, противный дождь».

«Он подошел к окну. Да, дождь. Противный, холодный».

Злоупотреблять подобными фокусами не стоит, иначе текст весь превратится в несобственно-прямую речь, а это, как ни странно, читателя здорово утомит. Но время от времени подобные куски хороши: они позволяют читателю не наблюдать, позевывая, как персонаж подходит к окну и выглядывает (много подробностей, связанных с бытовым жестом, – это скучно), а как бы самому на миг вселиться в персонажа и выглянуть в окно.

Иногда редакторы, сражаясь со словом «я» («ячество» в художественных текстах многим не нравится, хотя это не ошибка и, в принципе, порой оправдано), вообще уничтожают подлежащее. Впрочем, происходит это порой и при истреблении повторов личного имени героя. В результате возникают тексты-уродцы:

«Я пришла в дом. Никого. Обошла все этажи. Шелестела листва, шумел дождь. За окном видна неоконченная стройка. Трактор стоял, перекосившись, с левой стороны почти до самой дверцы ушедший в землю. Кругом царило неприятное, мертвенное безмолвие. Натянула колготки. Все отсырело. Пошла опять по этажам. В кухне было пусто, но в кастрюле что-то кипело. Внизу пробежала мышь, слышно было, как опрокинула какой-то предмет.

Решила здесь не оставаться...»

В какой-то момент «я» просто вылетает из головы, какое-то безликое существо, похожее на привидение. Порой это оправдано, порой выглядит так, словно писатель сам не уверен – о ком он, собственно, рассказывает. Отрубая предложению голову, т. е. лишая его подлежащего, всегда точно давайте себе отчет: надо вам это или не надо.

Неполные предложения хороши в девизах и лозунгах: «Без лести предан», «ударим по разгильдяйству и бездорожью», «каждому по потребностям».

Лексика и фразеология

Есть такой раздел в учебнике русского языка. Вообще о словах можно писать много и очень интересно, существуют замечательные книги, в которых рассказывается о происхождении слов, об эволюции словоупотребления, о древних корнях, которые многое могут рассказать не только о языке, но и вообще о культуре наших предков. Мой любимый пример – со словом «жрать», которое когда-то было высоким и обозначало священнодействие (однокоренное с «жертва», «жрец»), а потом превратилось в низкое, недопустимое в литературной речи.

Я хочу поговорить об использовании лексического богатства современного русского языка в создании наших текстов. То есть о практическом его применении. Не всеобъемлюще, конечно. Я хочу рассказать о моем личном опыте.

Мы знаем, что слова могут быть нейтральными и стилистически окрашенными.

Нейтральные слова, вроде «стол», «человек», «дерево», «река», – это основа нашей речи, ее мясо. Стилистически окрашенная лексика, как высокая, так и низкая (просторечия, жаргонизмы, ругательства), – это нечто вроде приправы. Слишком много сыпать приправ – испортить блюдо.

Обычно я пользуюсь старой доброй теорией стилей. Это просто и удобно.

Высокий стиль уместен в одах и воззваниях. «Враг топчет землю нашей прекрасной Родины», «Наше дело правое, победа будет за нами». В благополучные и спокойные времена – или, скажем так, в благополучном и спокойном, расслабленном состоянии духа высокий стиль кажется неуместным. Над ним принято посмеиваться. Не потому, что он заключает в себе нечто смешное, а потому, что в его присутствии нам как-то неловко. Если ситуация не требует оды, высокий стиль всегда звучит фальшиво.

По этому поводу у меня был спор с одной любимой собеседницей, которая считает, что употребление в речи высокого стиля автоматически означает

фальшивость говорящего и низменность его истинных побуждений. Пример: некий мужчина женится вторично, однако все деньги, которые зарабатывает, отдает первой жене. Заботы о пропитании новой семьи целиком ложатся на плечи новой жены. Объяснение – «Я никогда не оставлю моих детей» (от первого брака). Это объяснение, вроде бы, благородное, звучит высокопарно (=фальшиво) и прикрывает истинные, совсем не благородные намерения: выглядеть «хорошим отцом», оставив детей первой жене и существуя за счет второй.

Иными словами, прибегая к высокому стилю, автор всегда рискует. Следует помнить, что читатель, как и моя собеседница, всегда заподозрит неладное, если прочитает какую-нибудь выпендю речь, вложенную в уста героя. «Чего это он так разоряется? Уж нет ли тут подвоха какого? Выставляет себя лучше, чем есть, – наверняка замышляет подлость». Очень трудно бывает убедить читателя в том, что персонаж и вправду такой хороший, как его изображают.

Это – в авторском проекте. Там нужно очень внимательно отслеживать интонацию и постоянно помнить о том, что читатель – человек подозрительный, даже в какой-то мере параноик, он склонен читать между строк и выискивать подтекст даже там, где его, быть может, нет.

Поэтому в авторском проекте, создавая героя, ведомого высокими мотивами, писатель пользуется не высоким слогом в прямом смысле слова, а его имитацией.

Не существует, как известно, естественного произведения искусства. Имитация – самый частый прием, к которому приходится прибегать.

Высокие побуждения могут уходить в контекст, скрываться за иронией, подразумеваться, хотя вслух персонаж произнес только «да», «нет» или вообще промолчал. Ни один вмняемый автор не заставит своего героя, идущего на смерть ради друзей, произнести: «Я покидаю этот мир ради того, чтобы трава продолжала зеленеть, а солнце – светить. Я умираю с радостью, зная, что моя гибель послужит к спасению моей Отчизны». Куда большее впечатление на читателя произведет, если такой жертвенный герой скажет просто: «Ну, я пошел» или «Передай Мартину, что суп у него говно» – а потом и правда пойдет и бросится на амбразуру.

Однако в газетной статье времен Второй мировой фраза про «отдаю жизнь» уместна. В оде Павшим Бойцам подобная фраза уместна. В Воззвании К Отважным Бойцам подобная фраза уместна.

Где еще подобная фраза будет и уместна, и не прозвучит фальшиво?

В межавторском проекте.

Межавторский проект, в отличие от авторского, гораздо легче переносит использование «чистых стилей». Да, можно создать глубокий психологический портрет героя, взятого из компьютерной игры, и все его истинные высокие чувства переместить в контекст, вложить в его уста лаконичные фразы, скрывающие истинные побуждения его великой души, и это будет, в общем, нормально. Но следует помнить о том, что подобный литературный прием потребует от читателя существенной душевной работы. И если ваш, условно говоря, «Конан», произнесет нечто высокопарное, – это не будет выглядеть фальшиво и читатель ни в чем дурном его не заподозрит. Почему? Потому что вы с самого начала сказали: этот персонаж – положительный, он благородный, «паладин». Поэтому верьте всему, что он скажет. И не беспокойтесь, читатель будет верить. Ему так проще.

Если вы пользуетесь высоким стилем, то нужно хорошо помнить, что такое десница (у некоторых горе-авторов мне попадалось это слово в значении «рука», т. е. у героя было сразу две десницы). Не забывать, что «суть» – это глагол «есть» во множественном числе. Поэтому мы не говорим «он суть невежда». Если уж мы забрели в эти дебри, то играть приходится по старым правилам. «Он – невежда», «он есть невежда» (коряво!), а «суть» – это только «они» («Они суть невежды»). Что такое «оне»? «Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной, напоминают мне оне другую песнь...» «Оне» – это «они» в женском роде. То есть нельзя сказать «оне» про гусаров, даже если один из них – кавалерист-девица. Оне – это только

существа женского пола. Попутно замечу, что «оба» и «двое» говорят о существах мужского пола или о мужчине и женщине. Когда мы видим двух женщин, то они – «две» и «обе». Нехорошо говорить «у него было двое дочерей», хотя некоторые так делают. Если «суть» и «оне» остались (вместе с десницей) в грамматике былого и от них можно избавиться, то пережитки двойственного числа существуют в русском языке до сих пор. «Две» – «двое», «оба» – «обе». «Катя и Петя – они оба учились на пятерки». «Катя и Маша – обе отличницы». «На обеих стенах наклеены обои». Простите, что вынуждена напоминать; знаю, что кто-то знает, а кто-то забыл.

Следующий стиль – скучный и в художественной литературе как будто ненужный, – это деловой стиль. В этом стиле написаны все бумаги: «Сим уведомляется», «В счет погашения долга», «Наступление страхового случая», «Травмы, несовместимые с жизнью» и так далее. В этом стиле используются старые обороты, традиционные еще со времен царя Гороха («сим уведомляется», «сего года»), слова-канцеляристы – «погашение», «страхование», странные, невозможные больше нигде сочетания слов («травмы, несовместимые с жизнью»). Это язык совершенно обособленной сферы человеческой деятельности.

В художественной литературе он используется не целиком и не в чистом виде. Иногда приходится читать в интернете наиболее выдающиеся милицейские протоколы, все они практически нечитабельны: напечатанные в книге, они интересны как курьез только специалистам или узкому кругу любителей. В художественной литературе мы используем имитацию, которая прибегает к отдельным словам и оборотам, к характерному синтаксису (длинные предложения со строгой подчинительной связью). Основной способ имитации такого стиля – стремление к полной однозначности высказанного. «Сим постановляется, что, при предъявлении неопровержимых улик, такой-то является виновным в хищении государственного имущества на сумму, превышающую сто золотых единиц, что, согласно законам империи, карается каторжными работами на каменоломнях сроком надва года при условии, что никакая девственница не согласится взять осужденного в мужья не позднее, чем через двое суток после публичного оглашения приговора». Этот стиль выработывался еще «Салической правдой» и с тех пор не сильно изменился. Поэтому, описывая в фэнтезийном тексте разного рода судебные разбирательства, лучше опираться на эти варварские «правды», чем на современный канцелярит, каким бы парадоксальным и забавным он вам ни казался.

Как для авторского, так и для межавторского проекта имитация, а не точное воспроизведение делового стиля, обязательна.

Следующий стиль – просторечный.

Просторечие обычно используется в прямой речи персонажей и служит для характеристики означенных персонажей. Кто-то использует в разговоре диалектные слова, кто-то – воровской арго, кто-то – грубую и непристойную лексику. То, как персонаж выражается, многое может сказать читателю о личности данного персонажа («речевая характеристика»).

Здесь все, в общем, довольно просто. Если персонаж – оруженосец из крестьян, то его речь должна имитировать простонародную, если персонаж – полководец-герцог, то его речь должна быть предельно благородной с редкими вкраплениями ругательств (тоже благородных). Например, известно, что король Людовик Святой позволял себе время от времени элегантно выругаться словами: «Клянусь шляпой Господней!»

Поскольку мы сейчас не говорим о написании документальных очерков из реальной жизни селян, воров в законе или поморов с их характерной, неповторимой речью, поскольку мы не сосредоточены на этнографически точном воссоздании речи и быта, то, следовательно, мы должны будем обратиться к имитации определенного вида просторечия.

Такую имитацию проще всего создать с помощью вкрапления одного-двух просторечных слов в нейтральную лексику. На уровне синтаксиса она имитируется инверсией, то есть перестановкой слов с «правильного» места

на «неправильное»: сказуемое перед подлежащим, а определение перед определяемым словом. Стилистически нейтральное предложение выглядит так: определение – подлежащее – сказуемое. Просторечие ставит все с ног на голову: сначала идет сказуемое, потом подлежащее, потом определение – «Идет коза рогатая».

Иногда просторечие проникает из диалога в авторскую речь. Когда это оправдано?

При создании несобственно-прямой речи вполне уместно употребить слово или конструкцию, характерную для прямой речи данного персонажа.

Но можно зайти еще дальше и применить тот же прием просто при описании некоего места или ситуации, связанных с героем. Это свяжет персонажа с его неповторимой манерой выражаться и место (ситуацию), которую вы хотели бы соединить с ним в одном ассоциативном ряду.

Например, вы описываете уроженца сельской местности. Он употребляет слова «понева», «колодезь» и «баба». Описывая местность, из которой происходит данный персонаж, вы вполне вправе написать, что баба в поневе стояла у колодезя. Потому что это все родные для персонажа понятия. И читатель после такого как-то лучше начинает проникаться его менталитетом.

Другой вариант, персонаж – вор и употребляет слово «малина» в значении «воровской притон». Вы описываете некую комнату и попутно называете ее «малиной»; читатель уже подготовлен к тому, что сейчас встретит там данного персонажа или ему подобных.

Или вот еще пример. Персонаж склонен произносить «черт знает что» и вообще чертыхаться. И вот он пробирается по темному коридору, где расставлены ловушки, всякие табуреты, горшки, набросаны веревки и вообще «черт знает что еще». Таким образом автор (а вместе с ним и читатель) полностью переходят на сторону героя и начинают не только видеть его глазами, но и думать его словами. Причем они не его мысли думают, это не прямая речь и даже не вполне несобственно-прямая речь, а просто описание некоей ситуации. Как бы «объективное» описание. Хотя на самом деле не так.

Это достаточно примитивные примеры, а вообще вкраплением просторечий, связанных с тем или иным персонажем, можно создавать очень красивые эффекты, как бы «отдавая во владение» герою целые участки текста – и при том еще до того, как сам герой в них появится.

Употребление просторечий – прием сильный и поэтому должен использоваться очень аккуратно.

Одна из причин – невозможность приклеить нос от трупа на картину. (Когда я сейчас пишу, я не вижу читателя – не стою с ним лицом к лицу, – и поэтому не могу заранее предположить, знает он какую-то историю или не знает, известен ему некий расхожий пример или неизвестен. Поэтому буду рассказывать все свои любимые примеры и сравнения целиком, для верности).

Существует рассказ о художнике, который так жаждал достоверности в своем искусстве, что однажды отрезал у трупа (очевидно, в анатомическом театре) нос и приклеил на свою картину. Насколько мне известно из моих собственных детских опытов в портретной живописи, изобразить нос – это действительно самое сложное. Очевидно, у того художника из притчи были такие же проблемы. Но мастер, гласит рассказ, высмеял беднягу. Потому что реальность не должна вторгаться в искусство. Искусство ее имитирует, и именно имитация делает искусство реальностью. Второй реальностью. Особенной, отдельной, с собственными законами.

Ну так вот, никогда не следует лепить нос к картине.

Это значит, что никогда не следует брать из жизни куски разговорной речи и, не пропустив их через горнило... э... через волшебный самогонный аппарат... в общем, не подвергнув их алхимическим процессам творчества, – нельзя в чистом виде вставлять эти куски в художественный текст.

Мир внутри книги – это Реальность-2. Она может сколько угодно выглядеть реальной, но на самом деле она искусственна. Именно это, повторю, позволяет ей выглядеть естественной.

Поэтому любая жаргонная, разговорная фраза, никак не преобразованная, не обдуманная, не осмысленная и не трансформированная автором, взятая



просто из речевой стихии и воткнутая в текст, будет выглядеть носом трупа на картине.

Жаргон, просторечия – все это изменяется вместе с эпохой. Кроме того, в одних городах, компаниях, бандах – так, а в других – иначе.

