****

**ОБ АВТОРЕ**

Гетманский Игорь Олегович — член СП России, автор книг-сборников фантастических романов и повестей «Голограмма силы» (М., ЭКСМО-Пресс, серия «Абсолютное оружие», 2000), «Звездный наследник» (М., ЭКСМО-Пресс, серия «Российская боевая фантастика», 2001), «Планета безумцев» (М., ЭКСМО-Пресс, РБФ, 2002), «Цена бессмертия» (М., ЭКСМО-Пресс, РБФ, 2003). Лауреат литературной премии еженедельника «Литературная Россия» (2001 год), лауреат Всероссийского конкур­са журналистов, проводимого изданием «Журналистика и медиа-рынок» под эгидой Союза журналистов в 2003 году. Живет и работает в Балашихе. Зам. главного редактора общероссийской независи­мой газеты «Молодежь Московии», руководитель Балашихинского регионального литературного объединения «Метафора».

**СОДЕРЖАНИЕ:**

* От автора

**ЧАСТЬ I. ОСНОВЫ ОСНОВ**

1. Дело, которым мы занимаемся
2. Почему пишет молодой писатель?
3. Необходимость грамотности литератора
4. Отношение к Слову
5. Великая надежда для каждого, кто хочет работать со Словом
6. Правила работы над текстом

**ЧАСТЬ II. «САМОЕ-САМОЕ» ИЗ СТИЛИСТИКИ**

1. Лексическая несочетаемость
2. Речевая недостаточность
3. Речевая избыточность
4. Паразитная рифма. Неуместная ритмизация прозы
5. Неправильное использование паронимов
6. Контаминация фразеологизмов
7. Смешение стилей
8. Кое-что о разговорной речи, иностранизмах и жаргоне
9. Канцеляризмы
10. Речевые штампы и языковые стандарты
11. Неудачная образность, вычурность речи
12. Неблагозвучие речи
13. Злоупотребление использованием глагола «быть»
14. Избыток притяжательных местоимений
15. Абсурдизм, алогизмы, двусмысленности, рениксы

ЧАСТЬ III. ВОПРОСЫ КРЕАТИВНОГО ПИСЬМА

1. Некоторые аспекты литературного творчества: советы опытных литераторов
2. Восемь инструментов, которыми мы строим героя
3. Сюжет, фабула, композиция
4. Четыре истории Борхеса
5. Конфликт и его роль в художественном произведении
6. Десять элементов романа
7. Как написать сказку? Карты Проппа
8. Пишем фантастику. Приемы создания новых идей

**ЧАСТЬ IV. ПУТЬ ЛИТЕРАТОРА**

1. Свободное развитие писателя
2. Зрелость писателя
3. Страх перед чистым листом бумаги
4. Отношение к критике
5. Публикации и участие в конкурсах
6. Путь литератора
7. Качества писателя

**ЧАСТЬ V. АВТОРСКИЕ КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ  
ПО ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА**

* + «Слово — великое дело», или Почему профессионалы пишут неграмотно»
  + «Что не нужно плохому журналисту?»
  + «Что нельзя простить Фантастике?»
  + «Загадки и отгадки Виктора Пелевина»
  + «Графы и графоманы: о чём мы спорим?»
  + «„Оригинал“ как зеркало русской литературы»

Боже, не дай мне только написать книгу о книгах!

*Георг Лихтенберг*

Уча, учимся.

*Сенека Старший*

**ОТ АВТОРА**

Уважаемые читатели!

Книгу, которые вы держите в руках, я «увидел» задолго до того, как она вышла в свет. И посетило меня это видение не случайно. Тогда я готовился к встрече со старшеклассниками одной из балашихинских школ — с теми из них, кто пробует свои силы в литературе. И пытался найти ответ на мучительный вопрос: как за один-два академических часа донести до ребят то, что изложено в «томах премногих», да еще рассказать обо всем так, чтобы наша беседа была интересной и принесла им практическую пользу? Думал-думал, и вот... Лекции, прочитанные мною в Школе стилистики и креативного письма; статьи, размышления и мнения известных, популярных, опытных, маститых — и, конечно, «просто» великих! — писателей; мой личный писательский и журналистский опыт; беседы с начинающими авторами в интернетовских чатах; участие в форумах любителей литературы — все это неожиданно сложилось у меня в голове в довольно пестрый, но гармоничный мозаичный рисунок.

Тогда и родилась книга.

Это не учебник. «Азбука...» ни в коем случае не претендует на полноту, строгость, а тем более, на научность раскрытия темы «Литературное творчество». В ней рассматриваются основные вопросы работы со Словом, стилистики и креативного письма — и подробнее всего те, без ответов на которые не может существовать не только художественная литература, но даже просто связное изложение мысли на бумаге.

По форме книга представляет собой цитатник — сборник высказываний писателей и литературоведов по разным аспектам литературной работы. В ней почти нет авторских ремарок — голос автора звучит в перекличке голосов участников им же самим развязанной дискуссии. Возможно, это не совсем привычная для вас форма подачи материала — зато, благодаря этому, книга хорошо структурирована: вы легко найдете в ней то, что вас интересует.

По своей сути «Азбука литературного творчества» — практическое руководство начинающего литератора. Причем такое, которое вовсе не способствует бездумному выполнению правил и следованию различным советам — «Азбука» заставляет думать, развивает авторскую самостоятельность. Из нее вы узнаете о творческом инструментарии писателя и журналиста; о том, как работать над произведением, с чего, например, начать, как продолжить; что для литератора в работе непреложно, а чем можно и пренебречь; о приемах усиления образности и выразительности речи; о том, как относиться к критике, и многое другое...

Вникайте, думайте — потом пишите, пробуйте! Творческих вам озарений и — удачи!

А, между прочим, моя встреча со старшеклассниками состоялась, правда, чуть позже — после выхода книги. И, знаете, по-моему, ребята слушали с интересом. И на все их вопросы ответы я нашел...

«Азбука» помогла... Так что читайте!

**ЧАСТЬ I. ОСНОВЫ ОСНОВ**

**1. ДЕЛО, КОТОРЫМ МЫ ЗАНИМАЕМСЯ**

Человек велик не тем, что он представляет собой в данный момент, а тем, что он делает для себя возможным.

*Ауробиндо Гхош*

Из выступления автора перед юными литераторами, учащимися общеобразовательных школ г. Балашихи:

«Дорогие ребята!

Наша встреча состоялась сегодня потому, что мы с вами, я и вы, занимаемся одним делом — работаем со Словом. Вы делаете первые шаги в литературном творчестве. И это прекрасно — то, что творчество в Слове интересует вас и подвигает на работу. Здесь ваша энергия, как пишет известный современный писатель Михаил Веллер, «обращается в активную внутреннюю жизнь. И приобретает характер интеллектуальный, вербальный, эстетический...»

Почему же это прекрасно? Потому, что таким образом вы ускоряете давно начатое вами движение к совершенству. Вы семимильными шагами уходите от невежества и сопутствующих ему грубости, слепоты и, в конечном итоге, слабости к Знанию, Красоте и Силе — пусть вас не пугают эти высокие слова. Чем цивилизация отличается от варварства? Тем, что варвар занят исключительно вопросами примитивной жизни и тела, а человек цивилизованный активно включает в жизнь работу высших частей своего внутреннего существа и отвечает их императивам. Интеллект и его тяга к Знанию, Этика и ее требование Блага для всех, Эстетика и императивы ее законов Красоты, Мораль и ее кодекс человека общественного, Эмоциональная сфера и Любовь, Милосердие, Сострадание, просто снисхождение к слабому и т. д. и т. п. — все это суть области жизни человека цивилизованного, культурного, существа Ментального.

Высокое предназначение человека — в максимальном саморазвитии и самореализации. И только Человек Ментальный — думающий, ищущий, делающий — может использовать щедрую и многообразную возможность к восхождению, которой является Земная жизнь. Только такой человек может созидать Гармонию.

Работа со Словом — один из возможных путей к трансформации в Человека Ментального.

Так что ваше увлечение, хобби, которое может стать делом вашей жизни, Законом вашего бытия, — очень важно. И сегодня я обращаюсь к вам не для того, чтобы чему-то учить, а для того, чтобы просто рассказать о том, на какое поле вы ступили, взявшись, образно говоря, за перо.

Любое дело в жизни мы должны делать сознательно. Ясно видеть те трудности, подводные камни, которые встретятся нам на пути. Тот объем работы, которую нам предстоит совершить, двигаясь к цели. Отдавать себе отчет за каждый сделанный шаг. Решить для себя, как действовать в трудных ситуациях, — где стоять насмерть, а где на время отступить или окончательно сдать позиции, изменив маршрут следования...

Вот об этом и поговорим.

Но сначала давайте поразмышляем: почему мы однажды взялись за перо?»

**2. ПОЧЕМУ ПИШЕТ МОЛОДОЙ ПИСАТЕЛЬ?**

Я проклинаю тот день, когда взялся за перо. До этого у меня были одни друзья, а теперь сплошь враги.

*Жан Жак Руссо*

А вот что думают о начале творческого пути другие мастера литературы.

**Из книги Яна Парандовского «Алхимия слова»:**

«Что же за сила, что за непреодолимый импульс приводит писателя к его профессии? В поисках источников такого импульса нужно обратиться к одной из черт человеческой натуры, присущей всем людям... Этой чертой... является потребность выразить в слове всякое явление жизни и тесно связанную с этим потребность выразить самого себя. Она почти физиологична, а ослабление или полное исчезновение ее — что случается лишь у очень редких индивидов, — противоречит самой человеческой природе... Люди малоразговорчивые или молчаливые вызывают беспокойство или смех, смех — как разновидность беспокойства в форме самообороны. Все люди по природе своей болтливы. Разговаривают неустанно: о своей работе, о том, что делается на белом свете, о своих близких, а больше всего о себе самих. Рассказать о себе другим — это значит выбраться из самого себя, разорвать хотя бы на краткий миг путы собственного бытия, избавиться от мучительного одиночества, в котором мы от колыбели до могилы пребываем среди наших восприятий, мыслей, снов, страданий, радостей, опасений, надежд, поделиться, наконец, с другими свое удивительностью.

Да, удивительностью, ибо все люди удивительны. Все переживают поразительные приключения, в каждой душе мир преломляется в тысячецветных радугах чудесного блеска. Каждый, по крайней мере, в определенные моменты, отдает себе в этом отчет, но у большинства не хватает отваги признаться в этом даже себе. Люди в огромном их большинстве — существа робкие. Иногда нужны очень сильные потрясения, мучительные или радостные, чтобы сорвать с их уст печать молчания, и тогда даже с уст самых неразговорчивых падают слова откровений...

Писатель выражает всеобщее стремление, выражает себя и свой мир, и в этом он подчиняется природному импульсу человеческой натуры, а вместе с тем как бы становится выразителем тех, кто не может и не умеет высказаться сам.

Склонность к самовысказыванию, свойственная всем людям, у писателя обретает особую силу, кажется, что она является необходимым приложением к его жизни и как бы усиливает ее. Стремление увековечить явления в какой-то миг увенчивается небывалым триумфом: создаются новые ценности...»

**Из статьи Михаила Веллера «Молодой писатель»:**

«Почему пишет молодой писатель? Вообще от избытка внутренней жизни. Время молодого человека — плотно, ибо энергии много. Экстраверт совершает подвиги и хулиганит наяву, интроверт — в мыслях и мечтах. Молодой писатель — интроверт, по преимуществу. Либо же интровертный аспект его личности достаточно значителен — даже если он хулиган, то не тупой хулиган, а такой, который, кроме того, еще думает и мечтает, причем достаточно абстрактно.

Часть энергии молодого человека обращается в активную внутреннюю жизнь. И приобретает характер интеллектуальный, вербальный, эстетический, то есть формально литературный.

Потребность в какой-то переделке мира приобретает вид переделки мира внутреннего, воображаемого, виртуального, то есть литературного творчества.

В зачаточном, латентном состоянии литературное творчество свойственно, пожалуй, большинству. Меньшинство оформляет рождающиеся мысли, образы, коллизии в связные слова, предложения, абзацы, законченные отрывки — жизнеподобные изложения событий. События могут быть реальными, частично вымышленными или вовсе вымышленными — это уже следующий вопрос.

Молодой писатель пишет потому, что таким образом он совершает действия по переделке мира внутри себя, творит бытие внутри себя. Обычно начало этого процесса выглядит спонтанно, стихийно, неосознанно. Поводом может послужить любой внешний толчок, любое событие либо просто переживание, незначимое внешне.

Зачем пишет молодой писатель? Ряд целей присутствует в разной для каждого пропорции и выстраивается в разном порядке.

Он посягает на то, чтобы почувствовать себя причастным к литературному творчеству — это занятие, как ни крути, внушает ему почтение. Он хочет приблизиться к сонму признанных писателей и даже — а почему нет? — войти равным в стан великих.

Часто он подсознательно хочет проверить свои силы и возможности: он тоже способен писать, он сделан, в общем, из того же теста, что великие писатели.

Он хочет славы и денег. И как следствие — любви поклонниц, уважения окружающих и хорошей жизни.

Короче, он стремится к самоутверждению и самореализации (как правило, разумеется, подсознательно или вовсе бессознательно, никто не формулирует себе: вот реализую-ка я сейчас свои возможности).

Он хочет привлечь внимание друзей или просто позабавить их, хочет выделиться.

Ему это нравится. Ему это интересно. Это дает ему некоторое удовлетворение.

И до крайности редко он пишет для того, чтобы поведать человечеству некие новые, оригинальные мысли, которые его переполняют. Оригинальных мыслей у него, как правило, нет. (Редко, в незначительном меньшинстве случаев, они появляются позднее.)

Писатель-описатель, писатель-рассказыватель обычно начинает писать для того, чтобы изложить подразумеваемому читателю, то есть миру, то, что он, писатель, узнал и пережил — его познания и переживания представляются ему ценными и достойными общего внимания.

Писатель-создатель, придумыватель, фантазер замахивается на то, чтобы создать что-то вовсе новое, а уж если не новое — так самое лучшее в своем роде».

**3. НЕОБХОДИМОСТЬ ГРАМОТНОСТИ ЛИТЕРАТОРА**

Первая же страница, на которой автор откроет свою новую книгу, всегда содержит ошибку.

*Артур Блох*

Итак, мы начали писать. И, прежде чем продолжить, давайте зададимся вопросом: поймут ли нас те, к кому мы обращаемся, то есть читатели. В процессе письма мы должны думать об этом постоянно. Правильно ли мы выражаем свою мысль? Грамотно ли? Верно ли подбираем слова, используем правила орфографии и пунктуации, законы логики? Для того чтобы уверенно ответить на эти вопросы, нам необходимы грамотность в правописании и знание основ (хотя бы основ!) стилистики — без них никуда.

*Настаивать так на вопросах орфографии кажется мелочностью, но, помимо того, что мы совершенно вправе судить о чьем-нибудь образовании по тому, как он пишет, мы можем справедливо предполагать, что если внимания недостает в мелочах — его должно еще более недоставать в больших делах. Одним словом, делать орфографические ошибки — это нечистоплотность; то же самое, как если бы ты сморкалась пальцами.*

*И.С.Тургенев. Письмо Полине Тургеневой от 27 марта (8 апреля) 1858 г.*

**Из интервью автора, данного участникам сетевого проекта «Журнал «Самиздат» (www.zhurnal.lib.ru):**

«Дорогие авторы! Я призываю Вас к грамотности изложения материала.

Пишите без ошибок! Если вы хотите, чтобы редакторы издательств читали ваши работы, не фыркая в страницы ваших рукописей и не откидывая их по прочтении первых строк, прежде всего освойте правописание, это несложно. Поймите, что неправильное письмо вызывает у образованного читателя чисто рефлекторное отталкивание, трудно оценивать меру таланта человека, который не знает, как пишется слово «прилагательное» или «беспрецедентный». Я не говорю о том, что невозможно читать диалоги, если в них неправильно расставлены знаки препинания между прямой речью и словами автора. И еще. Не делайте литературных, то есть стилистических ошибок. Ваши тексты должны быть свободны от плеоназмов, тавтологии, мусорных слов, паразитных рифм и т. д. и т. п., должны быть фонетически благозвучны. Прочтите работу Святослава Логинова «О графах и графоманах» (она выложена на сайте www.rusf.ru, на странице писателя), вы поймете, о чем я говорю. А после этого купите учебник Дитмара Розенталя «Справочник по правописанию и литературной правке», учебник Ирины Голуб «Стилистика русского языка» и сделайте их настольными книгами. Читайте «Письма начинающим литераторам» Максима Горького... Грамотность — не достаточное, но необходимое условие вашего творческого успеха».

**Из повести Константина Паустовского «Золотая роза»:**

«Зимой 1921 года я жил в Одессе... Я работал тогда секретарем в газете «Моряк». В ней вообще работало много молодых писателей, в том числе Катаев, Багрицкий, Бабель, Олеша и Ильф. Из старых опытных писателей часто заходил к нам в редакцию только Андрей Соболь[[1]](#footnote-1) — милый, всегда чем-нибудь взволнованный, неусидчивый человек.

Однажды Соболь принес в «Моряк» свой рассказ, раздерганный, спутанный, хотя и интересный по теме и, безусловно, талантливый.

Все прочли этот рассказ и смутились: печатать его в таком небрежном виде было нельзя. Предложить Соболю исправить его никто не решался. В этом отношении Соболь был неумолим — и не столько из-за авторского самолюбия (его-то как раз у Соболя почти не было), сколько из-за нервозности: он не мог возвращаться к написанным своим вещам и терял к ним интерес.

Мы сидели и думали: что делать? Сидел с нами и наш корректор Благов, бывший директор самой распространенной в России газеты «Русское слово», правая рука знаменитого издателя Сытина[[2]](#footnote-2)...

— Вот что, — сказал Благов. — Это талантливая вещь. Нельзя, чтобы она пропала... Дайте мне рукопись... Клянусь честью, я не изменю в ней ни слова.

— А что же вы сделаете?

— А вот увидите.

Благов кончил работу над рукописью только к утру...

Я прочел рассказ и онемел. Это была прозрачная, литая проза. Все стало выпуклым, ясным. От прежней скомканности и словесного разброда не осталось и тени... При этом действительно не было выброшено или прибавлено ни одного слова.

— Это чудо! — воскликнул я. — Как вы это сделали?

— Да я просто расставил правильно знаки препинания. Особенно тщательно я расставил точки. И абзацы. Это великая вещь, милый мой. Еще Пушкин говорил о знаках препинания. Они существуют, чтобы выделить мысль, привести слова в правильное соотношение и дать фразе легкость и правильное звучание. Знаки препинания — это как нотные знаки. Они твердо держат текст и не дают ему рассыпаться.

...После этого я окончательно убедился, с какой поразительной силой действует на читателя точка, поставленная в нужном месте и вовремя».

**Из работы М. Веллера «Технология рассказа»:**

«а) **Точка** может стоять в любом месте. Предложение можно рубить на любые куски. Плавное течение речи сменяется отрывистым стуком забиваемых гвоздей: «Никогда. Я. Не. Вернусь. Сюда».

б) Можно обойтись вообще **без знаков препинания**, фраза полетит на одном быстром дыхании: «Воспоминания мучают меня в горячечных снах она возвращается глаза ее темны губы горячи нет мне покоя».

в) **Многоточие, вопросительный и восклицательный знаки** могут стоять в любом месте фразы, причем после знака она продолжается с маленькой буквы: «Наглец! мальчишка! как посмел он мне перечить? но он мой сын... в темнице...»

г) **Вопросительный и восклицательный знаки** могут быть поставлены в середине фразы после какого-либо слова или оборота и заключены в скобки, чем подчеркивается, что знак выражает авторское отношение к тексту: «Он получил задание от некоего высокого начальника (?) и для его выполнения собрал с предприятий сто тысяч (!), но тут его и обокрали».

д) **Тире** может выделять любое слово, любой оборот, членить фразу на отдельные обороты, интонационно подчеркивая их значимость. Достаточно раскрыть раннего Горького: «Дело — сделано, — мы — победили!» «Ну, что же — небо? — пустое место... Я видел небо».

ж) **Двоеточием** можно присоединять подчиненные предложения, обороты и отдельные слова: это более сильная и глубокая связь, чем посредством запятой. «Он вошел: его не ждали». «Он знал жизнь: имел хорошую память». «Жена таится от мужа: и так везде». «Сколько лет он верил: ждал». Допустимы в одной фразе два и более двоеточий последовательно: «В последний раз предупреждаю: оставь ее: ты ее не стоишь: я тебя насквозь вижу».

з) **Точка с запятой** может заменить едва ли не любой интонационный знак, усиливая паузу, дробя фразу на отрезки, но сохраняя ее непрерывность, единство. («Так глупо я создан; ничего не забываю; ничего!..»; «Сверхъестественным усилием она повалила меня на борт; мы оба по пояс свесились из лодки; ее волосы касались воды; минута была решительная». — Лермонтов, «Герой нашего времени».)

**4. ОТНОШЕНИЕ К СЛОВУ**

Слово — дело великое. Великое потому, что словом можно соединить людей, словом можно и разъединить их, словом служить любви, словом же можно служить вражде и ненависти...