В очень ранней юности, не имея от роду и двадцати лет, я усиленно трудилась над пьесой (потом она превратилась в повесть, а сейчас хранится в домашнем архиве как наглядное пособие всех возможных и невозможных ошибок, какие только способен сделать начинающий автор, печальное существо с острова доктора Моро, так сказать). В частности, в этом произведении я пыталась воссоздать реальную разговорную речь. Герои-то – молодые люди, студенты первого курса университета (как я), поэтому, как мне казалось, нет ничего проще – нужно просто записать все то, что я слышу вокруг. И вот у меня герой произносит: «Неудобняк какой крутой». Я страшно гордилась документальностью реплик своих персонажей. Трижды ха-ха. Они звучали глупо, фальшиво, при перечитывании два года спустя я страшно краснела именно на этих репликах. Во-первых, в универе уже никто так не говорил, возникли какие-то другие словечки. (Эту коварную переменчивость разговорной речи я считала главной бедой! Наивное создание!) Во-вторых, как-то фальшиво звучали эти реплики, а почему – я не понимала.

Позднее до меня дошло (на самом деле это придумано уже давно, но люди любят изобретать велосипеды): для того, чтобы изобразить в тексте неустаревающую разговорную речь, нестареющий молодежный сленг, например, необходимо создать его имитацию. Придумать его. Можно использовать реально гуляющие сленговые словечки? Да, можно. Вкраплять их в ваше придуманное арго – да, только делать это аккуратно. Насколько убедительным получится ваш искусственный сленг – зависит от вашего мастерства.

Но главное правило здесь такое: нельзя брать сленг в чистом виде. Употребление как бы жаргонных слов, принятых в определенных тусовках в определенные годы: впахивать, немеряно, неудобняк, и идиоматические обороты, вроде «конь в пальто» – отчетливое свидетельство авторской беспомощности. Для показа сленга его нужно изобрести. Тогда он, кстати, не утратит актуальность даже после того, как люди вокруг перестанут пользоваться чем-то подобным.

Неплохо бы при этом учитывать, что значения слов меняются. «Баян» в восьмидесятые, девяностые – это шпиз у наркомана. «Баян» в десятые – это расхожая шутка, которая уже известна всему интернету. Можно употребить слово «баян» в еще каком-то сленговом (вами придуманном) значении? Можно.

Слово «зеленка» (разговорное) может обозначать карту масштабом километр в сантиметре, антисептик, полевую военную одежду, густые заросли в Афганистане, где любят прятаться местные басмачи или как там они называются. Можно придумать и использовать еще какое-то значение этого слова? Можно. Слово достаточно гибкое, емкое, нагруженное смыслами.

Гораздо труднее поддаются искусственной жаргонизации слова, которые до этого никогда не служили в таком качестве. На этом построен анекдот о крокодиле Гене и Чебурашке, которые летом только и делали, что пьянствовали, а когда настала пора сочинения «как я провел лето», решили заменить слово «бутылка» на слово «книга»: «...и так начитались, что встать не могли». «Тонкость» юмора замешана здесь на том, что слово «книга» не обладает жаргонной многозначностью, разве что в каких-то отдельных случаях, в условном языке каких-нибудь двух шпионов.

Для создания естественной имитации жаргона лучше (и проще) пользоваться уже «скомпрометированными» словами.

У меня была серьезная проблема с воровским жаргоном, когда я писала роман про Леньку Пантелеева. Конечно, выручило то, что, по рассказам, Ленька Пантелеев, вроде бы, не пользовался арго – наоборот, его речь отличалась странной правильностью. Но это выручило лишь отчасти, потому что на самом же деле множество героев книги то самое арго употребляли и в больших количествах.

При этом нужно помнить, что арго меняется постоянно. Реальное воспроизведение воровской речи невозможно. Гюго посвятил этой теме обширное исследование, включенное в романа «Отверженные». Арго – язык в языке, и при том язык тайный и переменчивый. В двадцатые годы арго вообще было другим.

Для имитации воровского арго принято использовать несколько всем известных слов, вроде «малина», «перо», «мокрое дело». Это работает и этого достаточно для создания определенного колорита. Не нужно изучать словари воровского жаргона (которые все равно устарели), выписывать оттуда всех «марух» и прочих и потом щеголять на страницах фразами, степень понятности которых равна «глокой куздре», которая «штеко булданула». Все равно придется делать примечания и переводить на нормальный язык. Вам нравилось читать многостраничные переводы с французского в «Воине и мире»? Мне не очень это нравилось. Вот и читателя незачем заморачивать. Он взял в руки книгу для того, чтобы отдохнуть, а не изучать лексику, которая ему никогда в жизни не пригодится.

Итак, для имитации арго достаточно нескольких общеизвестных слов. Ну, можно добавить парочку менее общеизвестных, если хочется, но не переборщите.

А вот как быть с имитацией арго двадцатых годов? Даже самый неискушенный читатель захочет тогдашнего колорита. Каким словом из тогдашнего арго порадовать?

Я читала книжки о беспризорниках двадцатых, в том числе великолепный роман Авдеенко «Я люблю», выскивала то, что можно было бы объяснить без примечаний. В конце концов, ограничилась словом «банщик». Банщик – это человек, промышляющий кражами и плутовством на «бане», т. е. на вокзале. Не знаю, употребляется ли оно до сих пор, в двадцатые было распространено – и послужило маркером тогдашнего арго в романе. Это слово не нуждалось в подробных комментариях, ведь до сих пор довольно распространенной является разговорная практика – называть «Финляндский вокзал» «Финбаном». Поэтому достаточно было сказать, что «банщики» крутились на вокзале, предпочитая Московский бан другим. Я не хочу сказать, что «Ленька Пантелеев» был такой уж великой творческой удачей или что в этом романе мне удалось идеально воссоздать колорит петроградской речи начала двадцатых годов, я просто рассказываю ход моих мыслей при той работе.

Следующий стиль – научный. Которым пишутся научные статьи. Для этого стиля, в частности, характерно употребление местоимения «мы» вместо «я»: «Мы предполагаем, что соляная кислота бла-бла-бла». Хотя на самом деле предполагает автор статьи, который «я» (если у него нет соавторов). Как говорила моя дочь, «для реферата нужно просто перед каждой фразой писать: уже доказано, что... общеизвестно, что...» – и строчила в тетради какую-то ерунду, снабжая ее этими характерными признаками «научной работы».

Это стиль сухой, все определения там исключительно точные, никаких эмоций – нам, в принципе, легко представить себе научную статью, так что не буду описывать слишком долго. Еще одна характерная особенность – много иностранных и заимствованных слов, терминов.

В художественном тексте этот стиль практически не используется. Разве что в романе действуют ученые и делают доклады. И тогда мы пользуемся имитацией научного стиля – в первую очередь выпячивая «мы» и обилие терминов, чаще всего иностранного происхождения.

Здесь есть вот такая засада.

Большая часть терминологии появилась и утвердилась в речи во второй половине двадцатого века. В мире Конана никто не может выдвигать гипотезу о ядерном полураспаде. Да и слово «гипотеза» в фэнтезийном мире звучит нехорошо. То есть, если в фэнтезийном мире происходит некая дискуссия ученых, нужно хорошо отдавать себе отчет в том, какими сведениями эти ученые могут, согласно общей картине мира, обладать и в какой терминологии они эти сведения формулируют.

Алхимики выражаются не так, как химики. Там, где химик опишет реакцию окисления или еще что-то такое, алхимик будет рассуждать о поединке черного и красного дракона. Это необходимо помнить.

Сразу скажу о словах, которые встречаются в фэнтезийных текстах, как авторских, так и межавторских, и которых там быть не должно:

Дегradировать  
Атакoвать  
Эффективнoсть  
Субсидия  
Генерал  
Импровизированный  
Штатная численность  
Флиртовать  
Шок

Список, как нетрудно догадаться, можно продолжить. Почему эти слова не подходят?

Они не нейтральны. В художественном тексте ли, в фэнтезийном ли мире – но эти слова – пришельцы. Они тесно связаны с определенным набором реалий. Прежде, чем использовать их, следует понять, насколько они уместны в вашем тексте и нельзя ли их заменить на другие, более уместные.

Возьму самое распространенное – и самое раздражающее: «генерал». Я понимаю, что для каждого автора родом из США любой руководящий армией дяденька верхом на лошади (=танке) под знаменем, которое лишь по странной случайности не звездно-полосатое, называется «генерал». И в Древнем Риме – генерал и «сэр», и при осаде Монсегюра – тоже генерал и «сэр», и в мире Конана – та же картина. Подчиненные этому дяденьке менее крутые дяденьки – они офицеры.

Переводчики честно передают эту милую особенность англоязычного оригинала. А поскольку мы начинали нашу фэнтези-деятельность, ориентируясь на западного старшего брата, уже пропахавшего целину, – то «генералы» и «офицеры» перекочевали и в наши тексты.

В фэнтези, если она не представляет собой волшебную альтернативу Наполеоновской Франции, нет места генералам. Там есть полководцы и военачальники. Можно найти ещекакое-нибудь слово.

Я очень не люблю слово «шок». Оно тоже из другого мира, далекого от фэнтези. Оно из мира, где существуют психоаналитики и психотерапевты. Фразу «Принцесса шокирована посмотрела на Конана» я считаю неприемлемой. Принцесса может быть потрясенной, возмущенной, изумленной, разгневанной. Шокированной может быть секретарша главы финансовой компании, которую ушипнули за попу. Другой вариант – «шок от раны был так силен, что Конан потерял сознание» – тоже неприемлем. Шок от раны – это из терминологии сравнительно современного доктора. Конан теряет сознание от боли, от кровопотери, от удара по голове.

Слово «атаковать» более приемлемо, но я предпочитаю избегать его. От него несет духом военного ведомства. В нем слишком много организованности. Римляне (и воины милитаризованного фэнтези-мира) еще могут атаковать. А вот орды пиктов с пустошей – они как-то не атакуют, они, скорее, нападают, набрасываются, накидываются и т. п.

Слово «флирт» в фэнтезийном мире уместно так же, как и «атака»: если мы говорим о мире галантном, то сойдет, а если о варварско-героическом – то ни в какие ворота: «В шадизарском кабаке служанки флиртовали с наемниками» – абсолютно не так звучит.

Есть одно сомнительное слово – «солдат». Если копать глубоко, то «солдат» – это тот, кто служит за «солиды», т. е. за деньги. Кругленькие золотые монетки, похожие насолнышко («sol»). Правильно называть солдатом капитана Алатристе. Правильно называть солдатами людей, которых его величество король Конан нанял за деньги и вывел на поле боя, чтобы сразиться с врагами Аквилонии. Но правильно ли называть солдатами жителей фэнтезийного (условно-средневекового) мира, которые защищают свою родину от монстров-захватчиков? Сомнительно. Но тут вопрос в том,

насколько глубоко вы копаете и докапываетесь ли вы до истинного значения этого слова. В принципе, можно и не докапываться.

Ведь в то же время мы говорим – «солдаты Римской империи». Они получали (зар)плату. Мы говорим – «солдаты Второй мировой», и это совсем другое, они сражались не за плату. Но тоже были солдатами. И какой-нибудь маршал, весь в орденах, гордо говорил о себе: «Я – солдат».

Слово «солдат» балансирует на грани узкоспециального термина и общеупотребительного, нейтрального слова. Пользуясь им, полагайтесь на свое чутье. Важно чувствовать, к стилистике какого мира близок ваш фэнтезийный мир. Слово «солдат» придаст ему ту или иную окраску. Это необходимо чувствовать, а почувствовав – просчитать, насколько вам это важно. Бездумное употребление подобных слов ни к чему хорошему не приводит: краски смазываются, картина мира становится менее выразительной. Если сомневаетесь, замените «солдат» на «воинов».

Термины, просторечия и канцеляриты – лексика довольно узкого применения. Каждое из этих слов несет сильную нагрузку, гораздо большую, чем слова нейтральные. Они протаскивают за собой в текст целую толпу, если можно так выразиться, родственников: за каждым – большой хвост ассоциаций. Эти ассоциации необходимо отслеживать и отдавать себе в них ясный отчет. Понимать, нужны они в тексте или не нужны.

Когда вы пишете «поток», когда гонитесь за возникшими в душе образами, мыслями, картинками, – могут проскочить какие угодно слова. Но потом – да и в процессе написания тоже, – необходимо трезво и холодно прочитать: необходимо вам такое слово или нет, необходим вам такой прием или нет, на месте стоит запятая или не на месте. Яко категорически против чисто интуитивного творчества, автор должен иметь холодную голову, как идеальный чекист.

Отдельно следует поговорить о ругательствах.

Начну с неприличных слов. Да, я их употребляла в печатном тексте. В двух вещах: в «Мракобесе» и «Вавилонском цикле». Если посмотреть на дату написания, то можно увидеть, что они писались практически одновременно: 1994–95 годы. Это было время создания «Третьего романа», принципиально новой вещи, написанной после серьезного внутреннего перелома. Очень важно отметить, что это вещи, написанные исключительно для себя, не на заказ. Еще одна их особенность – они были экспериментальными. Попросту говоря, я проверяла, «как далеко можно зайти слишком далеко». Практика показала, что можно зайти куда угодно, однако мне не очень понравилось. Сейчас я уверена, что могла бы написать эти вещи вообще без нецензурных выражений, создав имитацию – причем имитация работала бы не хуже, а, может быть, и лучше прямого мата. Есть эти выражения и в «Анахроне» – причина та же, мы писали мейнстрим, и при том не боялись заходить слишком далеко. Причем при подготовке второго тома для публикации Беньковский сократил obscene лексикку до минимума, и я его поддержала.

То есть, говоря коротко: да, я использовала obscene лексикку; да, без нее запросто можно обойтись, используя имитацию; нет, ничего особенного она тексту не придает, т. к. смысл не в ней – она лишь приправа, и при том чересчур острая для некоторых читателей.

В межавторском проекте, в фэнтезийном проекте, который предназначен для отдыха и нередко для чтения подростками, obscene лексика, на мой взгляд, недопустима. Пользуемся имитацией, она ничуть не хуже.

А вот теперь – об имитации.

Мы сами не замечаем, но наша речь построена на том факте, что человечеством прочитана Библия. Неважно, читал ли Библию отдельно взятый гражданин, Вася Пупкин или мистер Смит, – она прочитана носителями языка в целом. Соответственно, мы постоянно пользуемся цитатами оттуда: про верблюда и игольное ушко, про бревно в своем глазу, про «не рой другому яму» и т. п. Но это еще ничего, это можно преподнести как народную мудрость шемитов, кушитов и даже киммерийцев. В конце концов, народная

мудрость – она на то и народная-международная, здравый смысл – категория очень старая, ему не указ даже границы между мирами. Но вот ругательства!

«Черт!» – машинально вскрикивают фэнтезийные герои. Нет черта, ребята, ругайтесь по-другому.

«Упаси боже!» – вздыхают они. Ребята, вы живете в мире политеизма.

«Бог знает что такое», «черт знает что такое», говорят они.

Я заменяю эти выражения на «боги мои, что тут творится», «разрази тебя гром», «проклятье», «чума на твою голову». Можно поискать другие, столь же добрые пожелания.

Некоторые авторы заменяют «черта» на «Сета». Да, Сет – очень злой бог. Он превращается в гигантскую змею, жрет все, что движется. И даже собственных адептов. Но нельзя забывать, что Сет – не всеобъемлющее создание. Вот черт – он одинаковый для всего человечества. И Бог – один для всего человечества. Так – только для цивилизации монотеизма. Хайборийский мир – политеистичен. Сет имеет хождение только в Стигии, а в Киммерии он ничто. Поэтому если какой-нибудь киммериец или там бритунец говорит «Сет его знает» – это звучит неестественно. Для бритунца или киммерийца должен быть какой-то другой божок, который олицетворял бы злую силу. И действительно бы такой силой являлся.

В Киммерии, как известно, главное божество – Кром. Очень неприветливый бог, которому нет дела до созданных им существ. Создал – и барахтайтесь как умеете.

Имя «Кром» – боевой клич Конана.

«– Кром! – взревел киммериец, бросаясь в атаку».

Иногда Конан в гневе призывает Крома, а потом нападает на обидчика. Здесь «Кром» звучит грозно, яростно. И автор наивно пишет: «Кром! – выругался Конан». Это распространенная ошибка, поэтому я о ней говорю. Имя божества не может быть ругательством. Даже имя Сета. Нельзя сказать: «Сет! – выругался Конан» или «...выругался темный маг Аль-Киир».

Следует также избегать слова «окрестил» в смысле «назвал», «дал прозвище». «Из-за невысокого роста Конан мысленно окрестил незнакомца пиктом».

Сочинение новой терминологии и злоупотребление терминологией определенного мира – еще одна проблема из разряда «быть или не быть?»

В 1995 году, когда я написала роман «Ульфила» – мой единственный чисто исторический роман, без всякой примеси фэнтези, – его даже подумывали издать. Редактор редактировал, корректор редактировал, но потом издатель передумал, и книга вышла десятью годами позднее.

В редакции произошел разговор, во время которого меня пытались уличить в том, что я плохо разбираюсь в реалиях древнеримского мира. Описываю римлян прямо как каких-то американских наемников. «Почему они ходят у тебя в сапогах?» – «А в чем ходили римляне?» – «В сандалиях». – Нет, товарищи, римляне ходили в том, что у них называлось «калигами». Знаете такого императора – Калигулу? Его прозвище означает – «Сапожок». Под воздействием такого аргумента мой оппонент притих. Но тут же оживился (бывают такие мужчины в редакциях, которые считают своим долгом непременно уличить женщину-писательницу в каком-нибудь косяке). «А вот почему ты пишешь, что римляне ходили в куртках?» – «Могу написать, что в лориках». – «А что такое лорика?» – «Куртка».

Не хочу сказать, что была абсолютно права, приближая римлян к нашему времени и используя замену римских слов русскими, общеупотребительными. Не вполне прав был и оппонент. Вопрос навек остается открытым.

В историческом романе необходимо какое-то количество слов, принадлежащих не к нашему, а к описываемому миру. Об этом хорошо говорил И.Ефремов в предисловии к «Таис Афинской». Он говорил, что вначале читатель, быть может, испытывает некоторые трудности, постоянно встречаясь с незнакомыми словами. Но он специально все эти слова поместил в первые главы и дал им там объяснение, чтобы потом уже читатель свободно ориентировался в представленном ему мире. И действительно, все термины, введенные автором в «Таис», мгновенно усваиваются и потом уже читатель

чувствует себя среди всех этих гетер и диадохов совершенно своим человеком. Вот пример того, как писатель блестяще разрешил проблему.

Необходимо учитывать, что читатель многие термины уже знает. Ему знакомы гизарма, меч в полторы руки, багинет, он в курсе, что такое барбетта, как выглядит максимилиановский доспех, что кладут в реликварий и т. п. Знает он, кого из центурионов называют примипилом, чем командует легат, сколько душ в легионе и что такое ала. Наиболее продвинутые даже знают, что римские солдаты начиная с определенной эпохи НОСИЛИ ШТАНЫ! В общем, подкован наш читатель, по меньшей мере на два копыта. Поэтому не рискуйте получить этими копытами по голове, не объясняйте ему общеизвестное. Добавьте пару-тройку менее известных терминов и погарцуйте рядом; на этом – всё.

Отдельный вопрос – термины, которые автором придуманы или собраны с миру по сосенке для создания колорита собственного мира.

Так, в фэнтези-мире Катарины Кэпп (я редактировала несколько книг цикла, а всего их вышло восемь) используется по большей части адаптированная к фэнтези-среде терминология раннего кельтского средневековья. Много всяких интересных и загадочных слов можно найти во всенародно любимом «Ведьмаке». Там это сделано достаточно аккуратно и умело.

Я считаю, что крайне неудачно загромождает терминологией свои романы Вера Камша. Видит Кром (а также Митра), я читатель терпеливый. Но даже моего терпения не хватило продраться сквозь практически иностранный язык, которым была написана какая-то ее книга (начала читать и оставила на тридцатой странице – не получилось). Я знаю, что есть любители, в том числе и таких продуманных, насыщенных терминологией миров. Я не из их числа. Если мне приходится читать книгу, мучительно заучивая слова, то и дело лазая в глоссарий (некоторые гуманисты делают такое доброе дело и выписывают непонятные слова в столбик), – значит, я не отдыхаю. Я снова в школе.

И опять же, верю: есть любители учиться. Не знаю, меньше их или больше, чем любителей бегать глазами по строчкам, попивая пиво и время от времени переводя взор на буколический пейзаж.

Поэтому умножая в книге термины, найдите меру и будьте аккуратны.

Желательно даже в фэнтези-мирах не сильно смешивать термины из разных миров. Что-то сочетается, что-то – не очень. Милитаризированный римский мир идеально сочетается с миром космических наемников. Мир бойскаутов слабо сочетается с миром кельтских друидов. Конечно, можно поднапрячься и сочетать, но зачем? Лучше обратить свои творческие силы на создание выразительных и ярких персонажей, чем на эту эквилибристику, от которой все равно мало проку. В конце концов, как ты лорику ни назови, она останется курткой.

Существует еще так называемый публицистический стиль. Этим стилем (в идеале) пишутся газетные статьи. Во всяком случае, так было раньше. Поскольку, как я уже говорила, все свои тетради, учебники и конспекты я давным-давно потеряла, а знания, полученные в вузе, за двадцать лет работы успешно трансформировались в моей голове, буду излагать своими словами – и так, как мне это удобно именно в работе.

Публицистический стиль не чужд штампа и почему-то вызывает ощущение какого-то внутреннего неудобства, неловкости за пишущего.

«Семнадцатилетней девчонкой переступила она порог сборочного цеха и с тех пор сорок лет знают Зою Прокофьевну Васильеву как ответственного работника, которому можно без страха поручить любое, самое трудное дело», – бойко пишет молодой борзописец о заслуженной работнице завода «Красное Знамя».

Э... так раньше было, скажет нынешний читатель. Это при совке так писали.

Ой ли?

Просто при «совке» не было желтой прессы. Потом она появилась. И теперь все пришло в буржуазную гармонию. Но это не означает смерти публицистического стиля.

Ну вот, например, газетка «Петербургский дневник». Ее бесплатно раздают в метро, там и статьи, и реклама, и полезная для жителей города информация. Статья называется «В гости к мечте», она, в принципе, рекламная – точнее, она должна подвести читателя к светлой идее обратиться в ту турфирму, от лица которой статья написана, и заказать там путешествие «в гости к мечте». Но как изложено: «Еще пару лет назад наши соотечественники, как ласточки, устремлялись на юг встретить праздники на чужестранных пляжах. Но в последнее время все больше людей предпочитают проводить этот праздник традиционно – по-русски, с национальным размахом, среди снежных сугробов, с Дедом Морозом и Снегурочкой».

Что мы видим? Мы сразу же видим штамп: «как ласточки, устремлялись на юг». Штамп – это метафора, которая давно утратила всякий смысл. Она ни о чем не говорит. Это как выражение «тайна, покрытая мраком». В первый раз было смешно, последующие несколько миллионов – уже никак. Можно просто сказать – «тайна», можно – «мрак». Можно убрать «ласточек» из рассказа о соотечественниках. «Устремлялись на юг»! Почему не «уезжали на юг», не «перемещались к югу», не «следовали в южном направлении»? Потому что «уезжают» в нейтральном стиле, «перемещаются» и «следуют» – в деловом и научном. А вот «устремляются» как раз в публицистическом. Я еще определяю его для себя как «стиль на грани фола», то есть вообще на грани допустимого. Знаю, фраза странная, но это мое определение, я им пользуюсь. В своей (авторской) книге так писать не стоит, в статье – запросто и даже желательно.

Главное правило для публицистического стиля – и для него в первую очередь: лучше штамп, чем сопля. Не надо красиво, лучше как всегда. Не стоит подбирать какие-то особенные слова и фразы, если только у вас не высокохудожественный очерк (который фактически принадлежит миру худ. лита, а не журналистики как таковой). Читатель не оценит.

Как и в межавторском проекте, читатель газеты в первую очередь ожидает узнаваемости. Стиль – это то, что воспринимается сверх содержания, это мощное средство создания читательского комфорта. Если я читаю газету, мне необходим публицистический стиль. Громы и молнии тоже надлежит метать публицистически, а не высокохудожественно. «Формально г-н такой-то вызов принял, – гневно пишет оппозиционная газета. – Но дальше началась масса отговорок. Якобы он готов встретиться только в рамках официальных дебатов и только если жребий выпадет... Он не любит об этом говорить. Хочет сделать все втихаря. Думает, что никто не узнает».

Чувствуется рука профессионала: написано свободно, умело и кстати используется парцеллятивная конструкция, ввернуто разговорное слово «втихаря». Создается ощущение публицистической речи – как если бы кто-то говорил с трибуны, – и вместе с тем это хорошо воспринимается глазами.

Отрывок гневный, сдержанный и лишенный яркой авторской индивидуальности.

Публицистику пишет не писатель, а журналист. Журналист-публицист в своем стиле индивидуален в той же мере, что и создатель книги из межавторского проекта: то есть очень и очень ограниченно. Стиль важнее индивидуальности. Это закон жанра.

Мне не хочется здесь разбирать стилистику желтой прессы, но она тоже не блещет индивидуализмом. Вообще сейчас мы говорим не о журналистике, а о художественной литературе.

Какое значение имеет для нашей задачи публицистический стиль?

В первую очередь, именно этот стиль довольно близко смыкается со стилем межавторского проекта. Между ними действительно много общего: главенство жанра над индивидуальностью пишущего, допустимость и зачастую даже желательность штампа, нарочитое упрощение в подаче героев, их мотиваций и поступков. В публицистике пламенный журналист как бы вещает от лица миллионов, ну – тысяч «простых граждан». В межавторском проекте

автор тоже не вполне от себя пишет, он ведь вещает от лица коллектива авторов и фанатов проекта. Мы, создатели и любители Конана, несть нам числа, поведаем тебе, о читатель, как прекрасен, необуздан и дик киммериец-варвар!.. Ну и понеслось... Какая-то мера индивидуальности тут допустима, но именно мера – начини кто-нибудь излагать «Конана» языком Набокова, и все, готов покойник: либо Конан умрет, либо Набоков.

Очень сильный эффект, часто юмористический, дает смешение стилей: например, если историю, которая по своему содержанию, по сюжету должна быть рассказана бытовым, просторечным языком, вдруг начинают излагать высоким слогом. Так написано мое «Сказание о великомучениках Тихвиенских»: поездка ролевиков в Тихвин, где их заставили выступать в концерте, который, в свою очередь, был частью чьей-то предвыборной кампании, преподносится в житийном стиле, а самые простые вещи описаны как чудеса (чудо умножения наволочек в общежитии). В фэнтези нередко рассказ о попойке или драке звучит как эпическая поэма. И наоборот, великий поход какого-нибудь полководца, которого мы, вслед за автором, сильно не любим, описывается в сниженных тонах: сражения привели к убыткам, в округе перепортили девок, разбили горшки в тавернах, амуниции и оружия наломали на огромную сумму. Вместо эпической поэмы – репортаж об убытках, присланный из канцелярии.

Инверсия стилей позволяет автору очень отчетливо выразить свое отношение к описанному. Чаще всего это отношение ироническое.

Другой способ – вкрапление слов одного стиля в текст, написанный другим стилем.

Если текст написан нейтрально, то вкрапление стилистически окрашенного слова придает ему окраску родного для данного слова стиля. Это понятно. Если кристалл марганцовки бросить в прозрачную воду, вода станет фиолетовой. Произойдет окраска. Кристалл марганцовки – стилистически окрашенное слово.

А вот если текст уже обладает собственным «цветом», например, это возвышенная речь, практически ода о восшествии короля на трон, – и вдруг туда попадает, извините, ложечка... гм... дегтя, то и весь отрывок «волшебным образом» преобразуется.

Как и в жизни, капля дурного портит целую бочку хорошего (сниженное слово снижает весь текст), но капля хорошего, попав в бочку дурного, лишь придает этому дурному слегка другой оттенок.

«Великий король, облаченный в горностаевую мантию, возложил на свою главу сверкающую корону. Сальный блеск сильно напомаженных кудрей затмевал горящие факелы». – Ну все, дальше можно не продолжать. Кудри, корона, глава, волосы – все это мгновенно низводится словом «сальный». Слово пришло откуда-то с кухни и ухитрилось не только показать неприятный внешний вид короля (на наш взгляд, естественно, – потому что, может быть, кочевнику-северянину волосы, вымазанные в жире, покажутся красивыми), но и придало особую характеристику персонажу. Ведь «сальным» мы называем человека неопрятного как внешне (засалившаяся одежда), так и душевно (сальный взгляд).

А вот другой вариант, обратный: «Злобные глазки бородавчатого чудовища поблескивали, как драгоценные камни». Камни-то камни, но пока их не выковыряли из носителя, они все равно будут принадлежать кому-то мерзкому, злобному и бородавчатому.

Чем больше вы знаете о словах, которыми пользуетесь при написании текста, тем лучше. Но иногда это в какой-то степени мешает. Быть слишком умным тоже нехорошо.

Возьмем такие слова, как «ошеломил», «опешил», «переборшил».

Помню, как негодовала М.В.Семенова на бездумное употребление авторами слов «ошеломил» и «опешил» (в значении «удивил» и «удивился»). Да, действительно. Ошеломить – это дать по шелому, по шлему, т. е. по голове, так треснуть, что у человека искры из глаз и сплошное удивление. Очень сильно, в общем, удивить. Сопоставимо с ударом по голове. Но Марья



Васильевна настаивала на том, что «ошеломить» возможно только в том мире, где люди реально носят шлемы. Как можно дать по шелому там, где никакими шеломами не пахнет? Как можно ошеломить начальника канцелярии?

И да, и нет. И можно, и нельзя. В принципе, это слово настолько старое и настолько употребительное, что его изначальное значение стерлось. Оно превратилось в нейтральное слово, вполне пригодное для художественной речи. Причем можно «ошеломить» кого-то и в условиях высокого штиля, и в нейтральной речи, и даже в сниженной.

То же самое произошло со словом «опешить». Опешить – то есть, сделать пешим, сбросить с коня. Что, опять же, вызывает очень сильное удивление, как на моральном, так и на физическом уровне. И если человека не сбросили с коня, то, значит, он не опешил. Как можно стать пешим, если ты никогда не был конным? Что это за фраза такая – «гувернантка опешила?» Она что, до этого гарцевала на горячем арабском скакуне?