*Л. Н. Толстой*

**Из выступления автора перед журналистами Балашихинского телевидения:**

«Почему мы должны ответственно работать со Словом? Мы не только доносим до читателя, зрителя информацию, воздействуем на информационную сферу аудитории, но также добиваемся того, чтобы она изменяла мысли и затрагивала сердце, то есть изменяем ментально-эмоциональное состояние аудитории. Но мы никогда не добьемся этого, если будем неграмотно излагать материал. Текст — чрезвычайно чуткая к состоянию сознания и ума автора и пластичная субстанция. Мы делаем ошибку во втором предложении текста, и уже третье ложится совершенно иначе, нежели было задумано нами. И дальше — больше. Одна ошибка ведет за собой искажение всего повествования. Стилистическая грамотность — это не просто «грамотность» в общеупотребительном смысле этого слова, это наиболее короткий путь к точному, верному, эффективному изложению материала. Поэтому школа стилистики — школа правильного мышления, правильной организации текста, его композиционного и логического построения. Если мы делаем стилистические ошибки, значит, мы неправильно мыслим и, в худшем случае, — искажаем информацию, лжем. Казалось бы, это наносит урон не автору — читателю, слушателю, зрителю. Но нет: нас это касается в не меньшей степени. Как минимум, мы не добиваемся того, чего хотим добиться. Из раза в раз, от материала к материалу — мы работаем впустую. А пустая работа — это пустая судьба. Так наше невежество, которому мы попустительствуем, определяет нашу жизнь. И это не гипербола. В Евангелии от Иоанна сказано: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог... Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть...» (1:1,3–4).

Это реальность. И с этой реальностью мы, профессионалы Слова, имеем дело...

В нашем деле нет мелочей. Так же, как нет мелочей в съемке. Одна мимолетная, естественная, искренняя улыбка прохожего, попавшего в кадр, может запомниться зрителю, и эта улыбка «вытянет» всю сцену, несмотря на любые возможные недостатки работы оператора. Верно подобранное слово — это наша улыбка зрителю или читателю. Это момент истины, который окупает многое. Не секрет, что хороший текст может «спасти» плохо отснятый материал. А вот наоборот — вряд ли...

В работе и в жизни все решает в а л . Так же, как, например, в питании. Мы можем сегодня съесть что-то полезное, но вчера, и завтра, и послезавтра мы, возможно, ели и будем есть что-то вредное. И этот вал определяет плохое состояние здоровья, один день правильного питания ничего не меняет к лучшему. Решает тенденция, множество, последовательность. Так же и в работе с текстами. Возьмем корреспондента районной газеты или телевидения. Как минимум, каждый день он создает по одной заметке, либо корреспонденции, либо информационной статье. Так сказать, имеет место ежедневное выделение речи в письменном виде. И каков при этом годовой объем валовой продукции? А вот каков: ежегодно корреспондент создает книгу! Действительно, приблизительно он пишет четыре тысячи знаков за два дня. Двадцать рабочих дней — это 40 тысяч знаков, то есть за месяц он выдает на-гора авторский лист. За год — двенадцать листов, а то и больше, это полноценный романический объем.

И что будет представлять собой книга? Кучу хлама, халтурного, отталкивающего письма или сборник состоятельных, ярких, талантливых произведений?»

**5. ВЕЛИКАЯ НАДЕЖДА ДЛЯ КАЖДОГО, КТО ХОЧЕТ РАБОТАТЬ СО СЛОВОМ**

Литература — это новости, которые не устаревают.

*Эзра Паунд*

**Из выступления автора перед журналистами Балашихинского телевидения:**

«Речевая культура и литературные способности пишущего не определяют наличие или отсутствие у него стилистической грамотности. Это вопрос методы, подхода, тренировки, формирования определенного взгляда на текст. И сей факт дарит нам великую надежду. Это означает, что даже при отсутствии литературного таланта каждый из нас может стать квалифицированным корреспондентом. Любому из нас подвластен такой журналистский жанр как заметка, информация, корреспонденция, информационная статья, даже репортаж. Создание зарисовки, тематической статьи, обзора, очерка — то есть работа в жанрах, предполагающих литературно-художественное изложение материала, — более сложный вопрос. Но...

Дорога в журналистику для вас открыта всегда. Ничто не происходит случайно — так же, как не приходят случайно в наши руки книги. Если вы работаете корреспондентами, значит, вы имеете со Словом *отношения*. Прислушайтесь к себе. Присмотритесь к своей Судьбе. Определите свой Закон. Если это закон работы со Словом, то креативное письмо доступно для каждого из вас. Я уж не говорю о литературной, стилистической грамотности. Мудрые говорят: к нам всегда приходит та Сила, которую мы призываем, и нет в мире такой вещи, которая не поддавалась бы правильной концентрации. Надо только канализировать усилия в нужном направлении, двигаться на *этом* поле — поле, на котором царит Слово, — осознанно...»

**6. ПРАВИЛА РАБОТЫ НАД ТЕКСТОМ**

Дурные законы в хороших руках исполните­лей — хороши; и самые лучшие законы в руках дурных исполнителей — вредны.

*Фридрих Великий*

**Из выступления автора перед журналистами Балашихинского телевидения:**

«Приступая к написанию журналистского материала, каждый раз напоминайте себе, чего от вас потребует работа над текстом, — каких усилий, каких действий и какого состояния духа. Тогда неожиданностей при выполнении задачи для вас не будет, и вы с ней прекрасно справитесь.

Вот они — пять условий успешной работы над текстом.

**Максимальная сосредоточенность** (то, что я называю канализацией усилия). Мелочей нет. Любая мелочь в тексте, как мы говорили, определяет успех или неуспех выполнения задачи. Отсюда вытекает, что надо работать в тишине, или уметь отключаться от внешних раздражителей.

**Готовность к длительному усилию**. Репортаж, отчет в 70–100 строк требуют порой часа работы, часто — в неблагоприятных условиях редакционного шума. Сосредоточенность и работоспособность — только эти вещи «вытянут» текст.

**Ответственность, основанная на осознании серьезности задачи**. Нет ненужных слов — нет незначительных текстов. Любая, самая сухая, самая сжатая информация должна быть подана грамотно и четко.

**Мужество и оптимизм**. Страх перед чистым белым листом бумаги есть у каждого (подробнее об этом чуть ниже). Его надо преодолевать. Садитесь и начинайте писать — не мучаясь вопросом, получится или не получится. Все у вас будет хорошо!

**Грамотное саморедактирование.** Редактируйте и правьте собственные тексты, не сваливайте на редактора свою работу. При этом важно не только найти ошибку — важно ее назвать. Определив родовую принадлежность ошибки, мы увеличиваем вероятность того, что не сделаем ее уже никогда. В обучении саморедактированию нужен системный, осознанный подход. Нужна *работа* над ошибками — основанная на конкретном знании стилистики, а не на речевой культуре или интуиции. Последние вещи — только сильное подспорье, но не более того. И поэтому мы должны знать хотя бы основы стилистики».

**ЧАСТЬ II. «САМОЕ-САМОЕ» ИЗ СТИЛИСТИКИ**

На красивую фразу я всегда смотрю как на возлюбленную.

*Джон Китс*

Стилистика, наука об использовании языковых средств в речи, — настоящий бич начинающих литераторов. Их тексты, в большей или меньшей степени для каждого автора, пестрят разного рода стилистическими ошибками. Да и профессиональные литераторы не всегда умеют их избежать. Поэтому-то в издательствах и редакциях работают литературные редакторы, которые эти ошибки исправляют. И не стоит стыдиться реникс, несуразностей и прочих, как говорят профессионалы, «ляпов» и «блох» в собственных текстах. Стыдиться надо равнодушного отношения к собственной грамотности, нежелания учиться.

В этом разделе книги мы поговорим о наиболее типичных и часто встречающихся ошибках начинающих — о «самом-самом». В принципе, даже освоение столь краткого, далеко не полного и бегло изложенного курса стилистики избавит вас от подавляющего количества стилистических «спотыканий» в тексте, это факт, проверено на опыте. И все-таки периодически берите в руки учебники стилистики, не забывайте о советах, данных в разделе «Необходимость грамотности литератора».

Важнейший результат в работе над стилистикой — это обретение «иного зрения» при чтении собственных текстов. Что это такое? Однажды вы заметите, что в процессе саморедактирования читаете несколько иначе, чем обычный читатель, видите написанное в несколько ином ракурсе — в такой перспективе, в которой становятся заметны все ваши стилистические огрехи. Кстати, это очень интересно: прочтя какую-то фразу, вы ужаснетесь, в другом месте зайдетесь от смеха, а порой (такое бывает очень редко) просто не сможете понять, какую мысль доносили до читателя... Да. Но — к делу.

Итак, стилистические ошибки.

*Выдержки из лекций автора, прочитанных в Школе мастерства прозаика по книгам И. Б. Голуб «Стилистика русского языка», г. Я. Солганик, Т. С. Дроняевой «Стилистика русского языка и культура речи», Н. С. Валгиной «Теория текста».*

**1. ЛЕКСИЧЕСКАЯ НЕСОЧЕТАЕМОСТЬ**

Не все слова в русском языке сочетаются (то есть имеют способность соединяться) друг с другом — как сие ни тривиально, эту истину надо всегда держать в голове. Слова не сочетаются из-за смысловой несовместимости: нельзя сказать «*фиолетовый апельсин*» (если только вы не создаете пространную метафору) или «*железная вода*». Слова не объединяются по грамматической форме. Например, отталкиваются друг от друга притяжательные местоимения, да еще стоящие с глаголами в личной форме: «*моя твоя не понимает»*. Объединению слов препятствуют их лексические особенности. Можно сказать «причинить горе», но нельзя — *«причинить радость».* Есть слова единичной сочетаемости. Слово «закадычный», например, совместимо только со словом «друг»... И так далее.

Проверяйте себя, когда «вяжете» фразы.

Какие слова не сочетаются в следующем предложении: *«Это уже не играло никакого значения»*? Есть выражение «играть роль» и есть — «иметь значение»... Как мы отредактируем фразу? «Это уже не имело никакого значения».

**Проверьте точность словоупотребления в следующих предложениях. Найдите слово, выбор которого вам кажется ошибочным. Сделайте стилистическую правку.**

1. После романа Набокова появляется другое зрение на Чернышевского.
2. Это вторая гибель российского военнослужащего за последнюю неделю.
3. На актере была мантия, отделанная шер­стью горностая.
4. Работая с фуганком, он крепко поре­зал себе палец левой руки.
5. Персонально будет рассматриваться каждое жилище.

**2. РЕЧЕВАЯ НЕДОСТАТОЧНОСТЬ**

Эта ошибка возникает в наших текстах из-за того, что мы привносим в речь литературную типичный изъян речи устной: разговаривая, мы нередко пропускаем слова, торопясь изъясниться. И в устном общении на это редко обращают внимание: ведь из контекста речи говорящего, как правило, ясно, что он хочет сказать. Но в речи письменной пропуск слов недопустим: он нарушает грамматические и логические связи, затемняет смысл, а часто делает речь просто смехотворной.

Объявление на двери рентгенкабинета: *«Ввиду холода в помещении делаем только срочные переломы».* Видимо, здесь подразумеваются срочные рентгенологические *снимки* переломов!

*«Фермеры стремятся добиться увеличения овец в хозяйстве».* Наверно, все-таки «увеличения *поголовья* овец», а не увеличения размеров самих животных!

Порой речевая недостаточность приводит к рождению этаких фраз-ловушек. В одной статье про известного в неком городе хирурга написано: «За свою жизнь он так многих прооперировал, что когда идет по улице, то на лицах — улыбки». Чему улыбаются встречные прохожие? Хирурга все знают, это понятно, — но чему смеются люди? Может, помнят врача как чудака-неумеху? Или он постоянно выходит на улицу в неказистой одежде, в клоунском колпаке?

Это неграмотное высказывание погребло в себе целый абзац, в котором нужно было бы написать о том, что в небольшом городе бывшие больные, некогда излеченные врачом, часто встречаются ему на улице; о том, что все они помнят его, знают в лицо и рады видеть; о том, что люди исполнены благодарности хирургу за оказанную когда-то помощь; о том, что их улыбки — выражение этой благодарности, дань его профессионализму и т. д. и т. п. Но — ловушка есть ловушка!

**Найдите случаи лексической недостаточности. Сделайте необхо­димую правку.**

1. Несмот­ря на то что на протяжении всего пути скорпион сидел на ноге Алексея, водитель все же довел автобус.
2. Российские читатели за­интересованы в новостях отечественной экономики, тем бо­лее существует много информационных поводов.
3. В насто­ящее время в России сложился довольно мощный механизм само­регулирования.
4. Приобрести эти знания задача не простая, и требуются серьезные усилия и трудолюбие.
5. Книги пред­лагают рецепты на все основные праздники.

**3. РЕЧЕВАЯ ИЗБЫТОЧНОСТЬ**

Речевая избыточность — это многословие. Оно проявляется в различных формах.

1. **Пустословие**, то есть навязчивое объяснение банальностей. Например:

*«Потребление молока является хорошей традицией, молоком питаются не только дети, потребность в молоке, привычка к молоку сохраняется до глубокой старости. Плохая ли это привычка? Надо ли от нее отказываться? — Нет!»*

Цените информативность собственных высказываний!

2. **Абсурдизм**. Пример: *«труп был мертв и не скрывал этого».* Такие высказывания называют ляпалиссиадами. Происхождение этого термина небезынтересно: он образован от имени французского маршала маркиза ля Палиса, погибшего в 1825 году. Солдаты сочинили о нем песню, в которой были такие слова: *«Наш командир еще за 25 минут до своей смерти был жив».* Нелепость ляпалиссиады — в самоутверждении самоочевидной истины.

3. **Плеоназм**, то есть употребление в речи близких по смыслу и потому излишних слов. Иначе говоря, плеоназм — это об одном и том же разными словами.

*«Вернуться обратно», «упасть вниз», «это явление является», «соединить воедино», «вместе пели одну песню», «главная суть», «ценное сокровище», «темный мрак», «повседневная обыденность», «бесполезно пропадает», «предчувствовать заранее»* — все это плеоназмы. Наверно, излишне объяснять, что, например, *«темный мрак»* — многословие, потому что одно из значений слова «мрак» — глубокая, непроглядная тьма.

Обратите внимание на плеоназмы, которые рождаются при описании жестов: *«топать ногами», «жестикулировать руками», «обнимать руками», «смотреть глазами».*

**Из книги Юрия Никитина «Как стать писателем»:**

«**Если новичок хочет написать, что кто-то кивнул, то обязательно уточнит, что кивнул головой, как будто можно кивнуть чем-то еще! Есть такие, которые составляют фразу еще круче: «*Он кивнул своей головой».* Иногда встречаются чемпионы: «*Он кивнул своей головой в знак согласия»*! Здорово? Но и это еще не все. Однажды я встретил вовсе шедевр: «*Он кивнул своей собственной головой в знак согласия, подтверждая сказанное»!* Ну, тут уж унтер Пришибеев с его «утопшим трупом мертвого человека» — вершина стилистики!»**

**Есть синонимические плеоназмы, учитывайте их тоже:**

***«****долгий и продолжительный», «мужественный и смелый», «удивительный и чудесный», «расцеловал и облобызал», «только, лишь», «тем не менее, однако», «так, например».*

**4. Тавтология**,то есть повторение в предложении однокоренных слов. Очень распространенная ошибка начинающих! *«Рассказать рассказ», «умножить во много раз», «спросить вопрос», «возобновить вновь»* и так далее. Нередко тавтология образуется от соединения русского слова с иноязычным, дублирующего его значение: *«памятный сувенир», «движущий лейтмотив», «необычный феномен», «впервые дебютировал», «старый ветеран», «биография жизни», «своя автобиография», «в конечном итоге», «мизерные мелочи», «ведущий лидер», «ответная контратака», «народный фольклор», «демобилизоваться из армии».*

**5. Повтор слов.** Например: *«Были получены результаты, близкие к результатам, полученным на модели корабля. Полученные результаты показали...»* Как исправить это предложение? «Были получены результаты, близкие к тем, которые дало испытание модели корабля. Это свидетельствует о том...»

Как видите, от повтора слов легко уйти путем подбора синонимов. Если не получается — подберите к повторяющемуся слову перифразу, то есть описательный оборот, используемый вместо этого слова. Например, в статье об А.С.Пушкине вы можете вместо употребления имени поэта или определения «поэт» использовать перифразы «светило русской словесности», «солнце русской поэзии». Бывает, что в статье о каком-нибудь предприятии никак не удается избавиться от повтора слова «завод», или слова «фабрика». Тогда может выручить использование аббревиатуры названия предприятия. Например, БЛМЗ (Балашихинский литейно-механический завод).

В трех последних случаях многословия оно может служить стилистическим приемом. Тавтологический или плеонастический повторы, как и повторение слов, могут усиливать действенность речи, эмоциональность, афористичность высказывания, использоваться при создании каламбуров и т. д. и т. п.

**Дайте стилистическую характеристику следующих высказываний, содержащих лексическую избыточность. Требуется ли стилистическая правка в подобных случаях?**

1. Они сохранились в целости и сохранности.
2. Суп дня или салат здесь каждый день разные.
3. Будешь возвращаться обратно, позвони — вдруг смогу подвезти!
4. В феврале месяце планируется оснастить предприятие новой техникой.
5. Чуть не каждый день де­вушка улыбается потусторонней улыбкой.
6. Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается.
7. Он немного приоткрыл окно
8. Она была его законной супругой.
9. Я бы не хотела начинать жизнь сначала.
10. Каждому хоть раз наверняка да приходила в голову жутковатая мысль: нас на Земле все больше и больше, а природных запасов все меньше и меньше.

**4. ПАРАЗИТНАЯ РИФМА. НЕУМЕСТНАЯ РИТМИЗАЦИЯ ПРОЗЫ**

**Случайная рифма** в прозаическом тексте — довольно редкое явление. Но если уж она есть, то это для автора неприятность, потому что читателю, как правило, становится смешно: *«Это выставка-продажа бельевого трикотажа», «Он увидал то, что искал», «Привлекает внимание мраморное здание»* и т. д.

Стилистическая правка подобных текстов не вызывает затруднений. Обычно одно из рифмующихся слов заменяется синонимом или изменяется его грамматическая форма. Например: *«Как наша песня им помогла, как много сказать она смогла!» —* «Как помогла им наша песня, как много ею было сказано!»

**Непроизвольная ритмизация прозы** — такая организация речевого материала, при которой слова, вопреки воле автора, располагаются в соответствии с каким-нибудь стихотворным размером. Например, ямбом написаны строки: *«Как беспристрастный наблюдатель, бродил он берегом реки»* (сравните со строками из «Евгения Онегина»: «Тоска любви Татьяну гонит, и в сад идет она грустить»); хореем — газетный заголовок: *«Дружно мы на выборы нашей власти прибыли».*

А вот пример, в котором неуместная ритмизация сочетается с невольной рифмой! *«В старом саду во главе со стажером юннаты проводят борьбу с листожором».* Как исправить? Наверно, так: «В старом саду юннаты во главе с практикантом уничтожают листожора».

**5. НЕПРАВИЛЬНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПАРОНИМОВ**

Паронимы — это однокоренные слова, близкие по звучанию, но не совпадающие в значениях (*узнать — признать, одеть — надеть, подпись — роспись*). Их нельзя путать, смешение паронимов — грубая ошибка. Приведем примеры. *«Вы уже ходили вешаться?»* — здесь глагол «взвешиваться» заменен суицидальным «вешаться»! *«Я проблудил два часа»* — «проблудил» заместило пароним «блуждал».

Мы очень часто используем слова из паронимической пары «одел — надел». Не путайте их! «Одеть» значит покрыть кого-нибудь какой-нибудь одеждой, покрывалом (одеть одеялом, одеть на ребенка пальто). А «надеть» — покрыть тело или часть тела какой-нибудь одеждой (надеть шубу, надеть валенки, надеть пальто на ребенка). Отличие в значениях не очень яркое, но принципиальное. Пушкин точно его выявляет в следующих строках: «Надев широкий боливар, Онегин едет на бульвар», но «Лазурный пышный сарафан одел Людмилы стройный стан»!

**Замените неправильно выбранный пароним. Для справок обрати­тесь к словарю паронимов.**

1. Эти деньги мож­но было затратить и по-другому.
2. В современной школе остаются работать подлинные сподвижники.
3. Бальзам для натирания в кожу.
4. Спи­сок подобных методов коррекции фигуры можно было бы про­длить.
5. Автор подчеркивает его чувства: грусти, сожаления, тя­гости расставания с другом.

**6. КОНТАМИНАЦИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ**

Фразеологизмы — это сложные по составу языковые единицы, имеющие устойчивый характер: *ломать голову, сгущать краски, кот наплакал, на вес золота, прожиточный минимум, шоковая терапия, у черта на куличках, задирать нос, закон джунглей, черный вторник, прямой эфир* и т. д.) По существу, это язык в языке, так как многие фразеологизмы эквивалентны одному слову («раскинуть» умом значит «подумать»; «пятое колесо в телеге» значит «лишний»).

Типичная ошибка при использовании фразеологизмов — их контаминация. Что это такое? Автор берет элемент одного фразеологизма и соединяет его с элементом другого. Получается «новый» фразеологизм — стилистическая ошибка. Например *«Язык не поднимается говорить об этом...»* Известны фразеологизмы «язык не поворачивается» и «рука не поднимается». Автор все перепутал: использовал существительное из первого фразеологизма, а глагол — из второго. Или еще — *«предпринимать меры».* Есть фразеологизмы «принять меры» и «предпринять шаги»...

Помимо контаминации, существуют такие ошибки как разрушение образного значения фразеологизма, неоправданная замена его компонен­тов, немотивированное расширение или сокращение его состава, изменение грамматической формы слов во фразеологизме и другие.

Будьте внимательны, когда используете устойчивые речевые обороты!

**Найдите речевые ошибки в употреблении фразеологического обо­рота. На­пишите исходный фразеологизм. Сделайте стилистическую правку пред­ложений.**

1. Ну, это еще бабушка на воде вилами писала!
2. Юрий Владимирович не по­терял свой образ даже перед ликом возможной смерти.
3. Ученые знают почти каждого зубра в лицо.
4. У него на коже пробежали мурашки.
5. «У нас нет никаких сомнений в том, что преступник совершил пре­ступление в твердом уме», — сообщил нам капитан милиции.