Но, опять же, слово это очень старое, оно прижилось в языке, не было из языка изъято и в конце концов осталось одно сплошное сильнейшее удивление. Опешить – быть «в шоке» от удивления. (Вот, кстати, отличный способ избавиться от слова «шок» в некоторых случаях).

Немного по-другому выглядит слово «переборшил». В нем, по-моему, чересчур явственно слышится корень «борщ». А «боржч» – блюдо очень характерное. В принципе, я могу представить себе Конана, который хлебает борщ в шадизарской таверне (почему бы и нет?), но вот вообразить, как шадизарский трактирщик это слово произносит.. «Борщ есть, а слова нет». Есть «похлебка с мясом и овощами». Поэтому от употребления слова «переборшил» в фантазийном тексте, основанном не на славянских реалиях, я бы воздержалась. Всегда можно сказать «перебрал» или «пересолил». Соль есть всегда, везде, в любом мире.

Очень важно следить за точностью словоупотребления. Марк Твен называл это – пользоваться точным словом, а не его трюкродным братом.

Приведу в пример одну из самых распространенных ошибок. Люди путают слова «партнер», «напарник» и «сменщик». Чаще всего я встречаю случаи, когда вместо «напарник» говорят «партнер».

Партнер – это когда люди вдвоем руководят чем-либо на равных.

Напарник – это когда люди вдвоем подчиняются кому-то на равных.

Сменщик – это когда один выходит на работу после другого.

Помню смешной случай, когда автор написал, что герой чувствует себя бабочкой, приколотой к гербарию. Понятно, что в голове у автора «что-то такое естественно-научное, коллекция, в общем» было названо единственным (очевидно) знакомым ему словом – «гербарий». Но сравнивать героя с засушенным цветком показалось не вполне корректным. Оно и так: засушенный цветок традиционно вызывает определенные ассоциации (давно минувшее свидание, привядшие чувства, воспоминание элегического порядка – так, Джемма хранит засушенный цветок, который ее умерший муж, синьор Болла, держал в руке во время похорон). Коллекция бабочек – другая ассоциация: некое живое существо было поймано, умерщвлено, насажено на булавку, помещено под стекло для изучения. «Коллекцию бабочек» автор выбрал для своей метафоры правильно, но, не зная, как она называется по-научному и когда вообще в музее, взял первое попавшееся, более-менее подходящее слово «гербарий».

Еще пример: автор пишет, что у героини родители погибли в автомобильной катастрофе. А абзацем ниже выясняется, что это было ДТП – они переходили улицу, и их сбила машина. Когда автомобильная катастрофа – сталкиваются автомобили, взрываются, ломаются, много осколков, обломков, стекол, на худой конец – помятые автомобильные бока. То есть это такая катастрофа, которая катастрофа для автомобилей. А когда машиной кого-то сбило, это дорожно-транспортное происшествие, трагедия, беда, но отнюдь не катастрофа. Не для автомобиля. Только для человека.

Оба приведенных примера взяты не из рукописей дилетантов, а из напечатанных книг. Не понимаю, в какую сторону смотрел редактор. Или,

если редактор смотрел в правильную сторону, – почему автор не захотел слушать? В результате имеем то, что имеем.

Когда текст хорош, читатель склонен прощать автору подобные нелепости. Но основное правило таково, что автор, допускающий подобные нелепости, редко создает по-настоящему хорошие тексты.

В фэнтезийном мире есть свои тонкости. Например, автору хорошо бы знать различия между магом, волшебником, чародеем, заклинателем, чернокнижником. Точнее, существуют эти различия в данном мире или их нет? Необходимо определить это для себя с самого начала и использовать терминологию аккуратно. Особенно это касается «чернокнижника», поскольку предполагает наличие некоей «книги». Если ваш маг не пользуется при создании чар книгами, то его так лучше не называть.

Похожие слова:

Карающий – карательный

Лебединый – лебяжий

Заразительный – заразный

Оглушающий – оглушительный

Семь – семеро («За эти семеро суток я не видел ни одной звезды»)

Две – двое

Эти слова, вроде бы, всем известные, неопытные авторы, как ни странно, часто путают.

Сходная ситуация – с глаголами, которые требуют определенных существительных. На сознательном нарушении этого правила строятся выражения «причинить пользу», «нанести добро». На самом деле такие ошибки совершаются гораздо чаще, чем мы замечаем.

Примыкает к этой серии ошибок типичное нарушение правил пользования предлогами: «оплатите за проезд» – часто слышим мы в трамвае. «Плата за проезд» – «оплачивать проезд»; происходит смешение, результат – ошибочное употребление предлога. В устной речи допустимо, в письменной – нет.

Другие примеры.

«Я не хочу объясняться с тем, почему они должны уйти». Здесь автор смешивает: «Я не хочу объясняться (давать объяснения) насчет данного решения» и «Я не хочу разбираться с...» Слова «объясняться» и «разбираться» здесь близки по смыслу, они были перепутаны.

«Люди, страждущие разобрать ваши ошибки». На самом деле – «жаждущие». Тут еще проще, лечится обычной заменой слова.

Редактор исправит ошибочную фразу автору. Если у автора будет редактор. И если этот редактор окажется достаточно внимательным.

Но вообще лучше бы следовать любимому правилу мафии: если хочешь, чтобы что-то было сделано, – делай это сам.

Потому что – вдруг никакого редактора не случится? вдруг рассказ пишется просто для сетевого конкурса? И среди ценителей попадетс какой-нибудь сноб, вроде меня, который уж конечно не преминет покусать вас за подобную небрежность?

Нет уж, отслеживайте сами, здоровее будете.

Есть совсем забавная штука, она называется «проверкой на вшивость».

Дело в том, что русский язык... «вшивый». Суффикс такой в нем есть – «вши». Но это ничего, раньше-то, во времена «юсов малых и больших», он был еще и гнусавый...

Не то чтобы я категорически настаивала на том, чтобы в тексте поменьше было слов с этим самым суффиксом. Куда от него деться, если он существует: «бывший муж», «следивший за ним сыщик», «не слышавший его слуга» и так далее. Но использовать их пореже – да. Не использовать много «-вшей» в одном предложении – хорошо бы.

Я всегда считала, что мой внутренний метроном и мой внутренний камертон работают если не идеально, то, во всяком случае, прилично. Я отдаю себе отчет в том, как звучит мой текст, какой в нем ритм и насколько хорошо этот ритм держится.

Ага. Это продолжалось ровно до того дня, когда я вздумала начитать вслух аудиокнигу. Взбрела такая идея. Сказано – сделано: раздобыла оборудование, установила на компьютер программу, села читать... Батюшки. А язык-то заплетается. Здесь лишние слова, здесь фраза слишком длинная, здесь вши полезли... И стала я текст поправлять.

Нарушила еще одно свое правило: никогда не править уже опубликованное. Рассказ «Шлюпка «Маргарита», напечатанный в сборнике «Вавилонский голландец», при начитывании вслух был мной исправлен. Единственный пока случай, когда я продолжала работу над текстом, уже вышедшим в печать.

Я не хочу сказать, что надлежит непременно все свои тексты прочитывать вслух для проверки на вшивость. Не обязательно. Но кое-какие отрывки, особенно с длинными фразами, – стоит.

Нанизывание родительных падежей. Есть такой эффект. Грамматически это не ошибка, но звучит ужасно. Приведу один только пример. В начале девяностых, когда на прилавки хлынули самодельные переводы, продавался шедевр из цикла «Дюна» Герберта с названием: «Дом глав родов Дюны». Это самое восхитительное нанизывание родительных падежей, какое мне только встречалось, да еще и на обложке книги. Вот так делать не надо.

Друг мой, не говори красиво

Это заклинание, вложенное Тургеневым в уста самого знаменитого своего героя, т. е. Евгения Базарова, хочется твердить часто и помногу.

Но как не говорить красиво, если фэнтези – это в принципе жанр, где требуется делать красиво? Даже в тех случаях, когда мы описываем мрачные подземелья и хлюпающих монстров, мы все равно очень большое внимание уделяем эстетике происходящего, будь то эстетика прекрасного или эстетика безобразного. Какими словами это все описывать – так, чтобы читателя не стошнило? Или стошнило в точно выверенный автором момент – и не от авторского стиля, а, как и положено, от гнусного монстра?

Прямую задачу быть выразительным средством исполняет в предложении такой его член, как определение. Определение, как мы помним, может быть выражено прилагательным, причастием, а может быть выражено и совершенно неожиданными частями речи. Все равно это будет определение, потому что оно отвечает на вопрос «какой?». «Прогулка была (какой?) неторопливой», «Прогулка получилась (какой?) с бесконечными остановками».

Считается, что обилие определений – признак женского стиля, более эмоционального и расточительного в отношении выразительных средств. Например, очень красивая, изящная фэнтезийная повесть Софьи Прокофьевой «Астрель и Хранитель Леса» битком набита определениями. Какое существительное ни возьми, к нему обязательно будет одно или два прилагательных. Однако важно помнить, что обилие определений – признак не столько повышенной эмоциональности стиля, сколько его деспотичности. Автор не дает читателю продохнуть. Не позволяет создать в уме собственную картинку. Фактически навязывает ему свое, авторское видение мира.

До какой-то степени так и нужно, потому что читатель взял книгу не для того, чтобы ломать себе мозг.

Но – до какой-то степени. Степень этой степени автор определяет для себя сам. Важно помнить, что если читателя вообще вытеснить из текста и не позволить ему фантазировать даже самую малость – читатель вообще уйдет. И это не «ловля читательского внимания на крючок», как можно было бы подумать (и даже не без ехидства сказать), а обыкновенная вежливость. Чтение – всегда сотрудничество автора и читателя, в большей или меньшей степени. Если этого сотрудничества не происходит вовсе – не происходит и чтения. Поэтому позвольте читателю иногда придумывать определения. Появляется монстр – не пишите, что он был зеленый, пупырчатый, вонючий, с перепонками, выпученными розовыми глазами, острыми желтыми зубами, хлюпающим мокрым хвостом, кривыми когтями, круглыми, как раковина, большими мясистыми ушами и т. п. Уберите хотя бы часть определений. Если хвост хлюпающий – значит, он без вариантов мокрый. Если тварь болотная – значит, она вонючая. Когти – неперемное условие монстра, про них не

пишите, читатель и так знает. Дайте ему подключить воображение хотя бы чуточку.

Существуют расхожие определения: талия – тонкая, волосы – пышные, глаза – влажные, большие, широко раскрытые, грудь – высокая или мощная (в зависимости от ж. или м.), бедра стройные (независимо от ж. или м.), окна стрельчатые, башни игольчатые, смех веселый, тусклые лучи, пустынный берег, крепкий ром жалкие слабаки, густой лес, непрошенные гости, могучий удар – и т. п. На самом деле эти определения близки к постоянным эпитетам, наблюдаемым в фольклоре: как молодец, так сразу добрый, а как девица, так сразу красная. Такие эпитеты служат не для создания неповторимого образа молодца или девицы, а для того, чтобы молодцу, девице и читателю было уютно и надежно в крепком тереме былины. Иными словами, они цементируют жанр. Чтоб ни кирпичика, ни камушка не выпало.

Точно так же можно (с художественной точки зрения) обойтись без этих, ничего не говорящих и расхожих определений. Но они, с другой стороны, необходимы для обозначения жанра и персонажа. Если грудь мощная и бедра стройные – файтер. Если грудь высокая, талия гибкая, а глаза влажные – возлюбленная. Веселый смех – чаще всего собирательное определение, он доносится из шадизарской таверны, где резвится коллектив воров и убийц. Из гарема местного султана такой смех не доносится.

Я хочу сказать, что постоянные определения для жанра нужны, они создают читателю ощущение спокойствия, потому что он попадает на знакомую территорию и сразу же испытывает комфорт.

При создании личного, наболевшего произведения с определениями мы работаем куда более осторожно. Их должно быть гораздо меньше, расхожих определений мы избегаем вовсе, и вот тут начинаются сложности.

Я всегда призывала (если мне выпадала такая возможность) не описывать замки, рассветы (закаты) и моря. Естественно, меня никто не слушал. И продолжали множиться тексты, в которых расстилались воды, разливалась последняя кровь умирающего солнца и высились могучие древние башни (вырисовываясь на фоне багрового неба). В межавторском проекте это уместно и даже в какой-то степени необходимо, о чем только что говорилось выше. Но в авторском проекте это абсолютно не нужно. Невероятно трудно описать закат или море так, чтобы картинка была яркой, а слова – новыми. Эти вещи были описаны сотни, тысячи раз. Все возможные слова уже использованы. Это как подбирать рифму к слову «любовь». «Кровь» подходит потому, что где любовь, там и кровь, и эмоционально они сближены. «Морковь» уже не подходит, разве что речь пойдет о любви к моркови, но тогда это из жизни кроликов. «Вновь» – прекрасная рифма, она о возвращении любви. Вот Пушкин, например, встретил Анну Петровну – и сразу «вновь». Ну и.. и все. Пушкину можно. Можно и еще кому-нибудь. Потом это переходит в жестокий романс, который в какой-то мере сопоставим с межавторским проектом. А оттуда в авторское стихотворение хода уже нет: путь возможен только сверху вниз.

Поэтому в личном проекте лучше избегать описаний, которые были использованы уже многократно и часто используются в проектах межавторских. Напротив, при создании «Конана» подобные описания необходимы, потому что они в традиции и, соответственно, помогают удерживать текст в рамках жанра.

В личном проекте следует как можно тщательнее избегать определений «прекрасный», «красивый», «завораживающий» – в общем, всех определений, которые содержат в себе оценку. Фраза «Он был настолько заморожен ее красотой, что не мог отвести глаз» не говорит ровным счетом ни о чем. Если героиня восхитила, заморозила, потрясла героя своей выдающейся внешностью, или своими выдающимися душевными качествами, или сразу и тем, и другим, нужно сосредоточиться на этих качествах, а чувства героя будут логически вытекать из увиденного. Иначе говоря, нужно помочь читателю увидеть героиню глазами героя – то есть, подключить его к этому восхищению. Не надо объяснять читателю, что вот сейчас придет Диана – давай ею восхищаться. Это не срабатывает ни в жизни, ни в литературе.

Человеку свойственно хотеть составить собственное мнение. Читатель должен получить такую возможность.

Следовательно, «ее восхитительная грудь мягко колыбалась под одеждой» – в авторском проекте недопустимо. В межавторском определенного направления – необходимо. В проекте, который претендует на минимальное художественное достоинство – стоило бы убрать слово «восхитительная». Заменить на «высокая» – расхожее определение, не несущее в себе назойливой оценки.

В журналистике старых времен (это касалось в первую очередь очерков, но справедливо и для репортажей, и для зарисовок) было одно правило: лучше использовать штамп, чем размазывать сопли. (Я об этом уже упоминала). То же самое справедливо и для уважающего себя межавторского проекта. Авторский же проект, как нетрудно догадаться, постарается избегать и того, и другого. Но в некоторых случаях штампы бывают необходимы. Это те самые случаи, когда читателю необходимо отдохнуть после эмоционально и эстетически насыщенного эпизода.

Существуют также клишированные фразы: «Он прижался лбом к холодному стеклу», «Он затравленно озирался» (последнее, сдается мне, из Стругацких – они написали в «Понедельнике», а народ с тех пор все озирается и озирается и все затравленно). Вообще-то от них лучше бы избавляться. Особенно от последней.

Вот примеры достаточно «штампованных» описаний (взято из реальных рассказов о Конане, присланных на конкурс):

«Алый шар закатного солнца медленно уходил за горизонт, и казалось, именно благодаря ему морская вода тоже окрасилась алым. Но это было не так – вода изменила свой цвет из-за крови обильно пролившейся сегодня в этот день. Кровь стекала с бортов и весел больших судов с драконьими головами на носу».

«Их пасти ослабились в улыбках, обнажая ряды ровных клинообразных зубов. Конан видел такие зубы у некоторых хищных рыб. Да и намерения у них были такие же хищные».

«Тонкие губы кривились в злобной усмешке».

«Недалеке возвышалась черная башня, окруженная мрачными, кривыми деревьями. Вечерело, последние лучи заходящего солнца окрашивали край неба и воду в красновато-оранжевый цвет».

Я считаю такие описания вполне допустимыми в межавторском проекте, хотя он целиком и полностью построены на том, что называется «литературный штамп».

В вашем личном авторском проекте от таких описаний лучше воздерживаться.

Использование синонимов

Столкновение с редакторами бывает для авторов как полезным, так и губительным. Многое зависит здесь от конкретных людей.

Чаще всего картина выглядит так. Гениальный автор присылает текст, приходит гнусный редактор (подозреваемый в том, что когда-то он не смог стать писателем и теперь мстит всем, кому это удалось, кромая их гениальные тексты) и начинает самовыражаться. Калечит произведение и накладывает на него свою черную тень. Потом возвращается автор и, хлопая крыльями, как подстреленный лебедь, пытается спасти от текста то, что еще можно спасти. После этого книга выходит в свет, равнодушный читатель даже не видит, насколько она искалечена, писатель лежит с мигренью, а редактор, злобно хихикая, потирает руки.

Люди, это не так. С редакторами необходимо разговаривать. Не надо приходить с мыслью: бегу спасать! Бегу расставлять точки над «ё»! Бегу возвращать назад мои неповторимые выражения! Чаще всего редактор приводит

текст в такой вид, чтобы читатель мог адекватно его воспринять. Мой первый редактор формулировала гениально: «Если кто-то твой текст не понял – например, я, – значит, надо поправить».

У автора, особенно начинающего, есть какие-то его личные разговорные особенности, которые он старательно переносит в текст, думая, что в этом и заключается неповторимость его стиля. Но чаще всего это какие-то окказиональные неологизмы – как в области лексики, так и в области пунктуации. И далеко не всегда они ценны настолько, чтобы ради них жертвовать читательскими нервами. Кто-то упорно называет мечи «ковыряльниками», кто-то настаивает на повторяющихся описаниях мытья героини, которая соскребает грязь с подмышек и ног, кто-то вцепился в слово «ступни» и употребляет его при каждом удобном случае. Корней Чуковский в своих дневниках упоминает о какой-то женщине, которая чрезвычайно любила слово «бесительно» и определенно им злоупотребляла.

Товарищи писатели, следите за собой. И если редактор что-то покромсал в вашем тексте – не полнитесь, спросите, какими соображениями он при этом руководствовался.

Писательство – дело одинокое. Только я, мой компьютер и целый мир у меня в голове.

Но на самом деле это не вполне так. Писательство – это всегда диалог и сотрудничество: автора с героями, редактора с автором, автора с читателями, а читателей – с персонажами и миром автора. «Слова летучи», мысль перетекает от одного источника к другому, обогащается, возвращается, снова уходит. Мы все связаны этим постоянным сотрудничеством, собеседничеством.

Поэтому, скажу еще раз, не нужно пренебрегать диалогом с редактором. Он вынет Розенталя, он покажет пальцем в сторону Ожегова, он объяснит разницу между «напарником» и «партнером», если вы до сих пор ее не знали. Он изменит вашу жизнь!

Он же объяснит вам, что слишком частое употребление слов «было» и «который» вредит тексту. Посоветует искать синонимы к слову «сказал», порекомендует отслеживать однокоренные слова – чтобы они не сидели слишком густо в одном абзаце. Расскажет вам, быть может, о проверке на непристойность и двусмысленность. Не то чтобы мы шли на поводу у современности с ее нелепыми требованиями... Но предположим, что нашу межавторскую книгу читают подростки. Наступить себе на горло и вместо «арбалетный болт» написать «арбалетная стрела»? Когда-то я отказалась идти на поводу у этой самой современности и сражалась за «болты» до последней капли крови. А сейчас думаю, имело ли смысл? Одно слово редко когда решает дело, одним словом можно и пожертвовать. В шестидесятые, в семидесятые слово «трахнуть» означало «ударить», и попался мне тут текст, написанный в те далекие времена. Автор постоянно писал, что такой-то герой трахнул такого-то героя по голове. Если бы текст готовился к изданию, я бы настоятельно рекомендовала заменить слово. Зачем? А это вообще принципиально – сохранить слово «трахнул»? Если сказать – «треснул» – многое изменится? Мне, в общем, все равно, но в тексте лучше избегать двусмысленностей.

Я буду категорически протестовать против того, чтобы слова «голубой» и «розовый» считались запретными и неприличными – из соображений требований толерантности по отношению к лицам нетрадиционной сексуальной ориентации. Компьютер постоянно подчеркивает эти слова красной линией. Мол, нет слова розовый! А какое платье на кукле Барби? Пышное... Нет, какого оно цвета? Оно РОЗОВОЕ. Я не хочу играть в игру «черное и белое не называйте», то есть, простите, «голубое и розовое не называйте». Есть такие цвета. До последнего буду сопротивляться их отмене. А то придется запретить рассказ Шолохова «Судьба человека», где у героя глаза голубые, как небушко.

Требования современности коснулись и слова «негр». Здесь, мне кажется, важно понимать, в каком контексте слово употреблено. Если речь идет об Америке – до восьмидесятых годов прошлого века – то вполне себе негры, ведь их так и называли, не так ли? Недавно делая ремонт и ободрав обои до первого слоя газет, я обнаружила газетную статью «Привилегия неграм».

Советские журналисты писали о том, что американцы посылают во Вьетнам преимущественно негров – бросают их под огонь, в то время как белые мальчики отсиживаются в безопасности. Та же тема, кстати, иногда звучит в американских фильмах о войне во Вьетнаме. Но как же дико выглядело для меня сегодня слово «негр» в газетном заголовке...

Сейчас, сдаётся мне, описывая приключения Конана среди чернокожих, стоило бы дозировать употребление слова «негр». Из соображений политкорректности? Да нет, просто оно получило пренебрежительную окраску, которой не было в шестидесятые. Поэтому работорговец или жрец Сета может кричать: «Негры, за работу! Солнце еще высоко!», а автор будет описывать их как «чернокожих людей».

Впрочем, на «неграх» я как раз не настаиваю – пока. Но совершенно определено, что это слово из разряда нейтральных переходит в разряд плохих. С чем нельзя не считаться.

Наоборот, слова «коп» и «мент» из разряда обзывательных переходят в разряд нейтральных. Так же было и с «гёзами»: слово звучало презрительно, пока сами гёзы не решили, что оно им подходит. Чуткий автор отслеживает такие вещи.

Ну так вот, редактор поговорит с вами об этом.

И тут некоторые впечатлительные авторы начинают впадать в другую крайность: они постоянно подбирают синонимы. В результате возникают предложения, грамматически верные, да и стилистически, вроде бы, безошибочные – но почему-то вызывающие гомерический хохот, вроде: «Мужчина подошел к мерину».

Нота-бене. Я знаю, что скажу банальность, но до сих пор встречаются экземпляры из числа пишущей братии, которые всерьез считают, что «мерин», «конь» и «жеребец» – синонимы. Это покруче, чем считать синонимами «напарника» и «сменщика», гораздо покруче.

Нагромождение синонимов утяжеляет фразу. «Марвин выхватил меч. Мужчина замахнулся на монстра. Чудовище атаковало воина. Бритунец отскочил с проклятием. Джаккат набросился с воем, но человек успел перекатиться по земле и вскочить на ноги». В подобного рода абзаце читатель тонет и мгновенно теряет нить. Помните стихотворение про девочку, у которой было много имен? Ее звали и Дженни, и Джин, и Дженифер... А потом оказалось, что это «была девчонка одна». Так и здесь: Марвин, мужчина, бритунец, человек – это все «мальчишка один». Каждое из этих слов – значимое, тяжелое. А в мире ведь есть такая замечательная штука, как местоимение. Оно употребляется вместо имени, когда уже понятно, о ком речь. Местоимение разгружает фразу, делает ее легче. Да, абзац непростой, потому что там три действующих лица и все три мужского рода: Марвин, монстр и меч. Но надо постараться. Монстра заменить на чудовище – другой пол, другое местоимение. Только отслеживайте, чтобы это прочитывалось, потому что «он» и «оно» склоняются похоже, следовательно, необходим именительный падеж.

Местоимения, конечно, вещь коварная. «Кто на ком стоял?» – иногда хочется спросить вслед за профессором Преображенским. «Конан выхватил меч и направился к злодею, стоявшему у камина справа от него. Он замахнулся им, нанося ему смертельный удар».

Лепить местоимения, не думая о том, кто на ком стоял, – ошибка. Избегать местоимений любой ценой, громоздя тяжеловесные существительные, – ошибка. Назойливо повторять одно и то же слово – «монстр», «монстр», «монстр» – ошибка.

То есть вообще-то ошибкой будет все.

Здесь мы подходим к одному очень опасному порогу. Дело в том, что автору не нужно бояться сделать ошибку. И ошибку эту лучше делать в сторону доверия к читателю.

Если внимательно почитать классиков, то мы заметим: они не боялись ни повторений, ни местоимений, которые могут быть отнесены как к герою, так и к его мечу. «Он выхватил его» – конструкцию такого рода можно найти даже у Тургенева. Если один «он» одушевленный, а другой – нет, то два «он» допустимы. «Филипп приподнял рукав. Врач хорошо перевязал его, но

рана открылась». Здесь, в принципе, понятно, что врач перевязал не рукав, а самого Филиппа.

Редактор вам, конечно, укажет на местоимения, которые якобы непонятно к чему относятся. Но в условиях свободного творчества вы можете настоять на своем. И это будет лучше, чем «мужчина подошел к мерину».

Еще два слова, с которыми будет бороться редактор, – это «сказал» и «был». С «был» все понятно: оно должно стоять только там и тогда, когда ничего другого уже подобрать нельзя. Иначе, дай нам волю, «было-было-было» булькало бы по всему тексту. Почему – тоже понятно, это глагол-связка. Ни одного немца не ругают за глагол *sein*, англичанину не запрещают пользоваться глаголом *to be*, а нам вот «было» – нельзя... Потому что у России уникальный путь, как известно. За все приходится платить.

Война с глаголом «быть» тоже может заходить слишком далеко. Иногда он во фразе необходим, а его изгнали, просто «чтоб не было». В результате появляются искусственные конструкции. Самый простой пример: надо сказать, что персонаж был бледен. Но мы этого просто так сказать не можем, потому что нам нельзя употреблять слово «был». Поэтому мы пишем: «Бледный, он...» Э-э... А что, собственно, «он»? Что он делал, бледный такой, если самая главная информация, которую должна нести эта фраза, – тот факт, что герой был бледен? Пишем: «Вошел Марвин, бледный». Это нам повезло, если Марвин вошел, а если он уже сидел в комнате? В комнате сидел Марвин, бледный. Потому что нельзя же сказать «бледный Марвин»? Нет, можно, конечно, только звучит как-то странновато. «В комнате сидел бледный Марвин». «Бледный» – он такой сейчас, и это значимо, потому что бледность – переменная характеристика. Что-то с Марвином случилось, отчего он стал сами знаете какой. И на это мы должны обратить внимание. А когда мы входим в комнату, и там сидит персонаж, и мы мимоходом говорим, что он такой-то, – это определение относится к чему-то куда менее значимому. В комнате сидел подвыпивший Марвин. В комнате торчал верзила-Марвин. А потом, вторым наблюдением, мы видим, что он бледный. И тут нужно поставить «был», потому что это наблюдение важно, его следует вынести в отдельное предложение, подчеркнуть.

Со «сказал» другая история. Синонимов много – проговорил, брякнул, молвил, произнес, заметил, вставил, возразил, добавил. Но вот два «сказал» как нечто очень нейтральное могут стоять близко друг к другу. А вот два «проговорил» близко друг к другу стоять уже не могут. Начав пользоваться синонимами, вы обречены подбирать их до бесконечности, чтобы они не повторялись. Особенно это касается стилистически окрашенных: «брякнуть» можно только один раз за весь разговор. И лучше не брякать слишком часто, если разговоров в книге много.

Помню одного автора, у которого все персонажи только «молвили» и «промолвили». На предложение подобрать какие-то другие слова или по крайней мере перейти на «сказал», автор мечтательно объяснил: «Но ведь «молвить» – это так красиво...» Если бы еще этот милый автор не писал кровавых фантастических боевиков... Но вообще – даже трогательно. Хотя текста все равно не спасает.

Тургенев дивно прошелся по манере некоторых авторов пользоваться заменой слова «сказал»:

«Ах, я вас люблю! – подскочила она. – Мне все равно! – почесался он».

Если держать в голове фразу Тургенева, пользоваться синонимами умеренно, не бояться повторить слово «сказал» два и даже три раза, а также помнить о том, что не обязательно каждую реплику снабжать подробным авторским комментарием – кто это сказал, каким тоном и что он при этом сделал (почесался, подскочил), т. е. бывают просто реплики, без авторской речи при них, – тогда все получится.

Есть еще одно слово, на которое стоит обратить внимание. Это слово «свой». «Своим» мы иногда заменяем притяжательные местоимения «его» и «ее». Когда уже имеются во фразе конкретные «он» и «она». «Он взял свой меч», то есть – он взял «свой собственный меч», как пишут иногда, делая кальку с английского. Потому что если сказать: «он взял его меч» – то



возникнет вопрос: чей это был, в конце концов, меч? Кого-то чужого («его») или «свой собственный»?

По-русски правильно – просто «свой». Свой собственный – это масло масляное. Это когда человек говорит с ударением «я, в своей собственной квартире, газету не могу почитать спокойно!» Во всех других случаях – не надо «собственного».

Бывают случаи, когда «свой» заменяет определенный артикль (калька). «Она посмотрела своими зелеными глазами». С одной стороны, чьими еще глазами она могла смотреть? Чужими? Взгляни на мир глазами уголовника? «Она смотрела на мир его глазами»... Есть люди, в том числе редакторы, которые бескомпромиссно борются со словом «свой». Если она смотрит зелеными глазами, то это ее личные глаза. Если есть «свой» – значит, случилось что-то из ряда вон выходящее: «он приковывал на своих бедных израненных ногах».

Другие не обращают на «свой» такого уж пристального внимания. Но в общем и целом правило, я думаю, такое: «своего» нужно отслеживать, если вам кажется, что это местоимение на месте – пусть остается, если его можно убрать без ущерба для смысла – убирайте; маниакально его вычеркивать не надо.

Отдельно я хочу сказать о том, что называю для себя «расчлененкой». Это употребление наименований частей тела, а также самого слова «тело».