**7. СМЕШЕНИЕ СТИЛЕЙ**

Что такое стиль письменной речи? Это манера изложения материала. Или, строже, совокупность языковых средств и приемових использования.

В современном русском языке различают четыре функциональных стиля. Так называемые «книжные»:

* **научный —** стиль научных докладов, отчетов, рефератов, диссертаций;
* **публицистический** — стиль газетных, журнальных материалов;
* **официально-деловой** — стиль докладов, заявлений, рапортов, деловых писем, отчетов, докладных записок.

Им противопоставлен

* **стиль разговорной речи**, выступающей обычно в характерной для нее устной форме.

Особое место в системе стилей занимает

* **язык художественной литературы**. Но в этом случае говорить о единой совокупности языковых средств не приходится: каждый литератор создает свой, индивидуально-авторский стиль.

Мы не будем здесь разбирать особенности каждого стиля. Скажем только, что в языке существует такое явление, как функциональная закрепленность слова. Мы, например, чувствуем связь слов-терминов с научным языком (стилем) (*квантовая теория, ассонанс, атрибутивный*); относим к публицистическому стилю слова, связанные с политической тематикой (*всемирный конгресс, саммит, международный, правопорядок, кадровая политика*); выделяем как официально-деловые слова, употребляемые в делопроизводстве (*нижеследующий, надлежащий, потерпевший, проживание, предписать, препровождаться*).

Наиболее четко противопоставлены «книжные» и разговорные слова: *вторгаться — влезать, избавиться — отделаться, криминальный — бандитский.*

Так вот, следуйте стилю, в котором работаете. Помните, что слова и синтаксические конструкции, необходимые в одной речевой ситуации, бывают неуместны в другой.

Вот яркий пример неправомерного использования разговорной лексики, просторечия и жаргонизмов в публицистическом стиле: «На конкурс «Мисс Россия» семь лет назад в качестве претенденток ***привалили*** все, кто считался первой красавицей в классе или во дворе... Когда выяснилось, что жюри не остановило свой выбор на ее дочери, мамаша вывела несчастное свое дитя ***посредь*** зала и ***устроила разборку***».

Если вы, например, в рассказе, воспроизводите прямую речь героя в обыденной беседе двух приятелей-подростков (то есть создаете ситуацию использования разговорного стиля), то вряд ли ваш герой скажет такое:

— Проснувшись сегодня раньше обычного, я услышал тихие голоса родителей, доносившиеся из кухни.

Деепричастные и причастные обороты присущи «книжному» стилю. Наверно, правильно будет, если ваш герой скажет:

— Я сегодня проснулся и слышу: ***предки*** на кухне ***шепчутся***.

«Шепчутся» — типично разговорное слово. Использование словечка «предки» из молодежного жаргона, то есть сленга, в данном случае допустимо и придает речевой ситуации дополнительную достоверность.

**Выделите «книжную» лексику. Оцените уместность ее употребления в предложениях. Сделайте стилистическую правку.**

1. Менты захлопнули камеру, и я поспал часа три, накрывшись небольшой грязной цевницей.
2. Именно тогда, признается дворник Анна Маркина, я и поняла, что для меня не­важно, на каком поприще трудиться.
3. Это можно сравнить с тем, как если бы он, такой человек, оделся бы в не подобающий ему бедный костюм или иную не­адекватную одежду.
4. В довершение сказанного на заседании правительства из его уст прозвучало пресловутое мнение о том, что финансирование необходимо продолжить.
5. Вы предла­гаете клиенту совсем другую ипостась ситуации.

**Найдите разговорные и просторечные слова. Определите их сти­листическую функцию и уместность употребления.**

1. Оба они люди с юмором: то, что называется в народе «поржать», — это у них завсегда.
2. Главная редакторша утверждала, что кто-то из очень вли­ятельных людей обещался ей достать по блату эту вещь.
3. Мы все­гда ждем чуда и крепко серчаем, если оно не наступает.
4. Они так удачно играли, что их заприметило телевизи­онное начальство.
5. После прикрытия передачи он подался на Высшие режиссерские курсы.

**8. КОЕ-ЧТО О РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ, ИНОСТРАНИЗМАХ И ЖАРГОНЕ**

Последние десять-пятнадцать лет русская разговорная речь претерпела сильные изменения. С одной стороны, появилось много заимствованных слов, в основном, американизмов. С другой стороны, молодежь полностью раскрепостилась в употреблении жаргонизмов и ненормативной лексики...

Но сначала об иностранизмах. Мы сейчас наблюдаем небывалую экспансию иноязычной лексики, особенно в политической жизни страны: **инаугурация** (отметим особо, что инаугурация — торжественная церемония вступления нового президента страны в должность. Президента страны, а не губернатора области или главы района! А ведь в региональной прессе не раз использовалось слово «инаугурация» по отношению к новым начальникам субъектов Федерации и главам муниципальных образований!), **президент, спикер, импичмент, электорат, департамент, муниципалитет** и так далее. Академик Евгений Челышев, который активно работает в Совете по русскому языку при Президенте России, говорит: «Одно дело — экономически оправданные заимствования, постепенно усваиваемые языком и не разрушающие его национальную основу, другое — агрессивная, тотальная его американизация. А мы имеем дело сегодня именно с этим. Сказать человеку «ты убийца» — это вынести ему приговор, а назвать его **киллером —** это как бы просто определить его профессию: «Я — **дилер**, ты — **киллер**, оба вроде делом занимаемся».

Словари иностранных слов не успевают освоить новые заимствования, люди читают газеты и просто не понимают, о чем идет речь. **«Пресс-релиз»** (специальный бюллетень, выпускаемый правительственным учреждением для работников средств массовой информации), **«эксклюзивный»** (исключительный), **«консенсус»** (лат. согласие), **«рейтинг»** (индивидуальный числовой показатель оценки популярности, ценности кого-, чего-либо) и так далее.

Есть и другой взгляд на этот вопрос: «В наш бурный век поток новых идей, вещей, информации, технологий, требует быстрого называния предметов и явлений, заставляет вовлекать в язык уже имеющиеся иностранные названия, а не ожидать создания самобытных слов на русской почве», — как-то заметил один из участников дискуссии, которая развернулась в российской прессе в середине 90-х годов прошлого века.

Иностранные заимствования — патология ли это? Наверно, нет. Конечно, удивляешься, когда видишь на прилавке аптеки детские лекарства, которые называются **«Доктор Велл»** (название детских витаминов, в переводе на русский получается «Хороший доктор») или **«Доктор Вуд»** (перевожу: «Доктор Лес»). Или название магазина **«Минисупермаркет»** («Маленький огромный магазин»?)...

В принципе, в этом нет ничего страшного. В эпоху Петра I в русский язык вошло около 1500 слов из голландского языка. В современном языке сохранилось 250 слов, которые «обрусели» настолько, что человеку, неискушенному в этимологических исследованиях, трудно найти иноязычные корни. Так же русский язык не утратил национального лица, несмотря на то, что на него длительное время воздействовал французский язык. Все это говорит о могучей жизненной силе русского языка, стойкости и цельности его лексической системы.

Понимаете, нет какого-то неведомого инфернального, фатального влияния на язык. Нет болезни, патологии, идущей извне. Язык — это одежда нашей мысли, скажем более выспренно, это зеркало национальной души. Все наши мировоззренческие, судьбинские ошибки, ложные или высокие движения мгновенно отражаются в лексиконе. Первичен путь нации — проблема национального языка отражение этого пути. И здесь чрезвычайно важно следующее. Существует обратная связь. Начиная работать (или просто задумываться!) над правильностью, чистотой русской речи, мы видим наши ошибки, те пружины активности, на которые надо нажать, чтобы двигаться вперед и вверх. Вот я привел пример про детские лекарства. Диагноз — невежество, отсутствие чувства меры. Уже сразу видно, куда двигаться, как работать.

Любое движение к совершенству начинается с возвышения и облагораживания натуры, с формирования высокой личностной культуры. И наша речь — это лакмусовая бумажка правильности такого движения.

И здесь я хотел бы обсудить вопрос, касающийся жаргонизмов. Да, их засилье в разговорной речи очевидно. Причем надо выделить два лексических пласта: молодежный жаргон, то есть сленг, и арго — воровской жаргон.

Жаргон — разновидность разговорной речи, используемая определенным кругом носителей языка, объединенных общностью интересов, занятий, положением в обществе.

Молодые люди эмоциональны, энергетичны, импульсивны. Их речь по определению экспрессивна. Они стремятся ярче, эмоциональнее выразить свое отношение к предмету. Стремятся к оригинальному самовыражению. Отсюда такие оценочные слова: **обалденный, клевый, ржать, балдеть, кайф, ишачить, пахать, загорать** (в смысле ничего не делать). Отсюда и использование в разговорной речи ненормативной лексики, русского мата. И когда я еду в автобусе и на задней площадке слышу не очень тихий разговор подростков, в котором через слово мат, — а рядом общаются двое молодых людей и один другому показывает цифровой плеер и говорит: «Прикинь, прикольная вещица, да!» — меня это шокирует. Почему?

Мат и жаргон коробят наше этическое и эстетическое существа. Но дело ведь не в этом, можно и потерпеть. Дело совершенно в другом! Как я уже говорил, речь — одеяние мысли. И если мы слышим вот такую обедненную речь, то это заставляет нас сильно засомневаться в полноценности ее носителя. Бедная речь — бедная мысль! А нет ума — считай, калека! Человек, не умеющий связать двух по-настоящему полноценных слов без жаргонных или матерных слов-связок, не может мыслить конструктивно, он не работает головой, вот в чем дело!

И потом, жаргонная лексика уступает литературной лексике в точности. Она лексически, семантически неполноценна. Ведь что может означать слово «прикольный»? В зависимости от контекста — «высокотехнологичный», «надежный», «красивый», «смешной», «забавный», «приятный», любое положительное качественное определение предмета, человека или явления! И как нам понять носителя жаргонизма? Когда я указываю на речевую недостаточность в текстах, мне обычно отвечают: «Из контекста понятно!» Слава Богу, нам дана способность понимать друг друга не только исходя из вербальной (словесной, устной) информации, мы всегда улавливаем контекст и по невербальным знакам (мимика, жесты, интонация), которые подает нам собеседник, и, в результате мгновенных умозаключений, понимаем самую бездарную речь. Но ведь так можно дойти до того, что мы просто будем мычать и указывать пальцами на то, о чем говорим! И тоже будет понятно! Контекст — спасительная вещь! Но давайте не будем доходить до абсурда!

Таким образом, то, что мы сегодня наблюдаем в нашей разговорной речи, тревожит. И не тем, что русский язык извращается. Он выстоит, будьте спокойны! Те 40 тысяч слов, которые составляли словарный запас А.С.Пушкина, никуда не денутся и найдут свое применение! Здесь другое. Распространение воровского жаргона (все эти **«по фене ботать», «тереть базар», «за базар ответишь», блатной, авторитет, мокрушник, фраер, замочить** и так далее) говорит о криминализации социума; засилье жаргонизмов в молодежной среде, неуместное употребление иностранизмов — о падении культурного или образовательного уровня человека. И здесь значение работы над речью приобретает очень большое значение.

Как уже было сказано, состояние русского языка — диагноз состояния общества, работа над правильностью речи — лечение общества, исправление общего неблагоприятного состоянии дел. Пропаганда правильной русской речи — это на самом деле пропаганда правильного, конструктивного, позитивного, созидательного мышления; школа правильной речи — это школа высокого качества человеческой жизни!

«Слово — дело великое!» — сказал Л.Н.Толстой, и это так!

**9. КАНЦЕЛЯРИЗМЫ**

Именно неоправданному смешению стилей мы обязаны тем, что в русском языке существует ужасный псевдостиль — **канцелярит.** Он создается тогда, когда речевые средства официально-делового стиля используются в чуждом для них контексте. В таком случае они становятся **канцеляризмами**. Употребление слов и словосочетаний «наличие», «за неимением», «во избежание», «изымать», «вышеперечисленный», «имеет место» делает речь, мягко говоря, невыразительной. Например:

«*При наличии желания можно многое сделать по улучшению условий труда рабочих».*

*«В настоящее время ощущается недокомплект педагогических кадров».*

Канцелярскую окраску речи придают отглагольные существительные. Они образованы с помощью суффиксов *-ени-, -ани-* (выявление, нахождение, взятие, раздутие, сомкнутие), есть среди таких существительных и бессуфиксальные (пошив, угон, отгул). Их канцелярский оттенок усугубляют приставки *не-, недо-* (необнаружение, недовыполнение).

Отглагольные существительные не имеют категорий времени, вида, наклонения, залога, лица. Это сужает их выразительные возможности. Например: «*Со стороны заведующего фермой было проявлено халатное отношение к доению и кормлению коров».* Можно подумать, что заведующий плохо кормил и доил коров, хотя автор хотел сказать, что «Заведующий фермой ничего не сделал, чтобы облегчить труд доярок, заготовить корма для скота».

Там, где вместо глагола используются отглагольные существительные, возникает двусмысленность.

*«Утверждение профессора»* (профессор утверждает или его утверждают?); *«люблю пение»* (*люблю* петь или слушать, когда поют?)

В предложениях с отглагольными существительными сказуемое часто выражается страдательной формой причастия или возвратным глаголом, это лишает действие активности и усиливает канцелярскую окраску речи. Пример:

*«По окончании ознакомления с достопримечательностями туристам было разрешено их фотографирование».* Намного лучше: *«Туристам показали достопримечательности и разрешили их фотографировать».*

Употребление канцеляризмов связано с так называемым «расщеплением сказуемого» — заменой простого глагольного сказуемого сочетанием отглагольного существительного со вспомогательным глаголом, имеющим ослабленное лексическое значение:

*«Это приводит к усложнению, запутыванию учета и увеличению издержек».* Но ведь можно использовать глаголы! И речь станет простой и ясной. *«Это усложняет и запутывает учет, увеличивает издержки».*

Влиянием официально-делового стиля часто объясняется неоправданное употребление отыменных предлогов: *по линии, в разрезе, в части, в деле, в силу, в целях, в адрес, в области, в плане, на уровне, за счет.* В книжных стилях их употребление часто оправдано. Но обычно они требуют употребления отглагольных существительных. Это утяжеляет слог. И еще — ведет к нанизыванию падежей. Пример:

*«За счет улучшения организации погашения задолженности по выплате зарплаты и пенсии, улучшения культуры обслуживания покупателей должен увеличиться товарооборот в государственных и коммерческих магазинах».*

Здесь необходимо исключить отыменный предлог, заменить отглагольные существительные глаголами. Тогда получится так: *«Чтобы увеличить товарооборот, нужно своевременно платить зарплату...»*

Порой авторы употребляют отыменные предлоги, особо не задумываясь. Так рождаются алогизмы типа *«Ввиду отсутствия материалов стройка приостановлена».* Как будто кто-то предвидел, что материалов не будет, и поэтому стройку приостановили!

Итак, подведем итоги.

**Из книги Норы Галь «Слово живое и мертвое»:**

«Так что же он такое, канцелярит? У него есть очень точные приметы, общие и для переводной и для отечественной литературы.

Это — вытеснение глагола, то есть движения, действия, причастием, деепричастием, существительным (особенно отглагольным!), а значит — застойность, неподвижность. И из всех глагольных форм пристрастие к инфинитиву.

Это — нагромождение существительных в косвенных падежах, чаще всего длинные цепи существительных в одном и том же падеже — родительном, так что уже нельзя понять, что к чему относится и о чем идет речь.

Это — обилие иностранных слов там, где их вполне можно заменить словами русскими.

Это — вытеснение активных оборотов пассивными, почти всегда более тяжелыми, громоздкими.

Это — тяжелый, путаный строй фразы, невразумительность. Несчетные придаточные предложения, вдвойне тяжеловесные и неестественные в разговорной речи.

Это — серость, однообразие, стертость, штамп. Убогий, скудный словарь: и автор и герои говорят одним и тем же сухим, казенным языком. Всегда, без всякой причины и нужды, предпочитают длинное слово — короткому, официальное или книжное — разговорному, сложное — простому, штамп — живому образу. Короче говоря, канцелярит — это мертвечина».

**Найдите слова и выражения, относящиеся к официально-дело­вому стилю, но употребленные за его пределами. От­метьте случаи смешения стилей. Сделайте стилистическую правку.**

1. Успех выполнения задания качественного проведения переписи будет зависеть от подготовленности населения.
2. Немаловажную роль для снятия утомления и улучшения усвоения программного материала детьми играет организация их труда и активного отдыха.
3. В свете этого конца пьеса смотрится иначе.
4. В результате аварии насчитали двадцать человек трупов.
5. В рамках работы над героико-патриотическим воспитанием подрастающего поколения прошли встречи ветеранов с учениками школ.

**10. РЕЧЕВЫЕ ШТАМПЫ И ЯЗЫКОВЫЕ СТАНДАРТЫ**

**Речевые штампы** — это слова и выражения, лишенные образности, эмоционально тусклые, значения которых затерты частым употреблением без учета контекста. Они обедняют речь, заполняют ее шаблонными оборотами, убивают живое изложение.

Это шаблонные метафоры, сравнения, перифразы, метонимии — *«свет души», «неравнодушный и небезучастный человек», «неиссякаемый источник вдохновения», «их сердца стучат в унисон», «плащ, сотканный из лоскутьев мрака», «глаза, горящие странным огнем»...*

**Из книги Я. Парандовского «Алхимия слова»:**

«Печально видеть, когда то, что некогда было смелым и свежим, со временем становится затасканным и невыносимым. *«Расписной ковер цветов», «изумрудный луг», «лазурь небес», «жемчужный смех», «потоки слез»* вполне могли бы сослаться на свою благородную родословную и вздыхать по утраченной молодости, однако ныне, если им случается подвернуться под безответственное перо, они на целую страницу разносят затхлый запах старого чулана».

Первый, кто сравнил женщину с цветком, был великим поэтом, кто это сделал вторым, был обыкновенным болваном.

*Генрих Гейне*

Да... Так что будьте бдительны, не впадайте в банальность!

Другие примеры штампов — свойственных публицистическому стилю. (Внимание будущим журналистам!)

**Из книги Д. Э. Розенталя «Справочник по правописанию и литературной правке»:**

«В разных материалах встречаются одни и те же сочетания, превратившиеся в «стертые пятаки». Таковы сочетания со словом «золото» всякого цвета: *«белое золото»* (хлопок), *«черное золото»* (уголь), *«голубое золото»* (гидроэнергия), *«жидкое золото»* (нефть)... Другие примеры штампов: *«большой хлеб», «большая руда», «большая нефть»* (в значении «много...»)... К таким «излюбленным» сочетаниям относятся также: *«люди в серых шинелях», «люди в зеленых фуражках»* (лесники, егеря, пограничники?), *«люди в белых халатах»* (врачи? продавцы?)».

В практической стилистике термин «речевой штамп» получил более узкое значение: так называют стереотипное выражение, имеющее канцелярскую окраску. И здесь прежде всего можно выделить такие шаблонные обороты речи: *«на данном этапе», «в данный отрезок времени», «на сегодняшний день», «подчеркнул со всей остротой»* и т. п. Как правило, они ничего не вносят в содержание высказывания, а лишь засоряют речь.

К речевым штампам относят также *универсальные слова*, которые используются в самых различных, неопределенных значениях: *вопрос, мероприятие, ряд, проводить, разворачивать, отдельный, определенный.* Например, существительное *«вопрос»*, выступая как универсальное слово, никогда не указывает на то, о чем спрашивают. Например: *«Особо важное значение имеют вопросы питания в первые 10–12 дней»* (так в чем же состоит вопрос? о чем, собственно, речь?) Слово *«являться»*, как универсальное, тоже лишнее. Предложение *«Очень важным является использование для этой цели химикатов»* вполне заменяется более определенным высказыванием *«Для этой цели необходимо использовать химикаты».*

Речевые штампы, избавляя говорящего от необходимости искать нужные точные слова, лишают речь конкретности. *«Нынешний сезон провели на высоком организационном уровне»* — это предложение можно вставить в отчет и об уборке сена, и о спортивных соревнованиях, и о подготовке жилого фонда к зиме, и о сборе винограда...

От речевых штампов следует отличать **языковые стандарты.**

Языковыми стандартами называют готовые, воспроизводимые в речи средства выражения, используемые в публицистическом стиле. В их употреблении нет ничего плохого. В отличие от штампа, они обладают четким смысловым выражением, экономно выражают мысль, способствуют быстроте передачи информации. Это такие сочетания, как *«работники бюджетной сферы», «служба занятости», «международная гуманитарная помощь», «коммерческие структуры», «силовые ведомства», «ветви российской власти», «по данным из информированных источников», «служба быта», «служба здоровья»* и т. д. Эти речевые единицы широко используются журналистами, так как невозможно в каждом конкретном случае изобретать новые средства выражения.

**Найдите штампованные выражения. Определите стилистическую функцию этих словосочетаний. Сделайте стилистическую правку.**

1. Кто знает, может, следующим президентом нашей великой и могучей страны будешь именно ты.
2. Неувядаемая «Машина времени» работает над новым проектом.
3. Желаем удачи, братья по объективу!
4. «Это наше первое поражение, но у нас еще все впереди», — сказал тренер футбольной команды.
5. Меняем «белое золото» на «голубое».