«Черный плащ с капюшоном укрывал тело странника и под ним лишь слегка угадывались короткие парные клинки свисающие на массивном поясе. Его правая рука сжимала резной деревянный посох, а левая держала за узду уставшего коня гнедой масти».

Это точная цитата из рассказа, написанного на конкурс рассказов о Конане.

Слово «тело» наводит на мысль о трупе. Поэтому когда в тексте плащ накрывает или покрывает тело, то первая мысль – отмучился, голубчик. Может быть, это мой извращенный ум так видит, не знаю. (Вот она, «проверка на вшивость»).

Еще одна цитата, из другого автора:

«Володя бросил тело на диван».

Имеется в виду, что Володя рухнул, упал, бросился на диван. Он как бы отрешенно отправил свое тело в полет, закончившийся на диване. Мысль, в общем, ясна. Но выглядит так, словно Володя кого-то убил и бросил тело на диван. Определения – «сухое, поджарое» и даже «свое» – ситуацию не спасают. Наоборот, они ее усугубляют и придадут ей какой-то зомби-юмор:

«Володя бросил на диван свое сухое поджарое тело».

Интересно, как ему это удалось – бросить свое (сухое и поджарое) тело? Астральным духом?

Отдельно я не люблю употребление слова «туловище». «Его туловище отличалось хорошей мускулатурой». Почему не сказать просто – что у мужика были хорошие мышцы?

Еще одно сомнительное слово – «кожа». Употребляя его, всегда постарайтесь дать читателю однозначное, не поддающееся альтернативным истолкованиям объяснение: чья конкретно это кожа. «Его ноги были обмотаны кожей», пишет наивный автор. Э-э... Ну, это, мнэ-э, кожаными ремнями такими, ну типа обувь, поясняет автор. Если у героя на плечах кожа, если у него пояс из кожи, если он этой кожей, упаси Митра, разбрасывается, – пожалуйста, не испугайтесь лишних слов или расхожих определений и уточните, что кожа была «выделанная буйволова» или там еще какая. А не человеческая. И не лично его, персонажа, который, возможно, линяет как удав или удавом является.

Удручающее впечатление производит описание самостоятельной деятельности рук и ног. Это в какой-то мере связано с тем, что фэнтези и межавторские проекты часто пишут люди, начитавшиеся западных романов. А западные романы выходят у нас далеко не всегда в идеальных переводах. Существует школа перевода. В частности, эта школа учит тому, что не надо ничего изобретать. Давным-давно принято в русской переводческой традиции

такой-то оборот английского языка передавать таким-то оборотом русского языка. И это нельзя придумать, это надо просто знать. Вот как правописание слова «линолеум», сколько ни гадай, все равно перепутаешь, иди и смотри словарь.

Но некоторые переводчики не ходят в школу и к ней не принадлежат. И вот уже появляется у знаменитой гейши «сатиновое кимоно» – спасибо, что не веселенький ситчик; аведь «сатин» по-ихнему – это шелк...

Но еще хуже – кальки. То ли в менталитете дело, то ли просто язык так устроен, но в английском языке у рук и ног гораздо больше автономности, нежели в русском. Не исключено, что все началось с Великой Хартии Вольностей или с конституционной монархии. У нас монархия абсолютная – и как только она перестала быть абсолютной, сразу начались революции и другие безобразия. То же и в языке. Голова царит над телом, а тело повелевает руками и ногами. Если в тексте, написанном по-русски, рука что-то делает сама по себе («рука потянулась к кошельку», «рука схватилась за меч») – это сигнал тревоги. С героем происходит нечто выдающееся, из ряда вон выходящее. Ноги не слушаются, руки лезут, куда не просят! А голова-то у тебя, брат, где?

Вот пример из «конановского» рассказа – в данном случае употребление «расчлененки» вполне уместно:

«Печать Повиновения подействовала безотказно. Миклош принял флягу, хотя лицо его отразило высшую степень недоумения, когда рука помимо его воли поднесла сосуд к губам, а ноги сами подняли тело и повели вслед за странным человеком в одежде наемного убийцы.»

У героя, написанного по-американски, это дело совершенно обычное. Как он там разбирается со своей демократией – не очень понимаю, но это, в общем, как-то работает.

В написанном по-русски тексте это не работает. Как-то раз мне пришлось редактировать один текст, где расчлененкой страдало решительно все. Упав, герой смотрел, как мимо идут ноги прохожих. Ноги вообще были очень самостоятельными: они топали, догоняли, толпились... Если героиня причесывалась, то ее руки укладывали волосы. Если она ела, то ее челюсти жевали. Если она спала, то ее тело мерно дышало (приводя в ужас окрестных некрофилов). Мы честно боролись с расчлененкой, возвращая части тела в подчинение их законному властелину – самому человеку.

Еще одна ужасная вещь, которую, возможно, покажет редактор, – это необходимость согласования глаголов по виду. Кажется, совсем простая грамматическая вещь. Глаголы могут быть совершенного или несовершенного вида. Действие может совершаться постоянно или одноразово. Употребляя в одной фразе глаголы разного вида, постоянно отдавайте себе в этом отчет и отслеживайте – как они у вас работают. «Он погнался за ней и уже совсем догонял, как вдруг она села в карету, и он отстал». Он (что сделал?) погнался, (что делал?) догонял, она (что сделала?) села в карету, он (что сделал?) отстал. Здесь глагол несовершенного вида почти на месте – он догонял ее некоторое время, а потом опять начались события, и он отстал. Но вообще – рискованно, и не лучше ли станет фраза, если сказать – «догнался»? Он почти догнался, но тут она села в карету. Еще пример «пограничного» варианта: «Он опустил голову и молчал». В принципе, фраза не содержит ошибки. Но важно отдавать себе отчет в том, что одно действие было одноразовое «что сделал? – опустил», а другое – длилось «что делал? – молчал». Обычно поправляют на «он молчал, опустив голову». Но в принципе фраза допустима. В девятнадцатом веке так писали.

Вот пример из воспоминаний актера Юрьева (Юрьев умер в первой половине двадцатого века, но душой принадлежит еще к эпохе девятнадцатого). В эпизоде записан рассказ Шалапина о том, как он, будущий великий певец, мальчиком впервые пробрался в театр.

«Облокотясь на барьер галерки, он сидел, как зачарованный, и не заметил, как от переживаемого волнения запустил в рот большой палец,

отчего из его широко раскрытого рта из-под пальца потекли слюни и падали на чью-то голову сидящего в партере.»

Отрывок литературно вполне приемлем, тем более что он принадлежит к минувшей эпохе, менее строгой и придирчивой, чем наша. По крайней мере, в отношении глаголов. Мальчик (что делал?) сидел, (что сделал?) не заметил, слюни (что сделали?) потекли и (что делали?) падали.

Сейчас так писать не рекомендуется.

Метафора

Метафора – наше любимое выразительное средство.

Самое распространенное – это сравнение. «На кого был похож»? Интересно, однако, что сравнения могут ставить в тупик – вместо того, чтобы пробуждать нужные автору ассоциации и вообще прояснять авторскую мысль.

Помню, как была ошарашена метафорой в «Трех мушкетерах». В самом начале Дюма сравнивает д'Артаньяна с Дон Кихотом. Новый Дон Кихот восседал на новом Росинанте, пишет Дюма. Я была просто в шоке. Для меня Дон Кихот – это старик, охваченный благородным безумством, жадой подвигов, у него сердце болит за всех униженных и оскорбленных этого мира. Я видела спектакль «Человек из Ла Манчи» и старый советский фильм, у меня имелась в голове совершенно определенная трактовка образа Дон Кихота. Я не обнаруживала, сколько ни старалась, ничего общего между Рыцарем Печального Образа и нахальным, задиристым парнем из гасконской глуши. Так эта метафора и оставалась для меня загадкой. Потом уже я стала догадываться, что для Дюма Дон Кихот – прежде всего нищий провинциал, который ведет себя странно и выглядит нелепо в глазах искушенной общественности. Ну тогда да-а... Но все равно, для меня эта метафора так и не сработала.

Подбирая сравнение, стоит помнить о том, что у читателей могут быть совершенно другие ассоциации. Или что читатель может вообще не понять, о чем это вы. Понятно также, что фраза «у тебя в животе бурчит, как будто кто-то отправляет смс», не может быть произнесена в мире Конана. В «средневековом» мире можно сказать, что буря была такова, словно демоны ада схватились с ангелами рая, а в футуристическом, наверное, не стоит. Не обязательно целиком и полностью переходить на точку зрения средневековых, древнеримских или еще каких «не наших» людей, – это ведь невозможно, – но имитацию этой точки зрения дать можно. Подбор сравнения – не такая уж простая штука, как может показаться на первый взгляд.

Сравнение должно разбудить в читателе его собственные ассоциации. Хорошо подобранное сравнение – это еще один способ подключить читателя к тексту, ввести его в текст. Поэтому сравнение должно быть, с одной стороны, присуще миру вашего текста (не противоречить миру вашего текста, например, если действие происходит в 12 веке, с Дон Кихотом никого сравнивать еще не стоит), а с другой – быть родным как для вас, так и для читателя, оно должно вас с читателем объединить.

Одушевление – мой частый прием. И я всегда радуюсь, когда встречаю его у других.

«И где же твои неприятности? – Сели на коней и гонятся за мной», пишет автор одного «конановского» рассказа (молодец!).

На одушевлении построен целый эпизод в моем романе «Жизнь и смерть Арнаута Каталана». Когда у Арнаута Каталана умирает хозяин – добрый и богатый еврей, Каталан задумывается: как теперь быть. И ведет об этом разговор со своими пальцами. И каждый палец дает ему какой-то совет: похоронить хозяина, оплакать его, прибрать в комнате, хватать деньги и бежать. Понятно, наверное, что на самом деле Каталан разговаривает сам с собой. Надеюсь, понятно, что Каталан не сбрендил и у него нет галлюцинаций. Разговор с какой-то частью своего тела или со своей душой – прием, характерный для средневековой литературы (Разговор грешника со своим сердцем), поэтому в романе одушевление служит еще и для создания стилистического колорита, для того, чтобы передать атмосферу средневекового текста. Ну и ритмически этот отрывок был мне нужен – чтобы

не писать совсем уж примитивно, что, мол, Каталан спер у умершего хозяина деньги и дал деру. Хотелось как-то более изящно этот эпизод подать.

В описаниях мы нередко одушевляем неодушевленные предметы. И далеко не всегда эти одушевления приводят к созданию отдельного маленького сюжета, как было в разговоре Каталана с его пальцами. Иногда это просто развернутая метафора. Герой оказывается в мире, где все живое и обладает разумом. То есть, в предельно субъективном (субъективизированном –??) мире. Все в этом мире – личности: дома, деревья, тележки. И каждая личность как-то относится к герою. Обычно такое происходит, когда герой одинок, ему не с кем поговорить, не с кем посоветоваться. Тогда он, как персонаж из рассказа Александра Грина, начинает болтать со встречаемыми предметами.

Из «конановского» рассказа: «Яростные волны нападали на обшивку корабля, стремясь мощным ударом выбить в борту хотя бы небольшую трещину, через которую сможет устремиться вечная вода, круша и разрушая всё вокруг».

Что в этой фразе не так (помимо непомерно и неоправданно усложненного синтаксиса – попросту говоря, помимо того, что она очень уж длинная)?

В этой фразе автор одушевляет волны. Он придает им характер – они яростные, у них плохое настроение, которое они вовсе не намерены сдерживать, хотя бы из соображения приличий. Они нападают на обшивку корабля. У них есть цель – они хотят выбить в борту хотя бы одну трещину. То есть они не просто одушевлены, у них есть характер, настроение, занятие, цель. Такое впечатление, что еще немного – и автор назовет нам номер страхового полиса или кредитной карты этих волн. Иными словами, одушевляя неодушевленное, автор чересчур увлекся. При этом, заметим, одушевлены только волны. Они мыслят себя отдельно от воды. Они действуют ради того, чтобы «вечная вода» хлынула в пробоину. Фактически так мыслят себя политики относительно народа. Когда воде будет дан путь, ей же будут даны и указания – крушить и разрушать. Очень уж умны, хитры и настойчивы эти волны.

И это – не придирка с моей стороны. Если автору нужно одушевить неодушевленный предмет, он (автор) обязан внимательно отслеживать – что он одушевляет и до какой степени. Иначе получится голем. А мы все знаем, чем заканчиваются эксперименты с големами.

Предположим, одушевляется скользкая тарелка в руках неумелого мойщика посуды. Эта зловредная штука выступает в роли воплощения судьбы, рока. Мойщик наделяет ее нравом, думает о ее происхождении, о ее судьбе, о том, как она сварливо брякала о бока своих товаров, о том, как она готовила мойщику злостное испытание, как она любит скользить, убегать, о том, как она, возможно, мечтала заниматься катанием на коньках – и так далее, пока тарелка не разобьется или не будет укрощена. В данном случае одушевление тарелки позволит описать простой процесс мытья посуды как достойную схватку двух противников, из которых человек – слабейший. Здесь предельное одушевление неодушевленного предмета более чем оправдано.

Когда автор начал с одушевления, а потом не может остановиться, и все обстоятельства списывает на то, что «волнам» вздумалось сделать то или это, и при том таким-то способом, с такой-то целью, ради «воды», которая уже получила указания из центрального комитета, – это не оправдано. Сильный прием используется только для решения сильной задачи. Если он применен просто так – это только портит дело.

Часть вместо целого. Замечательный прием, отлично работает. С его помощью можно создавать изумительные иронические эффекты. Называть человека по какой-то детали его внешности: «Вошел Серый костюм», «Сизый нос возразил».

Называя кого-то не по имени, а по примете – «Серый костюм», «сизый нос», «пикейные жилеты», – мы подчеркиваем малозначительность данного персонажа как личности. Нам не важно, что это чей-то сын, что это чей-то муж, что это человек со своими чувствами, своей судьбой, с какими-то

мечтами. Нас интересует только то, что он одет в серый костюм и, следовательно, служит в некоем ведомстве, может быть, является шпионом или доносчиком. То же самое и с сизым носом, каковой, возможно, указывает на прискорбные пристрастия персонажа – которые и привели к полной утрате им других личностных характеристик.

Но бывают и другие варианты употребления части вместо целого. В «Белой гвардии» Булгакова, например, гениально дан эпизод, когда офицерское общество в доме Турбиных пьет за здоровье государя императора. «Загремели шпоры о стулья», пишет автор. В этой фразе «шпоры» служат обозначением офицеров, загремели о стулья – значит, офицеры встают. Он дает только одну деталь, деталь крайне значимую, определяющую. Усредненный автор написал бы, что «офицеры с бокалами в руках начали вставать, провозглашая здравицу». И ничего страшного нет в такой фразе, грамматически она правильная, стилистически она не ошибочная, но – совершенно бескрылая и скучная. Особенно если сравнивать с булгаковской. «Поэтому он ас, а вы – у-два-с».

Звукоподражания

Это очень короткий раздел.

Звукоподражания допустимы только в очень крайних случаях. Когда вам правда очень-очень надо.

«Так-так-так, говорит пулеметчик. Так-так-так, говорит пулемет».

Мой любимый отрицательный пример – из одной фэнтези-книжки зарубежного автора:

«Топ-топ-топ – сбежала по лестнице прелестная Дейдрэ».