**11. НЕУДАЧНАЯ ОБРАЗНОСТЬ, ВЫЧУРНОСТЬ РЕЧИ**

Употребление метафор, сравнений, эпитетов, перифраз, гипербол и других образных средств речи, в которых слова используются не в прямом, а в переносном значении, придает речи эмоциональную окраску. Такая речь всегда экспрессивна, риторична. И это должно быть стилистически оправдано. Иначе получаются вот такие несуразности:

*«Монтажники пересекли экватор монтажных работ», «Угнанный автомобиль унес две молодые жизни», «Судья был такой же простой и скромный, как и его кабинет», «Стюардесса посмотрела на меня нежным глазом и пропустила вперед», «Больше жизни он полюбил свою профессию землекопа за ее особую, скромную, неброскую красоту».*

**Из книги Я. Парандовского «Алхимия слова»:**

«Метафора таит в себе разные опасности: или распространяет зловоние банальности, или приводит к нелепостям; нужно много такта, ума и вкуса, чтобы сохранить меру и изящество в отношении этих словесных украшений».

**Из работы М. Горького «Письма начинающим литераторам»:**

**Совет 1.**

«Рассказ начат так:

«С утра моросило».

«По небу — осень, по лицу Гришки — весна».

«...чёрные глаза блестели, точно выпуклые носки новеньких, купленных на прошлой неделе, галош».

Очевидно, это не первый рассказ; автор, должно быть, уже печатался, и похоже, что его хвалили. Если так — похвала оказалась вредной для автора, вызвав в нём самонадеянность и склонность к щегольству словами, не вдумываясь в их смысл.

«По небу — осень» — что значат эти слова, какую картину могут вызвать они у читателя? Картину неба в облаках? Таким оно бывает и весной и летом. Осень, как известно, очень резко перекрашивает, изменяет пейзаж на земле, а не над землей.

«По лицу Гришки — весна». Что же — позеленело лицо, или на нём, как почки на дереве, вздулись прыщи? Блеск глаз сравнивается с блеском галош. Продолжая в этом духе, автор мог бы сравнить Гришкины щёки с крышей, только что окрашенной краской. Автор, видимо, считает себя мастером и — форсит».

**Совет 2.**

«Книгу Вашу прочитал я, — книга не хуже других на эту тему. Она была бы лучше, если бы Вы отнеслись более серьёзно к языку и **писали бы проще**, а не такими слащавыми фразами, как, например: «Не упружатся под ситцем груди девичьи». Такие фразы напоминают старинные бабьи причитания. Глагола «упружить», кажется, нет в нашем языке.

«Рвётся сердце Василия в заворожённую жавороночной песней высь» — это очень плохо — и говорит о Вашей претензии писать «поэтически», красиво. И Вы пишете такие несуразности: «Мечта о перевороте безжалостно смята царизмом, как бывает сорван порывом бури нежный пух одуванчика». Революционное движение 1905–1906 годов нельзя и смешно сравнивать с «одуванчиком». А для того, чтобы разнести семена одуванчика, — не требуется «порыва бури», а достаточно дуновения ребёнка».

**Совет 3.**

«Теперь — по поводу стиля Вашей книги. «Бессмысленная, вялая какая-то, скучная смерть веяла ровным дыханием», — пишете Вы. Это — очень характерная фраза для Вас. А ведь в ней, несмотря на три определения понятия «смерть», — нет ясности. Сказать «вялая смерть» и прибавить к слову «вялая» — «какая-то» — это значит подвергнуть сомнению правильность эпитета «вялая». Затем Вы добавляете «скучная» — к чему это нагромождение?»

**12. НЕБЛАГОЗВУЧИЕ РЕЧИ**

**Благозвучие речи** — это наиболее совершенное, с точки зрения говорящих на данном языке, сочетание звуков, удобное для произношения и приятное для слуха. Казалось бы, требования благозвучия относятся только к устной речи. Но это не так. Трудно произносимый текст читать тяжело, таковы особенности нашего восприятия. Поэтому академик Л.В.Щерба писал: «Несмотря на всю реальность письменной речи, нормальным языком можно считать лишь то, что произносится вслух хотя бы мысленно».

Существуют законы благозвучия русской речи. Их всего четыре. Вот их условные названия:

1. **«Сочетаемость звуков в русском языке».**
2. **«Эстетическая оценка звуков русского языка».**
3. **«Частота повторения звуков в речи».**
4. **«Длина слова».**

Рассмотрим практические следствия из этих законов.

1. Наиболее естественное звучание русской речи достигается чередованием согласных и гласных звуков и незначительным употреблением консонантных сочетаний, то есть сочетаний нескольких согласных. Поэтому **избегайте стечения согласных и гласных звуков на стыке слов.**

Пример сочетания согласных: «конку**рс** **взр**ослых». Еще М.В.Ломоносов рекомендовал «обегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например: *всех чувств взор есть благороднее*, ибо шесть согласных, рядом положенные — *вств-вз*, язык весьма запинают».

Сочетание гласных (так называемые «зияния») на стыке слов: «у Тан**и** **и у** **О**ли». М. В. Ломоносов приводил в пример такую фразу: *«Плакать жалостн****о о о****тшеств****ии и****скреннего своего друга».*

2. **Избегайте повторения неблагозвучных шипящих и свистящих звуков.** Они часто встречаются в причастных оборотах.

**Из работы М. Горького «Письма начинающим литераторам»:**

«У русского языка есть свои недостатки, и один из них — шипящие звукосочетания: вши, шпа, вшу, ща, щей. На первой странице рассказа вши ползают в большом количестве: «прибывшую», «проработавший», «говоривших». Вполне можно обойтись без насекомых...»

3. **Избегайте повторения одного и того же звука или однослоговых конструкций.** Например: «**Гол гол**ландцев в ворота канадских футболистов», «Сни**ж**ение опасности пора**ж**ения наса**ж**дений по**ж**арами». Повторение гласных бывает менее заметно, однако нанизывание в тексте слов с такими сравнительно редкими звуками, как «у», «ы», воспринимается читателем плохо: «**У**бийства и **у**жасы в **у**грюмой **у**садьбе — **у**ниверсальная форм**у**ла **у**помянутой х**у**дожественной литерат**у**ры».

4. На благозвучие речи оказывает влияние чередование ударных и безударных слогов и связанное с этим преобладание в тексте коротких и длинных слов. Для русского языка средняя длина слова — три слога. Это не значит, что следует отбирать только трехсложные слова, но чувство меры должно подсказывать автору такое сочетание слов, при котором сохраняется свойственное нашему языку чередование ударных и безударных слогов и естественная расстановка межсловесных пауз.

**Стечение в речи коротких слов делает фразу рубленой,** она звучит, как барабанный бой: *«Сад был пуст, стар, гол, он был забыт».*

**Если же слова непомерно длинны, то речь становится монотонной**, вялой: *«Свидетельства поименованных авансодержателей запротоколированы».*

**Какие законы благозвучия речи нарушены в следующих предложениях? Сделайте стилистическую правку.**

1. Многие говорят о консервативных обычаях в консерватории.
2. Отслужив положенное, солдат снова вернулся в цех.
3. В субботнике принимали участие участники Каракумского пробега, работавшие на машинах, которые участвовали в пробеге.
4. Краю крайне необходимы средства на ликвидацию последствий стихийного бедствия.
5. Предприятие планировало получить порядочную прибыль.

**13. ЗЛОУПОТРЕБЛЕНИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ГЛАГОЛА «БЫТЬ»**

Главный русский глагол «быть» так и просится на лист — особенно тогда, когда мы что-то описываем. В его употреблении нет никакого стилистического криминала — проблема лишь в том, что он очень навязчив и диктует «свой» строй предложения и речи. Поэтому, использовав его в предложении раз, мы автоматически строим следующую фразу так, что он возникает снова. А если мы ввели «быть» в два следующих друг за другом предложения, то он обязательно появится и в третьем!

Следите за появлением глагол а «быть» в ваших текстах.

Вот как братья Стругацкие шутливо оценивают его ценность в описании:

**Из книги Аркадия и Бориса Стругацких «Хромая судьба»:**

«На палубе «Коньэй-Мару» было скользко и пахло испорченной рыбой и квашеной редькой. Стекла рубки были разбиты и заклеены бумагой. (Тут ценно как можно чаще повторять «были», «был», «было». «Стекла были разбиты, морда была перекошена...»)

Валентин, придерживая на груди автомат, пролез в рубку. «Сенте, выходи», — строго сказал он. К нам вылез шкипер. Он был старый, сгорбленный, лицо у него было голое, под подбородком торчал редкий седой волос. На голове у него была косынка с красными иероглифами. На ногах шкипера были теплые носки...»

**14. ИЗБЫТОК ПРИТЯЖАТЕЛЬНЫХ МЕСТОИМЕНИЙ**

Подобно глаголу «быть», притяжательные местоимения постоянно «предлагают услуги» начинающему автору. Пишущему они часто не кажутся лишними, хотя во многих случаях ему можно обойтись и без них... Но что такое притяжательные местоимения? Это местоимения, которые указывают на принадлежность к 1, 2 или 3-му лицу. Лично-притяжательные — *мой, твой, его, ее, наш, ваш, их*. И то, которое указывает на принадлежность любому из трех лиц, — возвратно-притяжательное *свой*: *я (ты, он) взял свою книгу.*

Пример: «Они заломили ***мне*** руки за ***мою*** спину и бросили ***мое*** тело на заднее сиденье автомобиля». В принципе, избыток притяжательных местоимений в предложении — это всегда ненужное, лишнее уточнение, типа уже рассмотренного нами «кивнул своей собственной головой». Следите за этим.

**15. АБСУРДИЗМ, АЛОГИЗМЫ, ДВУСМЫСЛЕННОСТИ, РЕНИКСЫ**

Вы, наверно, заметили, что различные стилистические ошибки очень часто нарушают логику высказывания, а это приводит к тому, что читатель либо просто не может понять автора, либо... смеется. Когда вы обретете «иное зрение» (о котором мы уже говорили) при чтении текста, то есть разовьете стилистическое чутье, то всегда будете ясно видеть второй — неказистый, неуместно комичный — смысловой план ошибочного высказывания.

**Чаще всего к смысловым рениксам приводят нарушения лексической сочетаемости, речевая недостаточность и неуместная метафоризация речи.**

Из газеты: «Скоро центр города загорится ярким пламенем. На улице Ленина установят новые фонари». Как вам, а? Установят фонари — и сгорит центр! Но, судя по оптимистическому тону автора заметки, это здорово!

Руководство поздравляет работников торговли, ЖКХ и бытового обслуживания с их профессиональным праздником: «Сегодня вы представляете, пожалуй, самую сложную, самую проблемную сферу нашей жизни...» Непонятно: то ли продавцы, сантехники и дворники суть «проблемная сфера жизни», и это абсурд. То ли они «представляют», то есть знакомят (см. «Словарь русского языка С.И.Ожегова») нас с этой злополучной «сферой» — но зачем об этом упоминать в поздравлении?..

Из рассказа начинающего автора: ««Женщина около сорока ловко вскарабкалась в кабину». Во-первых, здесь неудачный подбор слова «вскарабкалась»: женщина представляется этакой обезьянкой. Во-вторых, обозначая возраст героини, автор небрежен, и получается «около сорока» — грамматически несогласованное обстоятельство места, где «место» — лесная птица сорока!

**Также нередко причиной абсурдизма, алогичности, двусмысленности становится просто невнимательность автора, его небрежность в выражении мысли.**

Из рассказа для детей: «Маша взяла Катю на спину, сняла чулки, перешла воду». Не сообразила Маша! Сначала надо было чулки снять, а потом уж подругу на себя взваливать! Или это все-таки автор «не додумался» правильно описать порядок действий героини?

Журналист в газетном очерке о враче рассказывает нам: доктор хотел бы получить новое жилье, но не имеет на это права, так как прописан в квартире, жилая площадь которой составляет 15 квадратных метров. Свое сожаление по поводу сложившейся ситуации автор выражает так: «И вот 15 квадратных метров замечательного хирурга превращаются в замкнутый круг». Оказывается, площадь поверхности тела «замечательного хирурга» — 15 кв.м! И эти метры каким-то образом превратились в «замкнутый круг»! Да это образ из фантастики ужасов — типа кинохитов «Чужие» или «Нечто»!

Из той же статьи: «Одни лечат, другие калечат — так, к сожалению, живет человечество». Гениальное обобщение. Глубокая мысль... Больше, пожалуй, нечего сказать!

Еще пример. Журналистка приходит в пожарную часть, чтобы взять интервью у начальника пожарного отряда. Заходит в его кабинет. Но тот занят и после краткой беседы с гостьей собирается уходить. А себе на замену вызывает заместителя. Автор очерка о пожарных пишет: «К сожалению, начальник отряда куда-то спешил по делам. На мое счастье, в кабинет вошел высокий мужчина...» Создается впечатление, что бедная журналистка страдает клаустрофобией и не может оставаться в помещении одна!

**Объясните, в чем состоит асбурдизм, двусмысленность либо алогичность следующих высказываний. Предложите их правильные варианты.**

1. Страшна не старость, а дряхлость, поэтому лучше умереть молодым и здоровым.
2. Воняло всем, кроме приятного.
3. «Родители! Наши сопли — это распахнутые вами двери!» (Объявление на дверях детского сада.)
4. Мы ждали «Старых кляч» как очередного свидания с Рязановым, Гурченко, Ахеджаковой, Гафтом — нашими старыми и любимыми.
5. «Белоруссия будет жить плохо, но не долго» (из речи президента Белоруссии А.Лукашенко.)

**ЧАСТЬ III. ВОПРОСЫ КРЕАТИВНОГО ПИСЬМА**

Все виды литературы хороши, кроме скучной.

*Вольтер*

**1. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА: СОВЕТЫ ОПЫТНЫХ ЛИТЕРАТОРОВ**

Не существует полноценного учебника креативного (творческого) письма (хотя на Западе выпускаются книги, претендующие на обладание таким статусом). Литературное творчество — интимнейший процесс. И для каждого автора он настолько своеобычен, оригинален, что... В общем, нет и не может быть Свода правил творчества индивида. Но существуют некоторые законы, нарушить которые — значит сделать ошибку. Их много, но от следования одному из них можно уйти, талантливо следуя другому, — это так. Произведение может быть состоятельным при том, что его автор не уделил должного внимания выполнению некоторых, казалось бы, незыблемых основ литературного процесса. И поэтому — повторюсь, — нет профессионального Свода правил для литератора. Знание автора о креативном процессе складывается из мозаики сведений, которые стекаются к нему отовсюду. В чем-то это мистический процесс. Порой нужное знание приходит именно тогда, когда оно необходимо, а до этого для автора оно как бы не существовало. Поэтому просто читайте, учитесь, думайте, делайте выводы — все подряд.

Вот некоторые из таких правил-законов-советов.

**МОТИВ, ЦЕЛЬ СОЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Из статьи редактора научно-фантастического журнала «Порог» Алексея Корепанова «Винегрет для начинающих»:**

«Неплохо бы, по-моему (и не только по-моему!), прежде чем приступать к работе над текстом, определиться, ЧТО вы, собственно, хотите сказать своим произведением. Зачем пишете? Чтобы поставить проблему? Указать путь ее решения? Привлечь внимание к чему-то, о чем-то предупредить? Просто развлечь?»

**ПЕРВАЯ ФРАЗА**

**Из работы М. Веллера «Технология рассказа»:**

«**Первая фраза.** Эта проблема заслуживает самостоятельного исследования. Вопрос «Как начать?» довлеет над автором постоянно. Важность первой фразы отмечена многими и давно. Первая фраза — это камертон, задающий звучание всей вещи.

Иногда первая фраза просто хороша сама по себе и долго живет в памяти писателя невостребованной: ее не к чему приспособить. Постепенно звучание ее расширяется, она обрастает дополнительным смыслом, возникает паутина ассоциаций, из которых постепенно прорисовывается контур рассказа, созвучного этой фразе. В такой ситуации первую фразу можно уподобить паровозу, вытягивающему из темного тоннеля поезд рассказа. (Подобный вариант создания рассказа родствен рождению стихов, методу поэтическому, эмоционально-ассоциативному, когда один оборот, одна строка вызывает за собой к жизни последующие строфы.)

Бывает наоборот: рассказ в общем готов, но без хорошей первой фразы ему не хватает определенности, энергичности, — поезду не хватает того самого паровоза. Иногда подолгу, мучительно, порой безуспешно ищет автор эту сакраментальную фразу.

Есть старый рецепт: из уже готового рассказа вообще выбросить начало, первый абзац или даже страницу-две — тогда фраза, оказывающаяся первой, уже несет в себе общую тональность и энергию рассказа, поскольку к этому месту автор уже «расписался», стиль рассказа обрел определенность. Пожалуй, это годится для большинства рассказов — но только не для тех, где звучание слова, отточенность языка имеют большое значение. В настоящей короткой прозе каждое слово и каждый знак должны стоять на единственно возможном месте.

А порой у писателя имеется в загашнике запас хороших фраз, годящихся для зачинов, и он «прицепляет» к уже готовому рассказу подходящее начало. Пусть даже оно грубовато стыкуется с последующим материалом рассказа — читатель этого не заметит и примет как должное: если фраза хороша, смачна, соответствует общему духу рассказа, можно не слишком заботиться о тщательной шлифовке швов и стыков текста: резкий мазок в живописи предпочтительнее гладенького размазывания красок.

Основные типы первых фраз можно, пожалуй, перечислить:

*а****) Экспозиционная.*** Первой же фразой автор старается ввести читателя в курс дела как можно полнее: называется и характеризуется герой, указывается место и время действия, так что сразу становится понятно, о чем пойдет речь. Например: «На исходе холодного сентября начальник геодезической партии Иван Петров ожидал в таймырской тундре вертолет, который должен был вывести их на материк». Это сразу настраивает на обстоятельное, объективное повествование. Начало обстоятельное, вразумительное, богатое информацией и бедное эмоциями, интонационно нейтральное. Это самый простой, азбучный ход, к которому охотно прибегают начинающие авторы.

*б)* ***Пейзажная.*** Описывается место действия, обычно с привнесением настроения. Также удобное начало: та печка, от которой легко танцевать в любую нужную сторону. Пейзаж может быть мрачным или светлым, городским или «природным». Обычно последующие фразы и абзацы соединяются с ним по принципу внутреннего созвучия, но возможен и принцип контраста: яркий луг — мрачное действие и т. п.

*в)* ***Автобиографическая.*** Когда рассказ ведется от первого лица, просто напрашивается начало вроде: «Тогда-то я был там-то и делал то-то». «Однажды, возвращаясь домой, я увидел, как по лестнице поднимали рояль». Дальше можно познакомиться с владельцем рояля, а можно вспоминать, как в армии сержант заставил музыкантов тащить рояль на шестой этаж, или как рассказчик был на фортепианном концерте, или как в детстве его заставляли учиться музыке и т. п. Первый вариант — «однажды со мною случилось то-то» — пожалуй, наипростейший из всех существующих: так часто пишут графоманы, тут большого ума не требуется. Хотя все зависит от того, что же будет дальше...

*г)* ***Биографическая.*** Без особых ухищрений начинают с описания прошлого или настоящего главного героя. Вариант усложнен, если начинают с биографии второстепенного героя. («Роберт Кон был когда-то чемпионом Принстонского колледжа в среднем весе». — Хемингуэй.) Вариант еще более усложнен, если герой вообще не имеет отношения к действию, а связь здесь — ассоциативная, или для контраста, или для достижения юмористического эффекта.

*д)* ***Характеристика.*** Первой же фразой характеризуется герой, как правило — центральный. («Я человек больной. Я злой человек...» — Достоевский.) Иногда, подбираясь к главному исподволь, автор начинает с характеристики второстепенного героя. Такой зачин сразу дает причинную, психологическую мотивировку будущих действий.

*е)* ***Сентенция.*** Выгодна тем, что дает и мысль, и настроение, и предупреждение о необходимости читать внимательно: может быть актуальной или вечной, веселой или печальной, нарочито-наивной или скорбной. «Беды, как известно, идут полосой». Опасность тут в том, что легко впасть в напыщенность и банальность, показаться претенциозным.

*ж)* ***Портрет.*** Один из традиционных и испытанных видов зачина. Обычно, опять же, относится к главному герою, но не обязательно. Может быть стилистически разнообразным: серьезным, сатирическим, фантастическим, юмористическим и т. д.

*з)* ***Деталь.*** Первая фраза — словно взгляд через увеличительное стекло на какой-то один предмет, одну черту — будь то обгорелое дерево, или какой-то звук, или злые глаза чьи-то, или денежная купюра и т. д. Деталь такая обычно броская, резкая, примечательная — хотя и здесь может быть наоборот, автор специально подчеркивает заурядность, обыденность того, что описывает. Деталь, выпяченная в первой фразе, приобретает символическое значение, ассоциативно переносимое на дальнейшее повествование.

*и)* ***Действие.*** Автор берет быка за рога, отбрасывая всяческие предисловия и начиная прямо с какого-то момента происходящих событий. «Сидоров осторожно закрыл дверь и с чемоданом в руке спустился по лестнице». Плюс в том, что на первых порах читатель гарантирован от скуки: рассказ динамичен. Трудность в том, что обстановку, обстоятельства и проч. автор теперь должен давать через детали, штрихи, отдельные фразы. Это позволяет сделать рассказ более емким, лаконичным, придать изображаемому зримость и глубину: текст несет в себе опорные точки, по которым каждый читатель чуть по-своему видит происходящее. Поскольку обстановка вначале еще не ясна, то первая фраза действует несколько интригующе, обещает и дальше динамичность, вызывает желание узнать, в чем же дело. Чтобы не обмануть интерес читателя и выдержать весь рассказ на уровне хорошего начала, требуется несомненный профессионализм.

*к)****Концентрат действия.*** Выражается простым нераспространенным предложе­нием: подлежащее плюс сказуемое, два слова, никаких подробностей. Предмет действия может быть главный и второстепенный. Главный — «Самолет взлетел», «Траулер тонул», «Николаев упал». Предполагает в последующих фразах напряженность интонации, лаконичность, динамизм, логическое развертывание действия. Второстепенный — «Падал снег», «Солнце село», «Мороз крепчал». Последний зачин высмеян сто лет назад Чеховым в «Ионыче» как отчаянный штамп, и однако, как заметил Вамбери, «старые истины самые верные — они испытаны временем». Начинающий писатель должен знать штампы, чтобы избегать их; настоящий писатель не должен бояться ничего. Штамп-то он штамп, а действует эффективно. Разумеется, все средства художественного языка по мере развития и распространения их употребления теряют свою свежесть, стираются, пользоваться ими становится как бы неприличным: «Это плохо, потому что банально». Но есть тот уровень языка, который не может стать банальным: краткая передача информации.

*л)* ***Сильное действие.*** Предыдущий вариант, но распространенный дополнением и обстоятельством. Излюбленный зачин короля нашей коммерческой беллетристики Валентина Пикуля: «Лошади рушили фургоны в воду», «Ветер рвал плащи с генералов». Штамп, отшлифованный до блеска. Безошибочно выигрышное начало. Слияние элементов действия, пейзажа, экспозиции, поданное с предельной экспрессией. (Ах, и Пушкин любил начинать так: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». — «Пиковая дама».)

*м)* ***Эмоциональная фраза.*** Может выражаться восклицанием, междометиями, отдельными словами или одним повторяемым словом, чьей-то репликой. «Ox... Как же теперь...», «Ура! Отлично!», «Ну же ты и осел...», «Теперь он не выкрутится?» — и т. п. Предваряет эмоционально сходную сцену или же продолжается объяснением того, с чем связаны и кем по какому поводу высказаны данные эмоции».

**ВСТУПЛЕНИЕ, ЗАЧИН**

**Из статьи А. Корепанова «Винегрет для начинающих»:**

«Первый совет-пожелание: не усыпляйте читателя занудными длиннющими вступлениями. Лучше сразу — быка за рога! Начните с интересного эпизода, подденьте читателя на крючок, зацепите его внимание — а уж потом, по ходу повествования, растолковывайте, что к чему, и зачем, собственно, герой мочил из бластера этих зеленых чудиков...»

**Из работы М. Веллера «Технология рассказа»:**

«**Формы зачина.** Интонационный строй первой фразы, ее информативная нагрузка и эмоциональный аспект должны, естественно, сочетаться с последующими фразами, выполняющими по отношению к первой подчиненную роль, подстраивающимися под нее по форме и содержанию. Вариабельность форм зачина способствует этому соответствию:

*а)* ***Повествовательная.*** Самая привычная и традиционная.

*б)* ***Диалог.*** Очень удобное и выгодное начало. Во-первых, сказать можно все, что угодно: о герое и о пейзаже, о действии и о вечных истинах. В-третьих, диалог можно продлить, а можно в любой момент оборвать и перейти к повествованию. В-четвертых, на первую реплику может следовать как прямой логичный ответ, так и самый неожиданный, непоследовательный, что оживляет вхождение в рассказ.

*в)* ***Монолог.*** Сохраняет многие преимущества диалога. Может быть прямым и внутренним, предполагать наличие слушателя или нет. Тоже позволяет оживить любые фразы разнообразнейшими разговорными выражениями и интонациями.

*г)* ***Письмо.*** Близко к монологу, причем имеет то преимущество, что в нем можно сочетать разговорную речь с особенностями эпистолярного стиля. Письмо как зачин может быть рассказом в рассказе, резко повышая емкость и «полезную нагрузку» текста.

*д)* ***Документ,*** причем самый разнообразный: приказ об увольнении, выписка из архива, заявление на квартиру, приговор суда и т. д.»

**Из работы М. Горького «Письма начинающим литераторам»:**

«Начинать рассказ «диалогом» — разговором — приём старинный; как правило, художественная литература давно забраковала его. Для писателя он невыгоден, потому что почти всегда не действует на воображение читателя.

Начинать рассказ разговорной фразой можно только тогда, когда у литератора есть фраза, способная своей оригинальностью, необычностью тотчас же приковать внимание читателя к рассказу.

Вот пример. Летом этим на волжском пароходе какой-то пассажир третьего класса произнёс:

— Я тебе, парень, секрет скажу: человек помирает со страха. Старики — они, конечно, от разрушения тела мрут...

Начинать рассказы речью такого оригинального смысла и можно и следует, но всегда лучше начать картиной — описанием места, времени, фигур, сразу ввести читателя в определённую обстановку».

**КОМПЕТЕНТНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ И ДОСТОВЕРНОСТЬ ИЗОБРАЖАЕМЫХ ИМ ЯВЛЕНИЙ**

**Из статьи А. Корепанова «Винегрет для начинающих»:**

«Автор обязательно должен хорошо знать то, о чем пишет. Не знаешь — узнай. В наши дни нужную информацию раздобыть не так сложно. Все должно быть достоверно».

**Из работы М. Горького «Письма начинающим литераторам»:**

«В день, когда объявлена была война с Германией, о выступлении Англии ещё не было известно.

Соборный протопоп не мог дать «крестом сигнала к отходу поезда», это — дело не его компетенции, а дело начальника станции. Монашество не обряжалось в золотые вышивки, в позументы и мишуру.

Кровь «из рассечённого виска» у Вас «падает лоскутками». «Из-под рассечённого века светился глаз» — ясно, что Вы пишете о том, чего не видели, а этого делать не следует».

**Цитаты из статьи А. Корепанова «Винегрет для начинающих».**

**АВТОБИОГРАФИЧНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

«Опять же, не совет, а мое мнение: НЕ ТОНУТЬ В ЛИЧНОМ, не плодить из

рассказа в рассказ собственные отражения... Хотя тут можно и поспорить».

**ВЫСОКАЯ ОБЩАЯ КУЛЬТУРА ПИШУЩЕГО**

«Любой писатель должен обладать высокой общей культурой, образованностью, эрудированностью — называйте как хотите, но вы меня, надеюсь, поняли».

**ЧИТАЙТЕ КЛАССИКОВ!**

«Книжки-то все-таки почитывайте, и не только фантастику, а «классиков», Пушкина, там, Чехова и так далее. Не творите произведения-кальки с компьютерных игр и «видиков». А такое мне попадается довольно часто, вплоть до этих набивших оскомину фраз: «Надеюсь, ты знаешь, что делаешь?», «Ты в порядке?» и т. д. Перечитывайте, не столько уже следя за развитием сюжета, сколько изучая технику письма; не ЧТО написано, а КАК написано».

**ИДЕЯ, СЮЖЕТ И ЯЗЫК ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

«Художественное произведение — это своего рода триада, единство трех составляющих: идеи, сюжета и языка. (Возможно, сюда нужно добавить и стиль?) Идея — это то, что хотел сказать автор своим произведением. Сюжет — то, в какой форме он это делает. Язык — средство реализации сюжета, который (в смысле, сюжет) реализует идею.

Да, оригинальную **идею** изобрести тяжеловато. Но тут совет начинающим может быть только один: ищите! Повествование о том, как пресловутый Вася Пупкин добывает желанный артефакт, сражаясь со злобными блямблямчиками, — это вовсе не фантастика. И, вероятно, не литература.

**Сюжеты...** Некий герой, вооружившись лазерным мечом, ушел из отчего дома и отправился «квестовать» по разным мирам. Одного злодея прибил, от второго ушел, а третий его взял... и съел. Потому что был круче. Тут и сказочке конец. Хотя на деле неизмеримо больше таких текстов (произведениями их назвать как-то язык не поворачивается), где герой и третьего героя победил, и что-то там такое добыл. Потому как читатель любит счастливые... м-м... энды. А еще — продолжения. Но суть от этого не меняется.

**Язык...** Просто убивает обилие штампов. Ребята, старайтесь писать по-своему, избегайте этих бесконечных «звонко щебечущих птиц», «побелевших костяшек пальцев», «потемнения в глазах» и прочая».

**НЕ СТОИТ ПОУЧАТЬ**

«А вот дидактичность, напротив, — это не вершина, а яма, в которую лучше не падать. Не стоит поучатьчитателя, не надо считать его глупее автора».

**ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ ПОСТУПКОВ ГЕРОЕВ**

**Из работы М. Горького «Письма начинающим литераторам»:**

«Когда Вы начинали писать рассказ — Вы знали, каков его конец: Пётр убьёт Александра. Это обязывало Вас рисовать фигуру предателя и сыноубийцы в тоне именно суровой сдержанности, резкими штрихами, без лишних слов. Вы же приписали Петру мысли и чувства, которые раздваивают его, показывая читателю то сентиментального мужичка, выдуманного писателями-«народниками», то — зверя, — и в обоих случаях он у Вас неубедителен. Кратко говоря — Вы испортили хороший материал».

**Из статьи А. Корепанова «Винегрет для начинающих»:**

«Героям многих произведений молодых авторов не хватает психологической убедительности, их поступки зачастую необоснованны, а порой вообще противоречат здравому смыслу. Автор заставляет своего героя поступать так, как ему, автору, нужно в рамках придуманного сюжета — и поэтому герои выглядят совершенно неправдоподобно. Таким образом, герой тут является простой марионеткой автора, а ведь он должен действовать самостоятельно.

...Герой намерен купить остров с ну просто жуткой репутацией: в давние времена случилась там не одна ужасная смерть, прежние владельцы тоже сгинули. Страшные вещи рассказывает про этот остров экстрасенс — друг героя, ему вторит паромщик, везущий упрямого героя на остров. А герой все-таки поселяется в этом инфернальном месте. Может, он экстремал или вынужден поступить именно так? Нет, вполне обычный человек, и ужасается, услышав всю эту жуть. Просто он, как поясняет автор, хотел после смерти жены уехать куда-нибудь подальше от людей... Только и всего. Интересно, а сам автор поселился бы в таком месте, если бы узнал все эти страшные подробности?

Отсюда — рекомендация начинающим: ставьте себя на место героя и прикидывайте, смогли бы вы, находясь в полном уме и здравии, поступить так же (если, конечно, ваш герой — нормальный человек, а не сверхкрутой супермен из «космических опер» — в худшем смысле этого термина, — где о психологичности говорить как-то даже смешно)».

**ДЕТАЛЬ, ПОДРОБНОСТЬ**

**Из работы М. Горького «Письма начинающим литераторам»:**

«Описывая людей, Вы придерживаетесь приёма «натуралистов», но, изображая окружение людей, обстановку, вещи, отступаете от этого приёма. Колокольчик швейцара у Вас «плачет», а эхо колокольчика «звучит бестолково». Натуралист не сказал бы так. Само по себе эхо не существует, а является лишь как отражение кем-то данного звука и воспроизводит его весьма точно. Если колокольчик «плачет» — почему же эхо «бестолково»? Но и колокольчик не плачет, когда он маленький и звонит им рука швейцара, при этом условии он даёт звук судорожно дребезжащий, назойливый и сухой, а не печальный.

«Сочный тенор» у Вас «вибрировал, как парус». Это — тоже не «натурально». «Звук рвущегося кровяного комка мяса» — слышали Вы такой звук? Под «комком мяса» Вы подразумеваете сердце живого человека — подумайте: возможно ли, чтоб человек слышал, как разрывается его сердце?»

**Из статьи А. Корепанова «Винегрет для начинающих»:**

«Немалое значение в восприятии фантастического произведения имеет внимание автора к деталям, вызывающим у читателя ощущение достоверности, подлинности фантастического. И вообще деталями не стоит пренебрегать (хотя и перегружать ими произведение тоже, наверное, не стоит). Приведу почти классический пример из «Войны миров» Герберта Уэллса. Помните, снаряд угодил в боевой треножник и в клочья разнес марсианина — но сам треножник устоял. «Никем не управляемый, с высоко поднятой камерой, испускавшей тепловой луч, он быстро, но нетвердо зашагал по Шеппертону. (...) Чудовище стало теперь слепой машиной разрушения. Оно шагало по прямой линии, натолкнулось на колокольню шеппертонской церкви и, раздробив ее, точно тараном, шарахнулось, споткнулось и с грохотом рухнуло в реку». Вот картинка так картинка! А ведь Уэллс сегодня подзабыт...

Что делает эту сцену особенно вещной, конкретной? Именно удачная деталь — колокольня, в которую врезался марсианский треножник. Одновременно Уэллс применяет здесь и **принцип характеристики неизвестного через известное**: колокольня, которую, словно тараном, сокрушил боевой треножник, позволяет читателю представить размеры и мощь этой фантастической машины».

**Из повести К. Паустовского «Золотая роза»:**

## «Без подробности вещь не живет. Любой рассказ превращается тогда в ту сухую палку от копченого сига[[3]](#footnote-3), о какой упоминал Чехов. Самого сига нет, а торчит одна тощая щепка. Смысл подробности заключается в том, чтобы, по словам Пушкина, мелочь, которая обычно ускользает от глаз, мелькнула бы крупно, стала видна всем.

С другой стороны, есть писатели, страдающие утомительной и скучной наблюдательностью. Они заваливают свои сочинения грудами подробностей — без отбора, без понимания того, что подробность имеет право жить и необходимо нужна только в том случае, если она характерна, если она может сразу, как лучом света, вырвать из темноты любого человека или любое явление.

Например, чтобы дать представление о начавшемся крупном дожде, достаточно написать, что первые его капли громко щелкали по газете, валявшейся на земле под окном.

Или, чтобы передать страшное ощущение смерти грудного ребенка, достаточно сказать об этом так, как сказал Алексей Толстой в «Хождении по мукам»:

«Измученная Даша уснула, а когда проснулась, ее ребенок был мертв и легкие волосы у него на голове поднялись...

— Покуда спала, к нему пришла смерть... — сказала Даша, плача, Телегину. — Пойми же — у него волосики встали дыбом... Один мучился... Я спала.

Никакими уговорами нельзя было отогнать от нее видение одинокой борьбы мальчика со смертью».

Эта подробность (легкие детские волосы, вставшие дыбом) стоит многих страниц самого точного описания смерти.

Обе эти подробности верно бьют в цель. Только такой и должна быть подробность — определяющей целое и, кроме того, обязательной».

«Хорошая подробность вызывает у читателя интуитивное и верное представление о целом — о человеке и его состоянии, о событии, или, наконец, об эпохе».

## Из работы М. Веллера «Технология рассказа»:

«Под деталью обычно понимают подробность предметного уровня: какую-то конкретную вещественную мелочь или какое-то конкретное свойство, особенность предмета.

**Первый аспект детали** — **это апелляция к органам чувств**: обогащение изобразительного ряда текста.

**1. Цвет.** В обыденной жизни человек обходится называнием двух-трех десятков цветов. Художники оперируют уже двумя (в среднем) сотнями наименований красок и оттенков. Но многоцветие природы бесконечно.

Осваивая цвет, литература обходилась вначале основными немногочисленными красками: небо могло быть синим, голубым, лазурным, серым, черным; рассвет — алым или золотым. В XIX веке с расцветом реализма литература стремится к точному правдоподобию, и вот у мастеров пейзажа заря становится винно-пурпурной, лимонной, серебряно-зеленой; выясняется, что небо бывает едва ли не любых цветов, тени оказываются не только серыми и черными, но и сиреневыми, синими, бурыми.

Поскольку все искусства косвенно, но неразрывно связаны между собой, образуя единый культурный макрокосм, можно увидеть, что в освоении и использовании цвета литература идет вслед за живописью. XX век породил новые условные формы живописи, и следом в литературе появились «медные небеса», «латунная планка рассвета», «красный туман», «синяя крона», «малиновый ствол» и т. д.

Цвет в современной литературе как правило условен, резок, силен, экспрессивен. «Зеленое небо», «черная вода», «красные глаза». Автор не столько следует правде жизни, сколько добивается зрительной выразительности, художественной эффективности фразы. Наблюдается своего рода неопримитивизм: что угодно может быть какого угодно цвета: лицо — «коричневое», «серое», «голубое», «зеленое»; прорубь — «фиолетовая», «синяя», лужа — «оранжевая», «серебряная». Цветовая деталь делает описываемое не только зримым, но и броским, несколько неожиданно-непривычным, а потому воздействующим на воображение.

**2. 3апах.** По условности в литературе может соперничать с цветом. Если цвет обычно «какой-то», то запах обычно — «чего-то»: хвои, мыла, бензина, краски, роз, земли и т. д. Почти любой предмет имеет свой запах, человек различает запахи, как известно, слабовато, и вот из множества запахов писатель выбирает (называет) при конкретном описании один-два, реже три, и уж совсем редко четыре и больше. Двух характерных запахов обычно достаточно для передачи обонятельной гаммы, причем запахи эти частенько не подлинны, а придуманы по принципу «чем должно пахнуть, чтоб читатель вдохнул описываемую обстановку». Отсюда накладки вроде «в лазарете пахло сулемой», хотя сулема запаха не имеет, и пр. Вояка после марша пахнет «кожаными ремнями и дорожной пылью», хотя в действительности все перешибет крепкий дух застарелого пота. В порту пахнет «нефтью и апельсинами», хотя в действительности может пахнуть гниющими водорослями, краской, дизельным выхлопом плюс еще сотня запахов. Запах в прозе — это визитная карточка предмета, характерно дополняющего обстановку, но если простое называние или перечисление обращается прежде всего к зрительному воображению, то упоминание о запахе задействует еще одно чувство.

**3. Вкус.** Конечно, в прозе мало что пробуется на язык: кроме дегустации яств и напитков поминается вкус разве что крови и пота, да изредка сорванного стебелька и в юмористическом ключе картон, чернила и еще какая-нибудь гадость. Зато к запахам вкусовые ощущения применяются постоянно: запах может быть горький, соленый, терпкий, кислый, сладкий, сытный и т. д. — полная вкусовая гамма.

**4. Звук.** Звук придает описанию сенсорную панорамность аналогично запаху, с той лишь разницей, что слух играет в жизни человека гораздо большую роль, чем обоняние, через слух поступает большее количество информации. С одной стороны, не упоминать в прозе о звуках нельзя, описываемое обычно полно звуков, и надо дать читателю их услышать. С другой стороны, каждый читатель как-то представляет себе не только вид, картину описываемого (даже если не называются никакие подробности, а просто: «стол», «лес» — опыт тут же вызывает в воображении вид какого-то стола или леса), но и основные, программные, так сказать, звуки, сопровождающие действие. С третьей, взаимоотношения звука и текста — вопрос особый, и иногда незачем специально упоминать о звуке, понятном и так. Например, «копыта били в булыжную мостовую» — звукопись передает звонкий твердый стук. Звук может даваться простым называнием предмета, его производящего: звук копыт, горна, поезда, скрипки, бритвы. Может конкретизироваться: стук копыт, пение горна, грохот поезда. Из множества звуков, опять же, выбираются самые характерные, нужные. Передаваемый литературными средствами звук, как и запах (к цвету это относится в меньшей степени), иногда стилистически окрашивается до такой степени, что полностью порывает с реальностью: «мертвый звук» — это какой?..

**5. Осязание.** Подобно тому, как вкус обычно задействуется обонятельным рядом, осязание чаще задействуется рядом зрительным: «гладкая дорога», «шершавая вода», «холодный взгляд». Хотя и звук (голос, например) может быть «теплым, мягким» и т. д. А «теплый воздух», «мягкое кресло», «жесткая рука» апеллируют непосредственно к осязанию.

**Второй аспект детали — описание.**

**1. Портрет.** В «Моменте истины» Богомолова часто встречаются словесные портреты, выполненные по всем правилам криминалистики: рост, фигура, полнота, плечи, волосы, цвет, размер и форма глаз, нос, рот, подбородок, ушная раковина, лоб, зубы, особые приметы, говор — несколько десятков деталей. В художественной литературе портрет лаконичнее. Романтизм и классический реализм тяготели к портрету развернутому: рост, фигура, обязательно глаза, волосы, зубы, голос; указывалось, мелкие или крупные черты лица, какова улыбка, а также во что одет. Технически сделать это все нетрудно. Труднее дать портрет одной-двумя деталями так, чтобы создался образ. У Дианы де Тюржи (Мериме, «Хроника времен Карла IX») ослепительно белая кожа, агатовые волосы, почти сросшиеся брови и синие глаза — достаточно. Минский (Пушкин, «Станционный смотритель») — молодой стройный гусар с черными усиками, — и только.

Некогда портрет развивался от примитивного клише к типичному образу: у могучего героя появлялись сверкающие глаза, густые кудри, громовой голос, так же прояснялись черты прекрасной девы, низкого злодея, мудрого наставника. Затем портрет делался индивидуальнее, соответствуя индивидуализации характеров. Еще позднее стало хватать лишь нескольких черт, а иногда и одной. Деталь портрета стала опорной зрительной точкой, придающей реальную достоверность персонажу. Так, у слуги в рассказе Акутагавы «Ворота Расемон» на правой (именно на правой, а не на левой!) щеке алеет чирей — и более о его внешности нам ничего не известно, зато чирей — как настоящий, и настоящим становится весь слуга. У портного Петровича в «Шинели» Гоголя кривой глаз и рябое лицо, но главное — большой палец ноги у него «с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп».

В современном портрете (как и вообще в описании) деталь обычно играет роль своего рода колышка, к которому привязывается воображение читателя, дорисовывающее недостающие черты (ибо всего перечислить невозможно, да и не надо — нагромождение подробностей лишь помешает воспринять цельный образ).