Лишние подробности

Когда-то наш замечательный преподаватель фотоискусства, большой любитель поговорить «вообще», в полутемной студии на 10-й линии В.О. (где-то там размещались когда-то и Бестужевские курсы, только в другой жизни), рассказывал о разной эстетике кино у разных народов.

«Как это будет показано в индийском кино? Там все будет подробно. Герой входит в подъезд. Поднимается по первому пролету, по второму, по третьему. Останавливается возле окна. Идет дальше. Еще пролет. Звонит в дверь. «Кто там?» – «Такой-то». Ему открывают. Он входит в коридор, проходит одну комнату, другую... Если не показать все эти детали, зритель не поймет, откуда герой появился в квартире. В европейском кино будет иначе: сначала герой смотрит на дом, и вот он уже сидит в квартире. Если, конечно, на лестнице его не ожидает что-то сюжетно значимое, бандит с ножом, например. Европейский зритель, наоборот, будет скучать, если ему расскажут во всех подробностях – как герой поднимался по лестнице».

Не знаю, почему так запомнился этот рассказ. Может быть, потому, что при сочинении книг я часто «снимаю кино» для самой себя. Но так или иначе, а мы подходим к теме «ненужных подробностей».

Вам интересно смотреть, как герой, ступенька за ступенькой, поднимается по лестнице? Или как он чистит картошку? «Антон взял в руки нож, выбрал картофелину и начал счищать шкурку. Шкурка кружилась ровной спиралью. Очистив одну картофелину, Антон положил ее в таз с чистой водой и взял следующую. Эта была с гнилым участком. Антон тщательно вырезал испорченное место. Вымыл картофелину в чистой воде. Вода стала мутной от остатков земли и крахмала. Антон взял из мешка третью картофелину и повторил процедуру... И так – еще полкилометра. Захватывающе.

Вот отрывок из реального текста (про Антона-то я придумала):

«Машины проехали через ворота на базу отдыха. Некоторое время они ехали по территории базы и наконец, оказались на большой автостоянке. Найдя место, они остановились рядом с новенькими черными «Волгами», выстроенными в ряд. В стороне красовались две начищенные до блеска «Чайки».»

Неинтересно, ненужно. Почему? Помните стихок: Ехали мы ехали, К горке подъехали, Въехали, съехали, Дальше поехали, Ехали мы ехали И домой приехали!

Это стихок на правило «твердый знак после приставки». Если ваш отрывок напоминает этот стихок – значит, ахтунг. Мы погружаемся в мутную стихию ненужных подробностей.

Какова наша главная задача при создании описания? Наша главная задача – дать читателю картинку. По возможности яркую и наглядную. То есть, выражаясь пафосно, создать художественный образ.

Процесс чистки картошки, процесс езды и парковки, процессы шагания по коридору, чистки зубов, мытья посуды и прочие бытовые процессы интересны только в том случае, если они имеют значение для сюжета или для характера персонажа. О чем мы уже говорили. И если автор, соответственно, нашел для них какие-то особенные, уникальные выразительные средства.

Я говорила уже, что описывать закаты, замки, горы и моря – занятие неблагодарное. Но еще более неблагодарное занятие – описывать бытовуху в ее неприкрашенном виде.

Когда интересен интерьер мотеля? Когда там произошло свидание, когда там произошло убийство, когда советский человек вообще впервые в жизни видит мотель?

В первом случае – нет, потому что важно само свидание. Если мотель – просто средний мотель, ничего особенного, то достаточно просто упомянуть – мол, я бросилась в его жаркие объятия в мотеле «У погибшего альпиниста». Читатель поймет. Он бывал в мотелях. И даже, возможно, бросался там к кому-нибудь в жаркие объятия. Картинка среднего мотеля мгновенно нарисуеться в его голове без всяких описаний. Подробности вообще не важны.

Если там произошло убийство, важны только те подробности, которые связаны с убийством. Может, камин в холле или вторая кровать в номере. Или что там еще двинет сюжет.

Если советский турист впервые в жизни видит мотель... ищите слова. Читатель-то уже видел мотели, знает, как они выглядят, – эрго: нужны те подробности, которые больше всего поражают советского туриста. Они будут характеризовать персонажа. Кто-то заинтересуется бесплатным кофеом в холле для постояльцев, кто-то камином, кто-то – тем, что в туалете при включении света автоматически включается вентиляция (которая орет на весь номер и будит постояльцев). На что обратит внимание герой? То и важно.

Помню, некая пожилая дама в самом начале перестройки съездила в Америку, чтобы петь там в любительской опере. Один фермер в Новой Англии устроил у себя в сарае любительский театр. Спектакли там не ставили, исполняли оперы в концертном варианте. На один из таких концертов были приглашены певцы-любители из России. Дама вернулась в полном восторге и в своих путевых заметках подробнее описывала дом Уолтера, его ферму, его сарай, его корову, его трактор... Все было очень интересно, все важно, все говорило о характере Уолтера, его друзей, дамы-певицы... Здесь даже описание сарая было уместно и читалось крайне интересно.

В других ситуациях достаточно сказать слово «сарай» – ну и прибавить пару эпитетов, пояснить, новый сарай или старый, дырявая там крыша или целая. «Мы играли в «бутылочку» в старом сарае...» – для картинки достаточно.

Читать, как лорд завязывает галстук, – бывшему советскому читателю интересно. Читать, как завязывает галстук секретарь профкома, – бывшему советскому читателю тоска. Для лорда, вероятно, ситуация будет обратной. Не знаю, удалось ли мне объяснить разницу.

Излишние подробности в описаниях – особенно это касается действий (еда, езда, одевание, купание), – страшная вещь для текста. Текст становится унылым. Читатель скучает и вязнет и в конце концов задается вполне закономерным вопросом: а зачем я тут зеваю над какой-то нудной книжкой? Не пойти ли мне посмотреть лучше фильм «Зорро»?

Как избегать лишних описаний?

Конечно, все тут субъективно. Самый субъективный и безошибочный критерий – самому автору должно быть жгуче интересно то, что он описывает. Интересен сарай – валяйте про сарай. Интересен мотель – валяйте про мотель. Только постарайтесь, чтобы это был ваш взгляд – ваш неповторимый взгляд, какого ни у кого нет и не будет. В какой-то мере можно сказать, что ценно описание, имеющее «этнографический» или «антропологический» интерес.

Более объективный критерий – описание должно иметь какое-то, хотя бы минимальное значение для героя и/или сюжета. Ехали, въехали (через ворота!.. Господи, а через что еще они могли въехать? Гусары, молчать!), дальше поехали... Да поняли, поняли уже, что они ехали. Приехали. К делу, господа, к делу.

Умейте «делать монтаж». Подошел к дому, глянул на окна – уже сидит в квартире. Не тяните кота за хвост. Если на лестнице нет магических светящихся шаров или калов профессор Преображенского – нечего там стоять и во всех подробностях таращиться на голую, выкрашенную в зеленый цвет стену. Будто читатель стены не видел.

Художественный образ возникает в тексте в тех случаях, когда автор правильно выбирает объекты для описаний и правильно эти объекты описывает – несколькими лаконичными, резкими, выразительными штрихами, подчеркивая индивидуальность объекта и его необходимость в тексте.

Я плавно перехожу к важнейшей для меня статье Милицы Васильевны Нечкиной «Загадка художественного образа», которую прочитала на последнем курсе университета и которая была моей путеводной звездой на протяжении всех последующих лет.

Поищите эту статью и прочтите, а пока вот важные для меня выписки (привожу цитату из книги):

«Художественный образ – отражение жизни, это общеизвестно. Но – удивительно дело – стоит образу попытаться вместить в себя «все» признаки жизненного явления, им отраженного, как – до предела отягощенный – он теряет полет, рушится, лишается силы.

Прежде всего – немисливо вместить в слова все присущие жизненному явлению признаки. Попробуйте исчерпать их в описании чьего-либо лица, дивана, заката, леса – легко убедиться в невозможности этого. Всегда найдется что-либо «пропущенное». Структура художественного образа совсем иная. Он отражает, несет в себе, как правило, не только не все признаки, а даже просто немногие черты описываемого явления. Но волшебство их отбора состоит в том, что они, эти скупые, отображенные истинным художником признаки, вызывают в читателе представление о конечном, полнотелом богатстве явления. Это богатство восприятия сосредоточено в читателе, но ведает им поэт, писатель. Он знает тайну отбора нескольких, а иной раз и одного признака, который влечет за собой просто всё..

Функция образа с особой ясностью видна на примерах тех художественных текстов, которые оставляют главное в сфере невысказанного и рождаемого лишь сознанием читателя..

Писатель стоит.. у пульта управления. И вот по его писательской воле – нажим трех клавиш – и ток бежит сразу по трем проводам к вашему человеческому жизненному опыту.

И в ответ – вспыхивает симфония! Не три, а сто тридцать три «признака», и не только «признака», а множество понятий.. Лежало что-то в подвалах души, в кладовых сердца, лежало и не шевелилось, не работало. А тут волею писателя восстало из мертвых, воскресло, соотносилось одно с другим, заиграло, стало активным, нашло свое место в вашем объяснении жизни, захватило вас. Вы и не подозревали, что в вас такое сокровище».

Эти слова много лет были моей «путеводной звездой». Их я выписываю дословно, чтобы не перевернуть в пересказе.

Вот самая большая хитрость и самый главный, очень простой на первый взгляд рецепт подключения читателя к тексту.

Создайте паузы. Не говорите всего. Дайте войти и дышать в тексте.

Найдите два-три определения, которые вызовут у читателя целый фейерверк, нарисуют внутри его сознания целую картину.

– Как получилось, что ты написала книгу целиком и полностью ПРО МЕНЯ?

– Я нашла два-три слова, которые тебя «включили». Попала, угадав, по твоим любимым клавишам. Это получилось потому, что ты и я – мы оба люди.

Великолепно включает читателя в текст Булгаков. Беру мой любимый роман – «Белая гвардия».

«Гору замело, засыпало сарайчики во дворе и стала гигантская сахарная голова. Дом накрыло шапкой белого генерала»... – все, тиха украинская ночь, ночь перед Рождеством... В этом чудном отрывке, где сарайчики, засыпанные снегом, сразу пробуждают в читателе бурю воспоминаний, особняком стоит «сахарная голова». Сейчас нет «сахарных голов»: когда-то эта «клавиша» включала множество ассоциаций, связанных с детством, с праздниками, с изобилием; сейчас читателю приходится смотреть сноску или спрашивать у мамы, которая читала википедию.

«Чемодан на полу и внутренняя матросская крышка его дыбом. Елена, похудевшая и строгая, со складками у губ, молча вкладывала в чемодан сорочки, кальсоны, простыни».

«Дыбом» – все дыбом, жизнь дыбом, волосы дыбом, не только крышка чемодана. Строгая, со складками у губ – лик скорбящей Богородицы (соединяется с эпизодом молитвы Елены – и так обернулось: отъездом, предательством мужа). Вкладывала в чемодан сорочки, кальсоны, простыни – уезжает только мужчина, уезжает надолго (простыни).

В «Пикнике на обочине» Шухарт говорит, что некоторые вещи – это все равно как стакан описывать или, не дай бог, рюмку: только пальцами шевелишь и мычишь. Стругацкие-то как раз мастера в создании образов, вовлекающих читателя в текст, образов, общих для всех, единственных и неповторимых. Они и стакан тебе опишут, и рюмку, так, что даже крякнешь. В этом их сила, зачастую именно эти изумительные художественные образы – лучшее (на мой чисто субъективный взгляд), что есть в их текстах. Столовки, поведение начальственных типов, продавленное кресло с кожаной обивкой, чай на грязной клеенке. Все, что нас окружало, о чем почти каждый мог сказать: мое! В истории о попаданце Доне Румате таких примет нет, но там другое цепляет, там все ужасно несчастные, по-своему. И проклятые вопросы, которыми особенно задаешься в юности, вроде – «а ты бы со мной в разведку пошел?» Но и там есть много сильных образов, мастерски сделанных, ничего не скажешь.

В книге Шалапина есть чудная фраза: «На пороге лежала собака, похожая на кусок войлока». Это определение сразу рождает в уме изображение совершенно определенного вида собаки, гораздо более яркое, нежели возникло бы при указании породы, масти, поведения животного.

Яркие художественные образы не должны идти сплошным потоком. Состояние постоянной подключенности к тексту выматывает, нужно давать возможность и выйти, передохнуть.

Главное правило при создании такого супер-художественного образа – искать нужные клавиши в себе. У вас сердце замирало при виде «сахарной головы» – еще у сотни читателей замрет; кнопки-то в основном общие.

Выпендриваться и создавать совсем уж вычурные картины не стоит. Александр Грин на свете был один-единственный.

Чьими глазами

«Находившийся возле столов, «Упитанный» заметил это (отъезд машины). Он в бешенстве начал что-то кричать так, что возле него собрались гости. Вместе с ними он направился к стоянке машин, собою перегородив выезд. Он стал что-то жестикулировать, призывая остановить машину. Его спутники активно поддержали его. Люди за столами стали оборачиваться к стоянке и увидели как «Упитанный» ударил ногой по колесу и ладонью несколько раз шлепнул по крыше машины, остановив ее».

Оставим пока все корявости данного прелестного отрывка в стороне и исследуем только одну его особенность: необоснованность показа действия чужими глазами.

Для нас очень важно определить для себя, чьими глазами мы видим описываемую сцену.

Иногда мы смотрим на картинку сами, глазами автора. Как бы взгляд со стороны или сверху. Причем такое происходит довольно часто. Герой идет куда-нибудь, а автор на него смотрит с верховного облака и описывает: так... закурил... погладил собаку... бросил окуроч... свернул за угол... – и так далее.



Бывает, что мы видим какую-то сцену глазами персонажа. Вот Николка Турбин бежит под обстрелом:

«Дворник вскочил на ноги и побежал от Николки в тот полет, откуда Николка появился. Сходя с ума от страха, дворник уже не выл, а бежал, скользя по льду и спотыкаясь, раз обернулся, и Николка увидел, что половина его бороды стала красной. Затем он исчез. Николка же бросился вниз, мимо сарая, к воротам на Разъезжую и возле них впал в отчаяние... Николка обернулся, глянул на небо, чрезвычайно низкое и густое, увидел на брандмауэре легкую черную лестницу...»

Все важно только относительно Николки: дворник исчез, больше не важен, небо над головой, но небо больше не важно, потому что он увидел лестницу, ведущую на крышу, теперь важна лестница.

Взгляд мечется – наш вслед за взглядом героя. Автора в данном отрывке вообще как будто «нет».

Чередование личного, авторского взгляда на пейзаж, действие, героя, – и взгляда какого-либо персонажа, – сильный и хороший прием. Иногда писатель дает противопоставление: «Обычный человек увидел бы просто молодую девушку, с ясными глазами, россыпью веснушек на щеках и густыми, небрежно уложенными волосами. Но поскольку Сидоров был в нее влюблен, то ему предстала кельтская фея, жительница полых холмов с золотыми пятнами солнца на лице, с пляшущими огоньками в глубине взгляда». Ну что-то такое, я утрирую, конечно.