**2. Пейзаж.** О развернутом и подробном пейзаже можно не говорить — поднатужившись и составив план, любой школьник опишет местность. В рассказе, где всегда хороша краткость, кратко должно быть и описание пейзажа — прежде всего пространственное и цветовое изображение. «В роще за дорогой кричала сойка» — это уже пейзаж: «роща», коли никак не уточняется, воспринимается зеленой, а зеленой роще соответствует в воображении проселочная дорога, буро-песчаная — или серая асфальтовая у завзятых горожан. То, что роща за дорогой, создает глубину картины, а крик сойки придает картине больше реальности; и даже если читатель не представляет себе, как выглядит пресловутая сойка и на что похож ее крик, это все равно достовернее абстрактного «щебетания птицы»: конкретность всегда вызывает доверие.

То есть: для создания пейзажа достаточно двух-четырех деталей, дающих точки привязки читателю, который ассоциативно домыслит остальное. «Стога мокли под свинцовым небом» — это неопределенно большое поле, унылый дождь, осень, безлюдье, распутица. На уровне технического приема это стало азбукой еще в прошлом веке: знаменитое чеховское «тень мельничного колеса чернеет на плотине, и блестит в лунном свете горлышко разбитой бутылки» — вот и пейзаж готов!

**3. Интерьер.** С точки зрения письма не отличается от пейзажа. Несколько характерных деталей. Конспекты на столе, казенные одеяла и пустые пивные бутылки в углу — студенческое общежитие. Маты под турником, гулкое эхо — спортивный зал. Меньшая или большая конкретизация подобных деталей зависит от общего стилистического ключа произведения.

Описание может быть статичным, прерывая действие, а может даваться через детали в процессе действия, не снижая темпа повествования: в первом случае, например, описывается комната героя, после чего в ней что-то происходит; во втором — действие как бы привязывается в пространстве к конкретным деталям: «он швырнул книгу с подоконника на шкаф и плюхнулся в кресло перед телевизором».

**4. Жест.** Передача позы человека, мимики, движения — одна из труднейших задач в прозе. Представим, что стоящий человек облокотился о барьер, высота которого ему по грудь, таким образом, что предплечье его расположено вертикально, а сжатый кулак находится на уровне подбородка, каковой подбородок и подпирает. Как это сказать кратко и вразумительно? «Облокотился о барьер, уперев кулак в подбородок». «Облокотился» примерно определяет высоту барьера, «упер кулак в подбородок» говорит о том, что рука поднята к подбородку, а не наоборот, подбородок опущен на кулак; низкий барьер заставил бы клониться к нему, но об этом не сказано — стало быть, этого нет. «Взмахнул рукой» подразумевает: поднял вверх руку и быстро опустил — прямую или согнутую? вперед или в сторону? или описал рукой круговое движение? Из всех возможных отбирается краткое и простое «взмахнул», а уж дальше — кто как представит. Или: в знак сомнения человек делает движение головой так, что голова чуть склоняется в сторону, при этом подбородок слегка задирается, а с противоположной наклону стороны скула оказывается выпяченной вперед; через секунду возвращается в исходное положение. Это — подробное описание жеста. А в простой передаче: «В сомнении качнул головой», «В сомнении повел подбородком». Подобные вещи — бич малоопытных авторов.

Из прочих аспектов, в которых рассматривается деталь, можно выделить:

**1. Достоверность.**Вся профессиональная терминология в художественном тексте работает на это: коли автор так разбирается в морском деле, или медицине, или охоте, что непосвященному читателю не все и понятно, — это рождает доверие: знает, мол, значит, что пишет. Ну а уж коли так сведущ и точен в мелочах — наверное, и все остальное тоже правда.

Если точная деталь дает ощущение реальности, правды, будь то хруст входящей в дерн лопаты, или хлопнувшее от сквозняка окно, то «ляп» в детали способен уничтожить всякое доверие к произведению. В одном романе Аркадия Адамова у немецких танков T-IV «Тигр» лобовая броня 400 мм, и тому, кто знает, что цифра эта бредова, дальше читать всерьез роман невозможно. А в нашумевшей пьесе Губарева врач командует: «Введите ампулу сердечного» Чего именно ввести?! Поскольку ни один врач ничего подобного сказать не может, внимательный читатель этой пьесе не поверит, и заслуженно.

**2. Символичность.**Хорошо исследовано. Вспомним знаменитый дуб в «Войне и мире», репейник в «Хаджи Мурате». Голубь мира, ледоход, грозовая туча.

**3. Смысловая нагрузка.** Настроение, авторское отношение, ассоциация. У неприятной женщины чулки «поросячьего цвета» (из повести Набокова «Машенька»). Знаменитый дождь в финале «Прощай, оружие!» Хемингуэя: трагедия и прозаичность.

**4. Функциональность.**Если в первом акте на стене висит ружье, то в пятом оно должно выстрелить. Деталь должна быть необходимой и работать на общую идею.

В заключение — три замечания.

**Первое: о «не работающей»детали**. В одном из гениальных рассказов Акутагавы «Сомнение» рассказчик прежде всего обращает внимание на руку гостя с отсутствующим пальцем — и в конце, после выслушанной ужасной исповеди, так и не решается спросить, как гость потерял палец: это придает рассказу удивительную глубину, таинственность, ощущение бесконечной непостижимости жизни.

**Второе: напор действия** искупает недостаток деталей. В «Трех мушкетерах» пейзажами и интерьерами не пахнет: по прочтении семисот страниц мы даже не знаем цвета мушкетерских плащей!

**Третье**: в современной прозе деталь может вообще отсутствовать — как литературный прием. Это уместно в рассказе, но в длинной прозе утомительно и неоправданно: воображению читателя нужен хоть минимум «опорных точек».

**ДИАЛОГ**

## Из повести К. Паустовского «Золотая роза»:

«В рукописи одного молодого писателя я наткнулся на такой диалог:

«— *Здорово, тетя Паша!* — сказал, входя, Алексей. (Перед этим автор говорит, что Алексей открыл дверь в комнату тети Паши рукой, как будто дверь можно открыть головой.)

— *Здравствуй, Алеша*, — приветливо воскликнула тетя Паша, оторвавшись от шитья, и посмотрела на Алексея. — Что долго не заходил?

— Да все некогда. Собрания всю неделю проводил.

*— Говоришь, всю неделю?*

*— Точно, тетя Паша! Всю неделю. Володьки нету? — спросил Алексей, оглядывая пустую комнату.*

*— Нет. Он на производстве.*

— *Ну, тогда я пошел. До свиданьица, тетя Паша. Бывайте здоровы.*

— *До свидания, Алеша, — ответила тетя Паша. — Будь здоров.*

*Алексей направился к двери, открыл ее и вышел.* Тетя Паша посмотрела ему вслед и покачала головой.

— Бойковитый парень. Моторный».

Весь этот отрывок состоит, помимо небрежностей и разгильдяйской манеры писать, из совершенно необязательных и пустых вещей (они выделены курсивом). Все это ненужные, нехарактерные, ничего не определяющие подробности».

**Из статьи А. Корепанова «Винегрет для начинающих»:**

«Не объясняйте в диалогах то, что нужно знать читателю, но что хорошо известно самим беседующим персонажам; не делайте диалог источником информации — это дешевый прием, признак провинциальности литературы. Добавлю: читайте сочиненные вами диалоги вслух. Смогли бы вы так изъясняться в реальной жизни?»

**ПЕРСОНАЖИ**

**Из работы М. Горького «Письма начинающим литераторам»:**

**«**Писатель должен смотреть на своих героев именно как на живых людей, а живыми они у него окажутся, когда он в любом из них найдёт, отметит и подчеркнёт характерную, оригинальную особенность речи, жеста, фигуры, лица, улыбки, игры глаз и т. д. Отмечая всё это, литератор помогает читателю лучше видеть и слышать то, что им, литератором, изображено. Людей совершенно одинаковых — нет, в каждом имеется нечто своё — и внешнее и внутреннее».

**Из статьи А. Корепанова «Винегрет для начинающих»:**

«Избегайте однотипности, одноликости персонажей, картонности непременных красавцев-героев и уродов-злодеев. Все-таки трудно удерживать в памяти кто есть кто в толстенном романе, если положительные герои отличаются друг от друга только именами, так же как антигерои. Кочуют из романа в роман — причем совершенно разных авторов! — одни и те же плоские серые тени, разве что одеты по-разному: один облачен в средневековые латы, другой — в комбинезон звездопроходца-покорителя галактических империй, да оружие у каждого свое (хотя и тут особого разнообразия нет: меч или бластер-импульсатор-аннигилятор).

Создать новый, запоминающийся образ — задача нелегкая (а кто сказал, что писательский труд легок?), но выполнимая. Ведь создал же Гомер Одиссея, Сервантес — Дон Кихота, Гоголь — Хлестакова. Почему бы и вам не попробовать? Даже если не получится дотянуться до уровня Отелло (пока?), все-таки, может быть, выйдет — выше все того же одномерного безликого Васи Пупкина с бластером наперевес.

Итак, не герой-схема, а герой-личность, в динамике, с характером сложным, многоплановым, герой цветной, а не черно-белый. Образ нужно показывать в развитии, раскрывать в действии, с персонажем постоянно должно что-то происходить, он должен меняться...»

**2. ВОСЕМЬ ИНСТРУМЕНТОВ, КОТОРЫМИ МЫ СТРОИМ ГЕРОЯ**

**Цитаты из книги Н.В.Басова «Творческое саморазвитие, или Как написать роман»:**

«**Внешнее описание.**

Едва ли не самым главным в представлении героя является его описание... По поводу внешнего, зрительного показа героя я могу посоветовать тебе избегать длиннот. Но все-таки его «рассмотреть», выделить одну-две отличительные черты, например, заячью губу и особенный цвет кожи, а потом использовать их как маркер, напоминание персонажа.

А чтобы самому об этой особенности не забыть, можно даже нарисовать героя, а тем, кто не очень хорошо рисует, сделать краткую справку, вроде словесного портрета, где указать все, что заблагорассудится — вплоть до родинок. Не ленись, это бывает очень полезно».

«**Установочные данные.**

В романах, где серьезное значение имеет фактическая сторона, например, в хроникально-документальной литературе, представление героя может быть вполне в духе протокола или личного дела...»

«**Мнение писателя.**

Весьма любимым мною инструментом является мнение автора. Я люблю высказаться по поводу своих героев, люблю, чтобы они были освещены, в том числе, и моей личностной — иногда даже чересчур — интонацией... Причем в форме, наиболее доступной самому неподготовленному читателю, — методом едва ли не басенной морали, прямого комментария...»

«**Проблемы и поступки, или настоящие герои всегда идут... куда-нибудь.**

Герои должны идти... разумеется, им мешают, но они проявляют или ум, или волю, или сказочную силу, или любовь, или просто им сопутствует удача, или что-то еще, что ты хочешь передать читателю...»

«**Отношения к герою других персонажей».**

(Чувства и мысли, которые вызывает герой у других участников описываемых вами событий, — это отражения его образа в зеркалах иного восприятия. Они могут представлять его, приукрашивая, скрывая недостатки внешности и характера; могут быть кривыми и темными; могут показывать только один аспект личности, обращать внимание читателя на одну особенность внешности — в зависимости от того, глазами какого человека-персонажа вы как автор смотрите на героя. Этому персонажу читатель может верить или нет, но в любом случае вы даете информацию о герое, заставляете читателя думать, открываете (или предлагаете открыть) новые грани его личности. Этот прием богат возможностями дополнительной прорисовки героя. — **И.Г.**)

«**Мысли героя, если они есть.**

Если органично, достаточно явственно, но и без фальши излагать мысли героя, то они будут весьма важным элементом прорисовки его характера. Да и не только характера, но вообще всего, что он есть, — от судьбы и воспоминаний до планов, надежд и целей».

«**Речи, и не только.**

Обращенные не к себе, а к другим персонажам, речи героя тоже являются элементом построения персонажа... Со всеми неправильностями языка, условностями сленга, несуразностями местных говоров, привычными словечками, мусором мышления, от которого люди не свободны нигде и никогда...»

«**Третье измерение текста.**

В процессе построения героя внезапно возникает одна довольно неожиданная вещь. Собственно, она не всеми даже осознается... Герои иногда выделывают такое, чего от них не требовалось, что не планировалось автором, что возникло само по себе.

Кажется, Льюис Кэрролл (автор повестей для детей «Алиса в стране чудес» и «В Зазеркалье». — *И. Г.*) где-то признавался, что он хотел написать совсем другую книжку, но когда Алиса провалилась в нору, весь сюжет сделался другим. И провалилась девочка как-то «случайно», не совсем по договоренности с автором...

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

**3. СЮЖЕТ, ФАБУЛА, КОМПОЗИЦИЯ**

Итак, мы вооружились знаниями о некоторых приемах, которые используются в художественной литературе. Мы теперь имеем представление о том, как писать. У нас есть идея, замысел, мы придумали героев, знаем, чем они будут заниматься и с чем бороться, но... Но вот как «выстроить» наше произведение? В какой последовательности мы будем излагать нашу историю? Ведь от этого зависит, сможем ли мы заинтриговать читателя, завладеть его интересом, с максимальной точностью и силой донести до него то, что хотели сказать. Это очень важно — уметь *строить*.

Для того чтобы разобраться в этом вопросе, давайте введем такие понятия, как фабула, сюжет и композиция литературного произведения.

Существуют различные толкования понятий «фабула» и «сюжет». Мы примем те, которые основаны на следующих представлениях.

Предположим, что у нас есть замысел произведения. То есть мы в общих чертах знаем, о чем будем рассказывать. Это значит, что мы знаем фабулу.

**Фабула — это события, происходящие в литературном произведении, но выстроенные в их естественном, хронологическом порядке, так, как они происходили бы или могли бы происходить в действительности.**

То есть это наш рассказ, повесть или роман, изложенные «просто», «напрямую», в одной или нескольких фразах. Например, упрощенную фабулу шекспировской трагедии «Гамлет» мы могли бы сформулировать так: «Брат датского короля тайно убивает брата, завладевает короной и женится на королевской вдове. К сыну убиенного, принцу Гамлету, является призрак отца и рассказывает о совершенном злодействе. Гамлет пытается отомстить королю-убийце, но гибнет на дуэли». Просто и понятно. Но в «Гамлете» действия разворачиваются в совершенно иной последовательности! К примеру, первая сцена трагедии — явление призрака отца Гамлета перед охраной замка и другом Гамлета, Горацио. А убийство короля происходит задолго до того, как начинается представляемое нам Шекспиром действие, да и то «за кадром», в пьесе его нет. Наблюдать же мы его можем только в интерпретации заезжих в королевский замок актеров, которых Гамлет попросил (в третьем акте трагедии) сыграть пьесу по подсказанному им сценарию.

Если мы в пересказе будем строго следовать авторской последовательности изложения, то расскажем сюжет.

Сюжет — художественно целесообразная система описываемых событий, которые автор излагает в такой последовательности и с использованием таких литературных форм и приемов, которые наиболее полно отвечают его творческой задаче.

Понятно, что рассказать сюжет порой непросто — настолько, насколько непросто автор «выстроил» произведение. Ведь направление событийного плана в сюжете может совпадать с фабульным (и тогда фабула «равна» сюжету), но чаще всего отличается от него (как в «Гамлете»). Поэтому фабулу называют еще «выпрямленным» сюжетом, а в случае, когда она сюжету «не равна», говорят об обратной сюжетной композиции.

Вот мы и подошли к понятию «композиция».

**Из работы Т. Т. Давыдовой, В. А. Пронина «Теория литературы»:**

**«Композиция — *построение, расположение всех элементов художественной формы.***

Композиция бывает внешней и внутренней.

К сфере ***внешней* композиции** относят деление эпического произведения на книги, части и главы, лирического — на части и строфы, лиро-эпического — на песни, драматического — на акты и картины.

Область ***внутренней* композиции** включает в себя все статические элементы произведения:

* **разные типы описаний —** портрет, пейзаж, описание интерьера и бытового уклада жизни героев, суммирующую характеристику;
* **внесюжетные элементы** — **экспозицию** (пролог, вступление, «предысторию» жизни героя), **эпилог** («последующую» историю жизни героя), **вставные эпизоды, новеллы;**
* **всевозможные отступления** (лирические, философские, публицистические);
* **мотивировки повествования и описания**; **формы речи героев**: монолог, диалог, письмо (переписка), дневник, записки;
* **формы повествования**, называемые точками зрения (позиция, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования. Понятие точки зрения в литературе аналогично понятию ракурса в живописи и кино)».

Но это только то, что включает в себя композиция. Как же она «работает»?

**Из работы М. Веллера «Технология рассказа»:**

«**Композиция** ***(построение, структура, архитектоника) рассказа — это расположение отобранного материала в таком порядке, которым достигается эффект большего воздействия на читателя, чем было бы возможно при простом сообщении фактов***. Перемены в последовательности и соседстве эпизодов обусловливают разное ассоциативное, эмоциональное смысловое восприятие материала в целом. Удачная композиция позволяет добиться максимума смысловой и эмоциональной нагрузки при минимуме объема.

**1. Прямоточная композиция.** Наиболее древний, простой и традиционный способ передачи материала: какая-то несложная история с минимальным количеством значимых действующих лиц рассказывается в последовательности событий, связанных единой причинно-следственной цепью. Для такой композиции свойственна неторопливость и подробность изложения: такой-то сделал то-то, а потом было так-то. Это позволяет обстоятельно углубиться в психологию героя, дает читателю возможность отождествить себя с героем, влезть в его шкуру, сочувствовать и сопереживать. Внешняя простота, как бы бесхитростность и безыскусность такого построения вызывают дополнительное доверие читателя, единая нить повествования позволяет не рассеивать внимание и целиком сосредоточиться на изображаемом. Так, к примеру, построен рассказ Ю.Казакова «Голубое и зеленое» — ностальгическая история первой юношеской любви: вечная тема, банальный материал, несложный городской язык, но, проживая вместе с героем день за днем, читатель радуется, печалится, тоскует.

**2. Окольцовка.** Обычно отличается от композиции предыдущего типа только одним: авторским обрамлением в начале и в конце. Это как бы рассказ в рассказе, где автор представляет читателю героя, выступающего в дальнейшем рассказчиком. Таким образом создается двойной авторский взгляд на рассказ: поскольку сначала охарактеризовывается рассказчик, то затем в собственно рассказе может «браться поправка на рассказчика» — образы автора и рассказчика намеренно расподобляются. Автор, как правило, мудрее и информированнее рассказчика, он выступает судьей и комментатором собственной истории.

Выгоды такого приема в том, что

а) рассказчик может говорить любым языком — не только грубыми просторечиями, что простительно, но и литературными штампами, что иногда выгодно автору, поскольку просто и доходчиво: у автора развязаны руки, возможные обвинения в примитивности языка, дурном вкусе, цинизме, антигуманизме и т. п. он перекладывает на плечи своего ни в чем не повинного рассказчика, а сам в обрамлении может отмежеваться от него и даже осудить;

б) достигается дополнительная достоверность: обрамление нарочито просто, обыденно, от первого лица, — читатель как бы подготавливается к дальнейшей истории;

в) «двойной взгляд» может играть провокационную роль: читатель не соглашается с мнением как рассказчика, так и автора, он как бы вовлекается в дискуссию, подталкивается к собственным размышлениям и оценкам, коли не получает в готовом виде оценку единую.

В качестве примеров — такие известные рассказы, как «Счастье Мопассана», «Под палубным тентом» Лондона, «Судьба человека» Шолохова; прием это распространенный.

Окольцовка применяется и с более сложными видами композиции, но уже реже.

**3. Точечная (новеллистическая) композиция.** Отличается тем, что какое-то количество мелких подробностей и обстоятельств веером привязано к одному событию незначительного масштаба. Соблюдается триединство времени, места и действия. Характерна для бытовой прозы. Автор как бы наводит увеличительное стекло на одну точку и пристально разглядывает ее и ближайшее окружающее пространство. В «точечной» новелле нет ни развития характеров, ни изменения ситуации: это картинка из жизни.

Наиболее ярко это выражено в новеллистике Шукшина и Зощенко. Вот рассказ Шукшина «Срезал». Говорится о деревне, о семье Журавлевых, о Глебе Капустине: предыстория, характеры, обстоятельства. Затем — суть; застольный разговор, когда Глеб «доказывает» кандидату наук его «необразованность». Детали, лексика, эмоциональное напряжение превращают жанровую зарисовку в принципиальное столкновение торжествующего и завистливого хамства с наивной интеллигентностью.

Можно сказать, что точечная новелла — это один малый штрих из жизни, под пристальным взглядом автора принимающий масштабы и глубину художественного произведения. Таковы знаменитые короткие рассказы Хемингуэя. Через жест, взгляд, реплику единичный и внешне незначительный случай превращается в показ всего внутреннего мира героя, всей окружающей его атмосферы.

Различие прямоточной и точечной композиции в том, что в последней «ничего не происходит».

**4. Плетеная композиция.** Действие в ней есть, есть и последовательность событий, но русло повествования размывается в сеть ручейков, авторская мысль то и дело возвращается к прошлому времени и забегает в будущее, перемещается в пространстве от одного героя к другому. Этим достигается пространственно-временная масштабность, вскрывается взаимосвязь различных явлений и их взаимовлияние. На ограниченном пространстве рассказа сделать это нелегко, данный прием характерен скорее для таких романистов, как Томас Вулф. Однако поздняя новеллистика Владимира Лидина — пример удачного применения композиционной «плетенки», где за нехитрыми поступками обычных людей стоит все их прошлое, весь круг интересов и симпатий, память и воображение, влияние знакомых и следы былых событий. Если каждый тип композиции вообразить в виде графика-иллюстрации, то длинная нить «плетенки» выпишет немало кружев, пока доберется до конечной цели.