Делегирование полномочий герою – на, гляди своими глазами, а я за тобой! – позволяет автору максимально слиться с персонажем. И, соответственно, помогает читателю тоже посмотреть на миг субъективным геройским взором. Скажем, описание дворца в Аграпуре. Дворец был прекрасный. Высокие башни уходили в небо, резные украшения украшали все подряд, из стрельчатых окон стреляли стрельцы, – в общем, всем дворцам дворец. Так написал бы автор.

Но автор с выдумкой – он поступит иначе. «Конан вышел на главную площадь Аграпура и огляделся. Дворец ничего особенного из себя не представлял. Стены, конечно, высокие, но опытный скалолаз одолеет их без труда. Молодцы эти аграпурские зодчие, никогда не скупятся на богатую резьбу по камню – и не ведают, что для босых ног горца-киммерийца все эти завитушки лучше любых ступенек».

Мы видим дворец глазами Конана и уже понимаем, что забраться в сокровищницу и похитить сокровища (принцессу) для нас вместе с героем не составит никакого труда. Или нам (опять же, вместе с героем) так ошибочно представляется.

Что происходит в отрывке, который я привела в самом начале этого раздела?

Гости сидят у стола. Несколько гостей сели в машину и хотят уехать. Один из персонажей счел этот отъезд оскорблением и непременно желает остановить машину.

Зачем же автор пытается нам рассказывать о том, что оставшиеся возле стола гости посмотрели, как персонаж скандалит возле машины? Какой смысл в этом коллективном взгляде?

То, что люди услышали скандал и повернулись на шум, – очевидно. Это лишняя подробность, о ней можно и не сообщать. Вот если бы кто-то из тех, кто остался за столом, присоединился бы к скандалу, – тогда еще имелся бы какой-то смысл. Люди, сидевшие за столами, увидели, как «Упитанный» ударил ногой по колесу машины. Ну и что с того? Не только люди, сидевшие за столами, это увидели. Это увидели и спутники злодея, и спутники героя, и автор тоже. Все увидели! Чьими глазами показана сцена? Автора. При чем тут – «увидели» сидевшие за столами? А вот просто показать, что автор всех орлиным взором держит в поле зрения.

Не убегут пирующие, не разбрасывайтесь, гражданин автор. Сосредоточьтесь на скандале.

Можно было показать сцену глазами перепуганной служанки, глазами «упитанного», глазами сидящего в машине героя. А если уж начал говорить «от автора» – то и говори дальше «от автора», не скажи, яко козел.

Оппозиции ведь нет (простой человек увидел бы студентку, а влюбленный увидел фею)? Нет. Все предельно ясно.

Это очень простая вещь, но она далеко не всегда отслеживается авторами. И авторы сами не замечают, как необоснованно утяжеляют текст, сообщая, что такой-то герой увидел то-то. Всегда нужно ясно отдавать себе отчет: зачем тебе нужно показывать какую-либо сцену чьими-то глазами. Это стилистический прием, он должен быть оправдан, иначе все эти «взгляды» превращают текст в плохо пожеванный валенок.

Театр одного режиссера

Я уже рассказывала, как один разговор с мамой буквально подрезал мне крылья на много лет. Мама сказала, что писать можно только о том, что хорошо знаешь, что сам пережил.

Советская литература соцреализма как будто подтверждала этот тезис. Люди писали о школе, о заводах, о нудных семейных проблемах, о первой любви (тоже почему-то нудной). Писали о тихой гибели советской деревни. О рыбной ловле. О природе. Кому повезло – писали о войне. Но нам-то – «не досталось даже по пуле»! Что делать, как быть?

Повесть о безумных приключениях юной американки среди индейцев, написанная в девятом классе, имела грандиозный успех среди одноклассников, но я понимала, что это еще не литература. Чего-то не хватало.

Личного опыта.

Я с ужасом думала о том, каким он будет, мой личный опыт. Закончу факультет журналистики, пойду работать. Большой карьеры в журналистике не сделаю – женщина. В компартию вряд ли буду вступать. Значит, где-нибудь на заводе, в многотиражной газете. (И действительно работала года четыре потом). А через тридцать лет – пенсия и торжественно врученный по этому случаю радиоприемник с гравировкой «дорогому сослуживцу». Почему-то это «дорогому сослуживцу» меня страшно пугало. Вся жизнь расписана наперед..

И, как водится, аккуратно то, чего я боялась, и не случилось. Стучилось другое, чего я не боялась и даже не догадывалась, что такое может быть. И было хорошее и плохое, и оно совершенно не похоже было на мои ожидания.

Но так ведь у всех.

Вернемся к моей юношеской печали «не о чем писать, ведь я ничего не знаю».

И тут мне в руки попала книжка Марии Кнебель «Искусство педагогики». Книга эта посвящена опыту преподавателя актерского мастерства. Как вышло, что я ее прочитала, – долгая история, скажу только, что одно время я была, хоть и косвенно, связана с одной театральной студией. В общем, я прочитала эту книжку.

И она перевернула все мое сознание.

Книга в доме есть, но нарочно не буду выписывать оттуда цитату. Перескажу, как помню.

Автор описывает занятия со студентами. Студенты – юные существа. В их жизни, понятно, еще ничего толком не случилось. А нужно показать этюд – мать оплакивает умершего ребенка. И одна девочка изумительно это сыграла. Педагог спрашивает: как тебе удалось? Она объясняет, что вспомнила, как очень давно сломалась ее любимая кукла (то ли собака погрызла, то ли мальчишки порвали, не помню). Она обратилась мыслями к тем своим чувствам и постаралась их передать.

Сейчас это все звучит просто. Можно сказать, например: «А что же сразу Станиславского не почитать было?» Ну вот просто так случилось, такая книга попала, и глаза открылись на этом эпизоде.

Не обязательно потерять ребенка! Можно потерять куклу.

Не обязательно воевать на фронтах Второй мировой! Можно вспомнить другую историю, из своей жизни, когда речь шла о чем-то глобально важном, когда на кону были честь, свобода... Детство – время максимализма, время очень крупных, цельных чувств, время формирования понятий. Из детства можно брать очень сильные, резкие, однозначные эмоции.

Я очень хорошо помню, как сидела в лесу возле костра и так ясно понимала, что и в двенадцатом веке, и в робингудовской Англии точно так

же сидели люди возле костров. Да, картошки у средневековых крестьян в Европе не было, но все остальное – лес, земля под ногами, небо над головой, огонь в темноте, – это все было такое же, и у меня, и у Робин Гуда...

С этих двух «открытий» началось мое свободное писательство. Я вдруг поняла, что мой личный опыт – огромен. И начала угадывать своих персонажей.

Меня иногда спрашивают, как я делаю своих героев живыми.

Да просто практически все они – это я. А я пока что живее всех живых.

У меня есть только один герой, о котором я практически ничего не знаю. Я называю его для себя «черный ящик»: вижу, что на входе, вижу, что на выходе, но понятия не имею, какая алхимия произошла в душе у этого человека. Это – Симон де Монфор. Он был не придуман и не угадан, он каким-то образом был мне «показан». Возможно, потому, что мне удалось «внедриться» в его окружение. Всеми остальными своими персонажами я в той или иной степени успела «побывать», со всеми нашла точку соприкосновения. Этот прием хорошо работает. Думаю, многие им пользуются, сознательно или бессознательно.

Если вы вставляете в текст какой-то эпизод, вами пережитый, – не вставляйте его в чистом, не видоизмененном виде. Кромсайте без жалости. Помните про «нос от трупа». Все должно быть видоизменено таким образом, чтобы подчинялось общему замыслу романа, все должно определяться образом героя и его мотивациями. Даже если вам безумно жаль расставаться с каким-то воспоминанием, не уродуйте с его помощью текст. Лучше пожертвовать собой, чем героем. Главное – понимать героя, его чувства, желания и мотивы. В вашем жизненном опыте, даже если вам восемнадцать лет, все это есть, если не событийно, то эмоционально. Событие менее важно, чем эмоция.

Естественно, лучше избегать оценок: «он почувствовал», «он ощутил», «его сердце разрывалось», «его душа переполнилась».

Есть замечательный, очень простой прием: описывать чувство через действие. Опять же, наверняка об этом вы слышали или читали. Я впервые прочитала о таком приеме в книге Чуковского «Люди и книги шестидесятих годов» (имеется в виду – 1860-х). Чуковский говорит о том, что Решетников был одним из первых, кто сознательно и постоянно пользовался таким приемом. И приводит цитату. Мальчик-сирота, маленький оборвыш, сидит среди расспрашивающих его господ. И вот один интересуется у нищего ребенка: как дошел он до жизни такой, где родители и т. п. Мальчик опустил голову и принялся усердно «завертывать» уголок платка. Все.

Если бы ребенок начал плакать, размазывать по лицу слезы и грязь, повествовать о своей несчастной доле, «мамка померла, папка пьет», – это не произвело бы такого впечатления на читателя. Но один только жест дает сразу всю картинку: застенчивость мальчика, невыразимость его горя, его темноту и там, в темноте, – страдание.

Поэтому пусть лучше для читателя персонаж будет эдаким «черным ящиком». Не пускайте его внутрь. Покажите, что на входе и что на выходе. Выводы читатель сделает сам.

И это будет еще один важный момент подключения читателя к тексту: он попытается взломать ваш «черный ящик». Очень хорошо, мы ведь этого и добиваемся.

Вдохновение

Наверное, пора заканчивать. О ремесле я могу говорить, читать и слушать бесконечно. Мне все интересно.

Мне интересно, как люди пишут. Чисто технически. От руки или сразу на компьютер. Некоторые диктуют, некоторые наговаривают на диктофон. Как видоизменяется текст от способа его физического создания. То, что написано от руки, – отличается ли оно своими свойствами от того, что сразу напечатано? Компьютер и пишущая машинка – сильно они различаются в плане влияния на текст? Надиктовка – она проще или труднее в исполнении?

До какой степени следует продумывать весь текст – от начала и до конца или же достаточно сочинить завязку и кульминацию, а все остальное нарастет само?

Слушать ли чужие советы?

Как вдохновляться? Чем вдохновляться? Из головы писать или из жизни?

Интересно, что большинство таких вопросов не имеют ожидаемого ответа. Иногда интервьюеры или читатели вообще спрашивают «не о том». Какой книгой вы больше всего гордитесь? Вообще не горжусь, и нет любимой – не может быть, не предусмотрено процессом. Откуда вы берете героев, из жизни или придумываете? Все беру из жизни и все придумываю, но придумываю, основываясь на жизненном опыте, впечатлениях – и чтении. Слушаю ли чужие советы? Всегда слушаю и всегда проверяю – правдой моего текста. Потому что я знаю, что в моем тексте я всегда права.

Еще я не рассказала о факторе Икс. Но это потому, что о нем невозможно рассказать. Он либо есть, либо его нет. Это называется талант. Читаешь Булгакова, например, видишь все его стилистические конструкции, отчетливо видишь – и каркасы, и скрытые за этими каркасами смыслы, – и буквально стонешь: ну как он это делает? Я ведь тоже могу – я ведь вижу, все вижу, могу каждую запятую, каждое слово оттрактовать... Ага, а написать вот так – не могу. «Потому что он ас, а вы у-два-с». Потому что это фактор Икс.

Возвращаюсь к тому, о чем сказала в начале. Невозможно научить человека быть гениальным писателем. Но если человек любит сочинять, если он хочет писать, ему можно помочь писать хорошо.

Я говорила также, что воспитание в себе чувства стиля нельзя перекладывать на чужого дядю и тем более на чужую тетю. Спасение утопающих дело рук самих утопающих. Нужно больше читать.

Вопрос – что читать для этой цели?

Некоторые считают, что чтение плохих книг сильно стимулирует написание хороших. Мол, почитаю сейчас какую-нибудь гадость, быстренько вдохновлюсь и сделаю как надо.

У меня так не выходит. Чем больше я читаю плохих книг, тем меньше мне хочется писать и вообще иметь какое-либо отношение к художественному слову. Слов и так сказано слишком много. Хватит. Пора остановиться и заткнуть фонтан.

Другое дело, что никто, кроме меня, фонтан затыкать не собирается, и тогда возникает закономерный вопрос: а как же Человечество? Что, неужто я брошу его, Мой Страждущий Народ? И, преодолевая себя, возвращаюсь к станку... э... то есть, к компьютеру.

Мне кажется, для самовоспитания в себе чувства стиля, необходимо читать хорошие тексты.

Условно я разделяю их для себя на полезные и ядовитые.

Полезительными, как ни странно, являются (для меня) тексты, написанные не-корифеями словесности, жившими в девятнадцатом веке, лучше во второй половине. Это могут быть воспоминания, вроде записок Анны Григорьевны Достоевской или воспоминаний Авдотьи Панаевой, могут быть творения Успенского, Решетникова, Дружинина. Это средний хороший старинный стиль. Это писали образованные люди. Не гении, а начитанные, привыкшие к книге. У них большой словарный запас, свободное обращение с языком, никакого экспериментирования, ясный ум, способность отчетливо формулировать и излагать.

Когда «насосеешься» таких текстов – как будто расширишься. Не знаю, как еще это сформулировать. Мне помогает, как будто на воды в Баден-Баден съездила.

Хорош для таких дел Тургенев.

Идеальная проза у Лермонтова в «Герое нашего времени».

Невероятно свободен и неуловим Пушкин в своей прозе. Он восхитит, и вы с пользой проведете время, если перечитаете «Дубровского», но Пушкин улетит – не поймать его.

Тяжеловесно, трудно, плохо с точки зрения общепринятой стилистики, и для целей «насосаться» (лично для меня) неприемлемо писали Толстой и Достоевский.

Перечитать Чехова хорошо, но Чехов так же свободен и трудноуловим, как и Пушкин.

С моей точки зрения, категорически не подходят для «вдохновительных» целей писатели первой половины двадцатого века. Они относятся к категории ядовитых (в отличие от Дружинина и Тургенева, которые полезительные).

Тут тебе и эксперименты, и невероятная лексика, и полный набор всех возможных синтаксических конструкций у Булгакова, и неожиданные, скачущие эпитеты у Грина, – в общем, чего только нет. У всех этих авторов чертовски индивидуальный стиль. Последними представителями ядовитой стилистики я считаю Стругацких. Начитаешься, насосешься – и потом уже поневоле подражаешь, потому что – здорово ведь. И весь ты этим уже пропитан.

Пару раз мне задавали весьма лестный для меня вопрос: «Как это ты ухитрилась избежать влияния Стругацких?» Да в том-то и дело, что не избежала. Наоборот. Слишком впитала их в себя. И потом внимательнейшим образом «оцеживала», чтобы ни одного словечка, ни одной конструкции от них в мои тексты не перешло. И наверняка что-то да перешло, не уследила.

Заключение совсем

Мне всегда было интересно анализировать то, что я читаю, и то, что я пишу. Я начала писать «трактаты» еще в 1983-м году. Этот трактат – очередной. Здесь в какой-то мере обобщен мой личный опыт. Мой опыт я не считаю абсолютным и идеально подходящим для каждого, кто пишет. Я просто рассказала о том, чем пользуюсь сама. О своих ошибках. О чужих ошибках, которые показались для меня существенными для понимания общего процесса.

За кадром остались всякие важные теоретические вопросы, вроде «нужны ли мы нам», но, думаю, мы и сами уже на эти вопросы ответили.

Мы нам нужны.

Желаю всем творческих успехов.