**5. Остросюжетная композиция.** Суть ее в том, что наиболее значительное событие ставится в самый конец повествования, и от того, произойдет оно или нет, зависит жизнь или смерть героя. Как вариант — противоборство двух героев, которое разрешается в самом конце. Короче — кульминация является развязкой. В общем это коммерческий, спекулятивный ход — автор играет на природном человеческом любопытстве: «Чем все кончится?» По такой схеме строятся триллеры Чейза, на таком приеме построен самый знаменитый из романов Хейли — «Аэропорт»: взорвет злоумышленник самолет или нет? Интерес к этому заставляет читателя жадно проглатывать роман, нашпигованный массой побочных подробностей. В новеллистике такой прием ярко проявляется у Стивена Кинга.

**6. Детективная композиция.** Отнюдь не адекватна предыдущей. Здесь центральное событие — крупное преступление, необычайное происшествие, убийство — выносится за скобки, а все дальнейшее повествование — как бы обратный путь к тому, что уже произошло раньше. Перед автором детектива всегда стоят две задачи: во-первых, придумать преступление, во-вторых, придумать, как его раскрыть, — именно в таком порядке, никак не в обратном! Все шаги и события изначально предопределены преступлением, словно ниточки тянутся из каждого отрезка пути к единой организующей точке. Построение детектива — как бы зеркально: действие его заключается в том, что герои моделируют и воссоздают уже бывшее действие. Из коммерческих соображений авторы детективов развозят их до объемов романов, но изначально, созданный Эдгаром По и канонизированный Конан Дойлем, детектив был рассказом.

**7. Двухвостая композиция.** Самый эффектный, пожалуй, прием в построении прозы. В литературе первой половины XIX века встречался в таком виде: какое-то описываемое событие оказывается сном, и затем произведение оканчивается совсем иным образом, чем полагал было читатель («Гробовщик» Пушкина). Самый знаменитый образец — рассказ Амброса Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей»: разведчика вешают, веревка обрывается, он падает в воду, спасается от стрельбы и преследований, после тяжких испытаний достигает родного дома, — но все это ему лишь казалось в последние миги жизни, «тело покачивалось под перилами моста».

Построение такое сродни инквизиторской «пытке надеждой»: приговоренному предоставляют возможность бежать, но в последний миг он попадает в объятия тюремщиков, ждущих его у самого выхода на свободу. Читатель настраивается на благополучный исход, сопереживает с героем, и сильнейший контраст между счастливым концом, до которого повествование уже добралось, и трагическим, каковой оказывается в действительности, рождает огромное эмоциональное воздействие. Здесь в узловом моменте повествование раздваивается, и читателю предлагают два варианта продолжения и окончания: сначала благополучный и счастливый, затем зачеркивают его, объявляя несбывшейся мечтой, и дают второй, реальный.

**8. Инверсионная композиция.** Эффект ее, так же, как и предыдущей, основан на контрасте. Какое-то событие изымается из естественной хронологической цепи и помещается рядом с противоположным ему по тональности; как правило, эпизод из будущего героев переносится в настоящее, и соседство полной надежд и веселья молодости — и уставшей, многого не добившейся старости рождает щемящее ощущение быстротечности жизни, тщеты надежд, бренности бытия.

В пьесе Пристли «Время и семья Конвей» в первом действии молодые люди строят планы, во втором — десять лет спустя — прозябают, в третьем, являющимся непосредственным завтрашним продолжением первого, продолжают надеяться и бороться (а зритель знает уже, что надеждам их не суждено сбыться).

Обычно двухвостая и инверсионная композиции используются для создания трагической тональности, «плохих концов», хотя, в принципе, возможно наоборот — утвердить светлый конец, завершая мрачные по колориту события жизнеутверждающим эпизодом из другого временного пласта.

**9. Шарнирная композиция.** Классический образец — новеллистика О.Генри. Интереснейший гибрид с использованием элементов детектива, ложного хода и инверсии. В узловом пункте развития действия самое принципиально важное событие изымается автором и сообщается под самый конец. Совершенно неожиданная концовка придает всему рассказу смысл иной, нежели читатель видел до этого: поступки героев приобретают иную мотивировку, иными оказываются их цель и результат. Автор до последних строк как бы дурачит читателя, убеждающегося, что главного-то в рассказе он не знал. Такую композицию можно было бы назвать обратной: концовка рассказа обратна тому, что ожидает читатель.

Суть в том, что любой рассказ О.Генри вполне мог бы существовать и без «коронной» концовки. На концовке же, как на шарнире, рассказ поворачивается другой своей стороной, превращаясь фактически во второй рассказ: могло быть вот так, но на деле вот эдак. Сыщик оказывается жуликом, ручной лев — диким, и т. д.

**10. Контрапункт.** Аналогично музыкальному термину — параллельное развитие двух или более линий. Классический образец — «42-я параллель» Дос Пассоса. Незнакомые между собой люди живут каждый своей жизнью, соприкасаясь лишь изредка.

Вообще такое построение более свойственно длинной прозе, роману. В новеллистике встречаются два варианта контрапункта:

а) две-три не связанные между собою сюжетно линии совмещаются по пространственно-временному принципу — и то, и другое, и третье происходит здесь и сейчас: в результате такого монтажа возникает совершенно новая ассоциативная, эмоциональная, смысловая окраска (так, в знаменитой сцене объяснения Родольфа и Эммы в «Мадам Бовари» Флобера перемежение фраз обольстителя отрывками из сельскохозяйственного доклада создает ощущение пошлости — и в то же время желания Эммы бежать от этой пошлости);

б) линия из прошлого, история из прежней жизни перемежается с лицевым планом, объясняя поведение героя в настоящий момент, раскрывая его внутренний мир, — прошлое как бы живет в настоящем (как, скажем, в рассказе Сергея Воронина «Роман без любви»).

**11. Револьверная композиция.** Здесь событие показывается с разных точек зрения глазами нескольких героев, подобно тому, как деталь, доводимая до нужной формы, поочередно обрабатывается несколькими резцами, подаваемыми вращающейся обоймой. Это позволяет и диалектически рассмотреть происходящее, и показать героев как со стороны, так и изнутри, их собственными глазами. В одном случае

а) каждый из героев повторяет свою версию одного и того же события («В чаще» Акутагавы);

в другом

б) рассказчики сменяются по мере развития действий, как в эстафете («Сеньорита Кора» Кортасара)».

**4. ЧЕТЫРЕ ИСТОРИИ БОРХЕСА**

Итак, мы теперь знаем, что можем изложить нашу историю самыми различными способами. Можем тасовать времена и события, как карты; переносить читателя из одного мира, из одного пространственно-временного пласта в другой; можем изложить отношения героев не напрямую, в форме повествования, а дать читателю возможность подслушать их разговор, или беседу о них неких посторонних людей, или познакомить читателя с их перепиской, дневниковыми записями. Можем вести рассказ словами одного из своих персонажей, а то привлечь для этого дела и нескольких героев... И так далее. Но теперь давайте зададимся вопросом: много ли в нашем распоряжении историй?

Говорят, что существует всего десять-двенадцать мировых сюжетов, вокруг которых, собственно, и крутятся все романы, повести, рассказы, новеллы и сценарии. Это похоже на правду. Во всяком случае, когда я мысленно «тяну» сюжет своего будущего романа, каждый раз с удивлением сталкиваюсь со следующим феноменом: нельзя отклоняться от некоторых линий изложения (больше ничего об этом сказать не могу, это вещь неопределимая), в ином случае произведение разваливается, становится «несъедобным». Видимо, объяснение этого «чуда» лежит в учете психологических особенностей нашего восприятия.

Луи Хорхе Борхес ввел еще более узкую классификацию мировых сюжетов. Он считал, что в литературе существуют всего четыре истории. Это:

* **История возвращения**
* **История поиска**
* **История о том, как герои штурмуют и защищают укрепленный город**
* **История самоубийства Бога.**

И это тоже похоже на правду! Действительно, какое бы литературное произведение мы ни взяли, оно подпадает под классификацию аргентинского писателя! Возьмем «Войну и мир» Толстого, в котором множество сюжетных линий. Истории Андрея Болконского и Пьера Безухова — истории духовного, нравственного поиска; война 1812 года в романе — история о том, «как герои штурмуют и защищают укрепленный город»... «Преступление и наказание» Достоевского — это история самоубийства Бога в человеке (Раскольников подавляет в себе богочеловеческое начало и становится убийцей) и возвращения (главный герой в результате глубокого внутреннего перерождения снова обретает себя самое, приходит к Любви и Вере). В принципе, все романы Достоевского — как правило, бессюжетные, в которых основной темой является философско-психологические коллизии внутреннего мира героев, — истории самоубийства Бога. Князь Мышкин в «Идиоте», Дмитрий и Иван Карамазовы в «Братьях Карамазовых»... Но оставим классику. «20 тысяч лье под водой», «Пятнадцатилетний капитан», «Таинственный остров» Жюля Верна, «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо — истории поиска и возвращения, «Волшебник Изумрудного города» Александра Волкова — история поиска (Железный дровосек мечтает обрести живое Сердце, символ Доброты, Лев — Смелость, Страшила — Ум) и история возвращения (Элли ищет способ вернуться домой из страны Оз)... А сказка «Красная Шапочка» Шарля Перро? Классическая история возвращения. С того момента, как мы узнаем, что маленькая девочка должна пройти через глухой лес, в котором обитает злой Волк, мы думаем только об одном: «Вернется или нет»?

Ну, хорошо. Допустим, мы согласились, что всегда слушаем, читаем, или пишем, или рассказываем одну из четырех или десяти мировых историй — в одной из бесчисленных авторских интерпретаций. Что это нам дает?

А то, что мы должны понять: **«не важно — о чем, важно — как».** Не важно, какую историю мы рассказываем — важно, как мы это делаем. Как чувствуем Слово, как мыслим, как интригуем, как «строим». Насколько интересно и значительно создаваемое нами произведение.

И еще один важный вывод мы можем сделать, познакомившись с классификацией Борхеса.

Смотрите, в любой истории герой всегда отягощен решением какой-то задачи. Скажем сильнее — он всегда имеет суперзадачу. Он должен «вернуться», «найти», «штурмовать», «оборонять», разрешить проблемы своего внутреннего бытия, преодолеть искушение, заблуждение, ложь, ведущие его к пропасти (к «самоубийству Бога»). И всегда он встречает на пути к решению своей суперзадачи препятствия, должен их преодолевать, бороться. То есть он находится в конфликте либо с другими героями произведения, либо с обстоятельствами, либо с собственным «я». И такое положение дел — непреложность литературного произведения. Мы пишем ради создания конфликта (если только не создаем идиллию), на конфликте все держится, в ином случае у нас ничего не получится. Представьте себе Красную Шапочку без суперзадачи! «В лес, что ли, пойти? К бабушке? Пойду, пожалуй, потихоньку... Устану — вернусь...» И Волка — сытого, благодушного, лежащего под деревом брюхом кверху: «Никак, к бабушке собралась? Ну, иди с Богом...» Так у нас никакой сказки не получится! Все виснет, нет энергетики, нет динамики, нет интриги. Потому что у героев нет суперзадач, в произведении нет конфликта!

Впрочем, о конфликте — особый разговор.

### 5. КОНФЛИКТ И ЕГО РОЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

**Лекция, прочитанная автором в Школе стилистики и креативного письма по работам Т. Т. Давыдовой, В. А. Пронина «Теория литературы», О. И. Федотова «Теория литературы», Н. В. Басова «Творческое саморазвитие, или Как написать роман».**

Мир художественного произведения во всей его полноте: с пространственно-временными параметрами, народонаселением, стихиями природы и общественными явлениями, действиями, высказываниями и переживаниями героев, авторским сознанием, существует не как беспорядочное нагромождение составляющих элементов, а как стройный художественно целесообразный космос. В этом космосе нужно и должно выделить некий организующий стержень. Таким универсальным стержнем является **конфликт.**

Это слово происходит от латинского «confliktus» — столкновение, противоречие.

Конфликт есть противоборство, противоречие либо между характерами, либо между характером и обстоятельствами, либо внутри характера — противоречие, лежащее в основе действия. Таким образом, конфликт — движущая сила романа. Он выступает **как побудительная причина всех действий героя.**

В обобщенном, широком смысле конфликт всегда наличествует в произведении, хотя проявляет себя по-разному, в зависимости от рода, вида, жанра произведения, идейных, художественных установок писателя. Такому поэтическому жанру, как идиллия, конфликт, как многие думают, не свойствен вообще. Но здесь отсутствие конфликта подчеркнуто, художественно значимо и является жанровой доминантой. Это минус-прием: отсутствует то, без чего произведения не бывает. Это как человек без тени. Или без носа, как у Гоголя в повести «Нос».

Если конфликт отсутствует, то он заменяется **ситуацией.** Она предполагает «мирное сосуществование», «симбиоз» людей, которые не обнаруживают разнонаправленные интересы и стремления. Такова, например, экспозиция «Тихого Дона». Здесь в мирных сценах домашнего быта, рыбной ловли, жизни станицы, проводов казаков в военные лагеря — исподволь, постепенно накапливается взрывчатая энергия любовной страсти Григория к Аксинье. В конце концов она разовьется в трагически неразрешимый конфликт. Но в начале романа рисуется только ситуация, конфликта нет.

Конфликт в его классической, гегелевской, интерпретации трактуется как «противоположность, содержащаяся в ситуации», как «нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено» в процессе действия, в «акциях и реакциях» противоборствующих сил. Как правило, в произведении он требует своего полного разрешения. Поэтому он носит длительный характер. В иных текстах он устраняется только на последних страницах. Но так, наверное, и должно быть: в обратном случае конец книги читать будет неинтересно.

Конфликт должен быть обрисован очень отчетливо. Он не может быть неописан до конца. Иначе в текст вкрадутся такие огромные дефекты, как неясность побуждений героя, неясность ставок, на которые пошла игра, незначительность первичных оценок самой игры и прочее.

И здесь, прежде чем говорить о том, какие конфликты бывают, как их организуют авторы, давайте — дабы избежать путаницы в дальнейшем — введем такое понятие, как **«проблема»**. Итак, конфликт — это побуждение к действию. Романная проблема есть величина более глубокая. Она не рисует характер противоречия, не определяет действия героев, их реакции и поведение. Она определяет причину конфликта. Еще раз: конфликт — причина действий героев, **проблема — причина конфликта.** Проблема есть то, что подлежит изменению, устранению или какому-то изменению. Если, образно говоря, конфликт — пестрая упаковка, обертка, шуршащая бумажка, то проблема — начинка, суть игры, она определяет ставки этой игры и правила действий героев. Поэтому, если конфликт в романе длится довольно долго, то проблема вообще длится весь текст, а порой не разрешается, не кончается с формальным завершением сюжета.

Пожалуй, можно еще добавить, что, как правило, описание, выявление проблемы должны следовать или проблема должна разрешаться за конфликтом, после него, иначе не получится убедительности, жизненности текста.

Какие же конфликты развивались и разрешались в мировой литературе?

**Античная поэзия** обращалась к противоборству мощного человеческого характера с неумолимой и неотвратимой силой рока, судьбы, которой подвластны не только люди, но и боги («Илиада» и «Одиссея» Гомера).

**В средневековой литературе** конфликтовали в основном божественное и дьявольское начала, Небо и Преисподняя, возвышенная духовность и низменная материальность («Моление Даниила Заточника», «Слово о полку Игореве»).

**В эпоху Возрождения** изображаемые в литературных произведениях противоречия переместились на грешную землю: узурпировавший божественные функции человек противостоит пережиткам средневекового мира («Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Макбет» Шекспира, «Дон Кихот» Сервантеса).

Классические конфликтные схемы **классицизма** XVII-XVIII в.в. основывались на противоречиях между личностью и государством, частным и общественным, чувством и долгом, страстью и разумом («Дон Жуан» Мольера, «Недоросль» Фонвизина).

**Просветительство** (которое использовало для своего художественного воплощения жанровые и стилистические формы классицизма, стихийного реализма, а также некий синтез публицистики, философии и педагогики с беллетристикой) актуализировало те же конфликтные схемы, но решала их диаметрально противоположным способом («Робинзон Крузо» Дефо, «Путешествие Гулливера» Свифта, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Горе от ума» Грибоедова).

В некоторых произведениях **сентиментализма** характерные для него излияния чувствительного сердца и идеализация «простого» человека осуществлялись на фоне бесконфликтной природы или благостных общественных отношений («Письма русского путешественника» и «Бедная Лиза» Карамзина).

Эталонным набором **романтизма** принято считать противостояние исключительной творческой личности (гения) и не понимающей его толпы, идеализированного прошлого и прозаического настоящего, фантастического мира грез и пошлой повседневной реальности («Собор Парижской Богоматери» Гюго, «Кавказский пленник» и «Цыганы» Пушкина, «Мцыри» и «Демон» Лермонтова).

**Реализм** уже не имеет видимых предпочтений в выборе доминирующих конфликтов.

Вот такие конфликтные схемы и отданные им предпочтения существуют в мировой литературе.

Имеет ли произведение один-единственный, равный себе на входе и выходе конфликт? Все зависит от масштаба произведения, от его жанровых и стилистических характеристик. Если мы имеем дело **с малой эпической формой**, рассказом или новеллой, его действие, как правило, развивается на основе, **единого и постоянного конфликта.** В эпических и драматургических **произведениях большого формата** (эпопея, роман, пьеса), в которых параллельно проходят несколько сюжетных линий, да еще на весьма значительном временном промежутке, соответственно умножается и число конфликтов, каждый из которых может изменяться от начала к концу действия. В таком случае мы должны выделять **основной конфликт** и подчиненные ему второстепенные.

Новеллы Чехова «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Хамелеон» на разном жизненном материале разрабатывают, в сущности, один и тот же конфликт — противоречие между власть имущими чиновниками и их подчиненными. Этот конфликт разрешается трагически, комически или трагикомически. А вот в романе Толстого «Анна Каренина», который представляет собой целую систему взаимосвязанных сюжетных линий (Анна — Каренин, Анна — Вронский, Китти — Вронский, Китти — Левин, Долли — Облонский), можно выделить ровно столько же «однокоренных», но не тождественных конфликтов. Эти конфликты и объединяются общим или главным противоречием произведения — между свободой и необходимостью в семейных отношениях. От одной сюжетной линии к другой общий конфликт усложняется, уточняется, приобретает все более фатальный характер.

Итак, как нам стало понятно, конфликт — универсальный рычаг в развертывании художественного текста. Но все-таки главное призвание конфликта — **структурировать сюжет,** вычленять его элементы, т.е. в конечном итоге так или иначе **регулировать событийный план действия.**

Откуда писатели берут темы, конфликтные схемы и сюжеты?

Отовсюду. Но перечислим некоторые из источников.

* Автобиография («Тамань» Лермонтова, «Вешние воды» и «Первая любовь» Тургенева, «Крейцерова соната» и «Дьявол» Толстого).
* Анекдоты и бытовые истории. Так, бывший на слуху у всех «канцелярский анекдот о бедном чиновнике» спровоцировал гоголевскую «Шинель». Пушкину Гоголь был обязан уникальным сюжетом «Мертвых душ»: рассказанный как-то поэтом анекдот о предприимчивом помещике напомнил ему давно забытую историю о его же собственном хитроумном родственнике, закладывающем мертвых крепостных.
* Газетные судебные хроники и репортажи. Даниэль Дефо, как известно, использовал в своем «Робинзоне Крузо» сенсационный газетный очерк о четырех годах жизни на необитаемом острове английского моряка Александра Селькирка, кардинально сместив при этом фактические акценты: если прототип литературного героя к концу своей «робинзонады» мало напоминал цивилизованного человека, почти разучившись говорить по-английски, персонаж Дефо, прожив на острове в семь раз дольше, в полном согласии с просветительской доктриной своего создателя проходит все стадии развития человечества и вместе с Пятницей создает цивилизованное общество в миниатюре. Сюжеты знаменитых романов Стендаля «Красное и черное» и «Братья Карамазовы» Ф.Достоевского стали художественным отражением нашумевших судебных дел, подробно освещавшихся в газетах. Прототипом Жюльена Сореля, таким образом, стал некий Антуан Берте, а интрига «Братьев Карамазовых» во многом повторяет разбирательство обстоятельств преступления поручика Ильинского, которому инкриминировалось отцеубийство.
* Сама художественная литература, фольклор. Это хорошо забытые сюжеты второстепенных писателей. К этим сюжетам, как к своим собственным, порой обращаются гении. На них построена значительная часть произведений Шекспира. «Фауст» Гете, основанный на народной легенде о продавшем душу дьяволу чернокнижнике, был, скорее всего, взят писателем из анонимной «народной книги» 1587 года выпуска или из трагедии Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста».
* Мифы и библейские сюжеты.
* Прошлое человечества («Смерть Ивана Грозного», «Петр I» А.К.Толстого, «Песнь о вещем Олеге» и «Борис Годунов» Пушкина, «История государства Российского» Карамзина), путешествия, наука и много другое.

**6. ДЕСЯТЬ ЭЛЕМЕНТОВ РОМАНА**

**Лекция, прочитанная автором в Школе стилистики и креативного письма по работам Т. Т. Давыдовой, В. А. Пронина «Теория литературы», О. И. Фе­дотова «Теория литературы», Н. В. Басова «Творческое саморазвитие, или Как написать роман».**

Конфликт — неотъемлемая часть произведения. Но что еще? Какие элементы оно в себя включает — обязательные и не очень?

**КЛАССИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ**

Классическая схема литературного произведения такова:

* **Экспозиция**
* **Завязка**
* **Конфликт**
* **Кульминация**
* **Развязка**
* **Эпилог.**

Это ни в коем случае нельзя считать планом. Кое-какие элементы схемы могут меняться местами, «растворяться» друг в друге, развязка и эпилог — необязательные части романа, повести, рассказа или новеллы. Ваша история может начинаться сразу с завязки или с описания конфликта. Экспозиция может «размазаться» по первой части романа. Можно начать описывать конфликт, а потом «вспомнить» на страницах вашего романа, с чего все началось, то есть включить в повествование завязку... Но давайте все-таки разберем подробно, что собой представляет каждый из элементов литературного произведения.

**Экспозиция.**

Обрисовывает еще не заколебавшееся состояние мира произведения. Знакомит читателя с этим миром; в ней определяется место и время описываемых событий; представляются действующие лица.

Яркий пример произведения, в котором автор уделяет экспозиции большое внимание, в котором она прописана очень детально, — драма Островского «Гроза». Действие пьесы развивается медленно и тягуче, вступление зрителя в мир «темного царства» занимает весь первый акт и начало второго. Зритель имеет возможность внимательно рассмотреть окрестности захолустного купеческого городка Калинова, не торопясь ознакомиться с бытом и нравами его обитателей. Естественно, это не может быть примером идеального построения экспозиции: не будем забывать о динамике нашего произведения. В случае «Грозы» Островский—реалист ставил перед собой определенную задачу — создать детальную картину, не вызывающую у зрителя никаких сомнений в достоверности происходящего на сцене, — и блестяще справился с ней, у нас такой задачи может не быть. Примером стремительного построения экспозиции может служить роман «Евгений Онегин». А.С.Пушкин буквально в нескольких строфах («Мой дядя самых строгих правил...») вводит нас в мир забот и обстоятельств жизни «молодого повесы», заглавного героя.

В экспозиции также упоминаются особенности, детали, которые автор хотел бы впоследствии использовать для развития действия или в разрешении конфликта. Это может быть что угодно. Например, медальон на шее героини, татуировка на теле героя, которые впоследствии станут свидетельством принадлежности к славному роду при раскрытии некой семейной тайны. Особенность конструкции здания или какого-нибудь аппарата, которая потом сыграет решающую роль в спасении героев и т. д. Эти элементы экспозиции — «ружья», развешанные на стенах, которые должны выстрелить в нужный для автора момент.

Как мы уже сказали, экспозиция не обязательно должна быть началом произведения. Если роман, рассказ требует резвого вступления, тратить время на описания недосуг. Поэтому многие элементы экспозиции могут подаваться постепенно, по мере развития действия. Такой прием часто используется в романах фэнтези: на протяжении многих и многих страниц читатель не очень хорошо понимает, в какой мир ввел его автор, и какие существа в нем обитают, но постепенно все встает на свои места.

Вообще, экспозиция не должна «заходить глубоко» в текст, иначе действие вянет, развитие событий не захватывает читателя.

**Завязка** — момент, с которого начинается стремящееся вперед и осязаемое движение сюжета. В западном литературоведении вводится идентичное понятие — «триггер»**.** Триггер — это пусковой элемент романа. Он обозначает начало действия. Можно ожидать, что в большинстве случаев он «включается» в конце **экспозиции** и действует так: **после его включения течение прежней жизни героев делается невозможным**. Например, в «Детях капитана Гранта» триггером служит то, что в брюхе пойманной акулы герои романа находят бутылку, в которой запечатаны корабельные дневники капитана Гранта. Необходимость поиска и возможного спасения пропавшей экспедиции заставляют героев действовать, они отправляются в путь.

Можно различать «действующий» триггер и «закадровый» триггер. В последнем случае начало действия происходит вне поля повествования, триггер «невидим» читателю, но неизменно оказывает свое воздействие на течение жизни героев произведения. В упоминаемом нами «Гамлете» триггер — убийство отца Гамлета, после которого прежнее течение жизни принца датского стало невозможным, — «сработал» «за кадром» пьесы, но определил весь ход событий и судьбы героев трагедии.

**Конфликт —** основа сюжета, борьба между героями, или между героями и обстоятельствами, или внутри характера и сознания персонажа. О нем мы уже говорили. Отметим особо: конфликт следует отличать от триггера**.** Конфликт — это причина действий героев, триггер — начало действия.

**Кульминация** — момент наивысшего напряжения конфликта, наиболее острого и открытого столкновения характеров и обстоятельств. Все, ранее происходящее в произведении, — только пролог к последнему акту «драмы», и уж здесь автору нужно применить все, что только можно, — описать все до точки, открыть все секреты и тайные возможности, позволить использовать героям все, что только может зародиться в их головах и на что они способны, чтобы драматизм и напряжение хлестали через край.

Существенным для пиков напряженности является то, что в них всегда выясняется, какими герои были на самом деле, а не только в своей видимости.

В романе Стивена Кинга «Мертвая зона» кульминация наступает в тот момент, когда Джон Смит стреляет в Грега Стилсона на встрече последнего со своими избирателями. Пик напряженности выявляет истинное лицо Стилсона (скрытое от персонажей романа под маской «настоящего хорошего парня»): он заслоняется от пуль телом ребенка. Смит же опускает ружье, и это решает его судьбу (но не судьбу противостояния «темного» и «светлого» героев).

После кульминации действие, как правило, идет на спад и заканчивается развязкой.

**Развязка** — стадия развития сюжета, разрешающая коллизию победой одной из борющихся сторон, примирением и прочим. Как мы уже говорили, развязка — необязательная стадия развития сюжета. В некоторых произведениях за ней следует эпилог или заключение.

**Эпилог** — концентрированное описание состояния мира или дальнейших судеб героев, как правило, спустя какое-то время после событий развязки. Хотя эпилог и не является обязательным элементом повествования, в некоторых случаях им пренебрегать не стоит. Н.В.Басов пишет: «Я полагаю, что немало совсем неплохих романов оказались на поверку неудачными, не были приняты издательствами, не стали известными лишь потому, что автор решил ситуацию, но забыл растолковать в паре последних абзацев дальнейшие судьбы героев. Про себя я называю это «ошибкой «Острова сокровищ». Как известно, когда Роберт Стивенсон написал этот роман, его пасынок, жена, редактор и все прочие прочитали его взахлеб. Но у них была какая-то неудовлетворенность, они не знали, что следует делать, но чувствовали, что что-то не так. И высказали это автору. И тогда Стивенсон, подумав, надиктовал еще два десятка строк. По сути, крошечный кусочек текста, где разъяснил, что стало с Джоном Сильвером, его женой, самим Джимом, сквайром Трелони, капитаном Смоллетом, доктором Ливси, Беном Ганом и кое-кем еще.

Лишь только после этого роман был закончен. Что называется — ни убавить, ни прибавить. И выдержал в течение года, кажется, семнадцать изданий — абсолютный рекорд как для того времени, так и для нынешней английской романистики, своего рода титул чемпиона издаваемости».

**ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ**

* **Обострения большие и малые, трудные ситуации**
* **Перестановка ролей**
* **Таинственное**
* **Повышение ставок**

Эти элементы не являются обязательными, но о них всегда надо помнить: их использование динамизирует действие, помогает создать увлекательное повествование.

**Обострения большие и малые, трудные ситуации.**

Человеческая жизнь полна неожиданностей. И те условия, в которых начинают действовать герои произведения, не могут оставаться постоянными. Если они, к примеру, путешественники, то, очевидно, их ожидает на пути масса неожиданностей и опасностей. Кто-то подкладывает топор под корабельный компас, и корабль сбивается с курса («Пятнадцатилетний капитан»), подводная лодка попадает в ледяную ловушку среди айсбергов («20 тысяч лье под водой»), в воздушном шаре образуется дыра («Таинственный остров»). Да и сами герои... Каждый из них — не машина, не робот: то болеет человек, то нервничает, то трусит, а вдруг, охваченный какой-то идеей, начинает бурную деятельность — вопреки логике, здравому смыслу и советам друзей.

В общем, если мы хотим создать «жизненное» произведение, то должны не забывать о сюжетных осложнениях — больших и малых.

Они ценны для автора еще и тем, что помогают ему «строить» героев: каждое осложнение — это тест для персонажа. В зависимости от того, как он принимает и преодолевает жизненные трудности, ведет себя в различных острых ситуациях, читатель составляет о нем соответствующее впечатление (что, собственно, автору и нужно).

От осложнений отличают так называемые «трудные ситуации». Это такие коллизии, которые грозят фатальными, необратимыми последствиями. В принципе, трудные ситуации хороши для кульминации. Но могут оказаться полезными и в развитии конфликта. В них герой показывает, что способен не просто на многое, а на очень многое — демонстрирует недюжинную силу и ловкость, волю, специфические навыки, показывает незаурядные знания, умение находить нестандартные решения. В романе Александра Дюма «Граф Монте-Кристо» главный герой Эдмон Дантес становится узником замка Иф. Долгие годы вместе с аббатом Фариа он вынашивает планы побега, роет подземный ход, проявляет незаурядные упорство и целеустремленность. А после смерти Фариа находит парадоксальное решение, обманывает стражу — зашивает себя в мешке, в котором должно лежать тело мертвого аббата, мешок выносят из замка, бросают в море — и бежит.

**Перестановка ролей.**

Довольно распространенный прием в приключенческой и детективной литературе: один из героев (это, конечно, может быть и группа персонажей) рано или поздно оказывается не тем, кем выдавал себя с начала повествования. Соответственно, мгновенно происходит перестановка ролей персонажей. Если, например, «тихая овечка» и добряк, какой-нибудь случайный робкий попутчик главного героя оказывается злодеем, смертельно опасной тварью, то наш герой превращается в жертву, беспомощную или не очень, он вынужден или бежать и скрываться, или обороняться. Так или иначе, он уже не тот, роли меняются. В романе Стивена Кинга «Мизери» главный герой после автомобильной аварии оказывается в полной зависимости от своей спасительницы, на первый взгляд доброй, заботливой женщины. «Добрый гений» героя оказывается тяжелой шизофреничкой и безжалостно истязает больного беспомощного человека.

Характер, намерения и возможности персонажа могут претерпевать и обратную метаморфозу. Так, например, в романе Джона Толкиена «Властелин Колец» представившийся простым следопытом и проводником Арагон оказывается могущественным королем. В судьбоносные моменты истории хоббита Фродо Арагон, используя свои скрытые возможности, решает исход битвы Добра и Зла в пользу Добра.

**Таинственное.**

Тайна в повествовании — ценнейшее «изобретение» для писателя. На ней держатся все детективы, ею они и живы. Когда в книге дан ответ на вопрос «кто убил?», детективная история заканчивается. Но таинственное хорошо «работает» и в произведении любого жанра. Тайна, пусть «локальная», небольшая, не важная, интригует читателя, «держит» его интерес. Апогеем эффективности применения этого элемента является такая тайна, которая постоянно присутствует на заднем плане, особо не тревожа читателя, не оказывая, казалось бы, никакого влияния на ход событий, но в конце концов решающая многое, если не все. В романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» заглавная героиня постоянно сталкивается со страшноватой, тщательно скрываемой тайной дома мистера Рочестера. «Раздался сатанинский смех — тихий, сдавленный, глухой. Казалось, он прозвучал у самой замочной скважины моей двери...»; «Я лишь увидела эту страшную фигуру, склоненную надо мной, и потеряла сознание...» Она преодолевает страх, ничто не меняется в ходе вещей, читатель озадачен, но совсем немного: его больше волнует развитие любовной истории Джэйн и Рочестера. Но тайна раскрывается — оказывается Рочестер женат на безумной и прячет несчастную на верхних этажах дома! — и все летит в тартарары: свадьба героев срывается, Джейн уходит от Рочестера. Впоследствии безумная женщина устраивает пожар, и Рочестер, пытаясь спасти ее из огня, становится калекой...

**Повышение ставок.**

Нередко в романах-боевиках и триллерах используется такой метод: от читателя и от большинства персонажей произведения утаивается некая информация, но как только тайна раскрывается, ставка в игре оказывается не той, о какой шла речь в самом начале. Иногда этот трюк используется в романе не один раз. Происходит многократное повышение ставок.

Н.В.Басов поясняет это, приводя такой шутливый пример: «Вначале ты предлагаешь герою просто прогуляться по старому-престарому замку. И вдруг выясняется, что в этом замке банда уголовных вымогателей держит девушку и вот-вот собирается ее убить. Сотовый телефон ты, естественно, оставил секретарше в отеле, и вызвать полицию не в состоянии. Поэтому тебе остается только освободить пленницу своими силами. Ты ее освобождаешь, и, когда вы убегаете от преследования, вдруг выясняется, что девица не простая, а дочь киномагната. Прежде чем вы добрались до отеля, вас уже захватывает группа других похитителей, использующих вертолет, подводную лодку и шайку бывших командос, потому что девица состояла в их банде, но решила порвать с темным прошлым... Каждый ход, обновляющий ситуацию, существенно повышает ставку в предложенной игре и, кроме того, освобождаться приходится самому герою, а фигура папаши-киномагната вообще сулит безумные перспективы по части дальнейшей карьеры героя... Так, по мере обновления сюжета, тебе придется еще и менять местами игроков, тасуя знаки персонажей...»

Простой пример повышения ставки и одновременной перестановки ролей можно найти в романе Артура Хейли «Отель». Заместитель управляющего самого крупного отеля в Новом Орлеане Питер Макдермотт отрывается от своих многочисленных служебных обязанностей, чтобы оказать скорую, действенную и сердобольную помощь одному из постояльцев — невзрачному старичку, страдающего от жестокого приступа астмы, некоему безликому «Альберту Уэллсу из Монреаля». Впоследствии старичок оказывается миллионером, он покупает отель и, в полной мере оценив человечность и профессиональную честность Макдермотта, исполняет его мечту — Питер становится управляющим отеля.

**7. КАК НАПИСАТЬ СКАЗКУ?**

Сочинить сказку не так уж просто, как кажется на первый взгляд. Если мы возьмемся за сочинительство не подумав, то сказка получится у нас или слишком простой, неинтересной и, скорее всего, короткой, или вытянется в бесконечную вялую сагу о похождениях героя. Что же нам может в этом деле помочь? Оказывается, сказка состоит из совершенно определенных частей-элементов и имеет свои законы. Если мы будем их знать, то сможем сочинять оригинальные, увлекательные и очень интересные авторские «волшебные» истории.

Вот что пишет об этих законах и элементах и о том, как написать сказку, известный итальянский детский писатель Джанни Родари, автор любимых детьми историй «Приключения Чиполлино» и «Джельсомино в стране лжецов».

**Из книги Д. Родари «Грамматика фантазии»:**

«Характерной чертой гения Леонардо, очень верно подмеченной автором одной статьи, является то, что он, впервые в истории, стал рассматривать машину не как нечто органически цельное, а как сочетание более простых устройств.

Леонардо да Винчи «расчленил» машины на отдельные элементы — «функции»; так, например, он специально изучил «функцию» трения, что позволило ему сконструировать подшипник, шариковый и конусный, он даже придумал устройство, которое стало производиться лишь в самое последнее время для гироскопов, применяемых в авиации.

Великому Леонардо эти занятия явно служили еще и развлечением. Недавно был обнаружен один его рисунок шуточного содержания: «амортизатор на случай падения человека с большой высоты». На рисунке изображен человек, откуда-то падающий, откуда — неизвестно, и целая система тормозящих падение перепонок; в конечной точке падения — кипа шерсти: ее амортизационные возможности регулируются самой нижней перепонкой.

Таким образом, вполне вероятно, что Леонардо, помимо всего прочего, занимался изобретением «бесполезных машин», которые он конструировал забавы ради, просто чтобы дать волю своей фантазии; рисовал он их с улыбкой — в противовес и в пику утилитаристским установкам научно-технического прогресса своего времени.

Нечто подобное леонардовскому расчленению механических устройств на «функции» проделал с народными сказками советский фольклорист Владимир Яковлевич Пропп[[4]](#footnote-4) в своей книге «Морфология сказки» и в своем исследовательском труде «Трансформации волшебных сказок». Пропп снискал заслуженную славу также благодаря своей работе «Исторические корни волшебной сказки», где он увлекательно и убедительно, по крайней мере с поэтической точки зрения, изложил теорию, согласно которой волшебная сказка уходит своими корнями в первобытное общество и связана с обрядами инициации, сопровождавшими вступление человека в пору зрелости.

То, о чем сказки повествуют, или то, что они, в результате целого ряда метаморфоз, в себе таят, некогда происходило на самом деле. Детей, по достижении определенного возраста, изымали из семьи и уводили в лес (как Мальчика-с-Пальчик, как Нино и Риту, как Белоснежку), где шаманы племени в одеждах, наводивших ужас, в страшных масках (у нас сразу вызывающих ассоциации со злыми волшебниками и с ведьмами) подвергали их тяжелым, подчас гибельным испытаниям (все герои сказок так или иначе подвергаются испытаниям)... Дети выслушивали мифы племени и получали оружие (вспомним волшебные дары, которые сказочные герои получают от сверхъестественных существ в момент опасности)... Наконец они возвращались домой, нередко уже под другими именами (герой сказки тоже зачастую возвращается неузнанным), достаточно взрослыми, чтобы идти под венец (то же самое в сказках: девять историй из десяти кончаются свадьбой)...

Структура сказки повторяет структуру древнего ритуала. На этом наблюдении Владимир Яковлевич Пропп (и не он один) построил теорию, согласно которой сказка, как таковая, обрела жизнь после того, как древний ритуал отмер, оставив по себе лишь воспоминание в виде рассказа. Сказители на протяжении тысячелетий все больше и больше отклонялись от конкретного воспоминания и все больше и больше заботились о потребностях самой сказки, а та, переходя из уст в уста, обогащалась вариантами, сопровождала народы, в частности индоевропейские, в их скитаниях, впитывала в себя плоды исторических и социальных преобразований. То же было и с языками: люди говорили на них и, говоря, преобразовывали их настолько, что в течение каких-нибудь нескольких столетий из одного языка получался другой: много ли понадобилось веков, чтобы из латыни эпохи упадка Римской империи родились романские языки?

Словом, рождение сказки, судя по всему, — это результат упадка мира верований; аналогичным образом причалили к берегу детства и низведены были до роли игрушек аксессуары древних ритуалов, предметы культа. Например, такие, как кукла или волчок. А разве у истоков театра не тот же процесс перехода от культового к светскому?

Сказки сосредоточили вокруг изначальной магической сердцевины и другие десакрализованные мифы, рассказы о приключениях, легенды, анекдоты; рядом со сказочными образами поместили персонажей из крестьянского мира (например, пройдоху и балду). Так образовалась плотная и многослойная порода, намотался клубок из ниток ста цветов, однако самая главная из них, как говорит Пропп, — это та, о которой мы сейчас ведем речь.

Что касается теорий, то их немало и каждая по-своему хороша, хотя на исчерпывающее объяснение происхождения сказки ни одна из них, видимо, претендовать не может. Теория, выдвинутая В.Я.Проппом, обладает особой притягательностью еще и потому, что только она устанавливает глубокую (кое-кто сказал бы, «на уровне коллективного подсознания») связь между доисторическим мальчиком, по всем правилам древнего ритуала вступающим в пору зрелости, и мальчиком исторически обозримых эпох, с помощью сказки впервые приобщающимся к миру взрослых. В свете теории Проппа тождество, существующее между малышом, который слышит от матери сказку о Мальчике-с-Пальчик, и Мальчиком-с-Пальчик из сказки, имеет не только психологическую основу, но и другую, более глубокую, заложенную в физиологии.

Проанализировав структуру народной сказки, причем особенно тщательно — ее русский вариант (являющийся в значительной мере частью индоевропейского наследия, к которому принадлежат также немецкие и итальянские сказки), В.Я.Пропп сформулировал следующие три принципа:

**1. Постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц, независимо от того, кем и как они выполняются.**

**2. Число функций, известных волшебной сказке, ограниченно.**

**3. Последовательность функций всегда одинакова.**

Согласно системе Проппа, этих функций — тридцать одна, а если учесть, что внутри они еще варьируются и видоизменяются, то материала вполне достаточно для того, чтобы дать описание формы сказки. Вот она:

**1. Отлучка кого-либо из членов семьи. 2. Запрет, обращенный к герою. 3. Нарушение запрета. 4. Выведывание. 5. Выдача. 6. Подвох 7. Невольное пособничество. 8. Вредительство (или недостача). 9. Посредничество. 10. Начинающееся противодействие. 11. Герой покидает дом. 12. Даритель испытывает героя. 13. Герой реагирует на действия будущего дарителя. 14. Получение волшебного средства. 15. Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков. 16. Герой и антагонист вступают в борьбу. 17. Героя метят. 18. Антагонист побежден. 19. Беда или недостача ликвидируется. 20. Возвращение героя. 21. Герой подвергается преследованиям. 22. Герой спасается от преследования. 23. Герой неузнанным прибывает домой или в другую страну. 24. Ложный герой предъявляет необоснованные притязания. 25. Герою предлагается трудная задача. 26. Задача решается. 27. Героя узнают. 28. Ложный герой или антагонист изобличается. 29. Герою дается новый облик. 30. Враг наказывается. 31. Герой вступает в брак.**

Разумеется, не во всех сказках наличествуют все функции; строгая последовательность функций может и нарушаться, возможны перескоки, добавления, синтез, однако это не противоречит основному ходу. Сказка может начинаться с первой функции, с седьмой или с двенадцатой, но — если, конечно, сказка достаточно старинная — вряд ли она будет возвращаться вспять, восстанавливать пропущенные куски.

Функция, именуемая «отлучкой» и поставленная Проппом на первое место, может осуществляться любым персонажем, почему-либо покидающим родной дом: это может быть принц, отправляющийся на войну, отец на пороге смерти, купец, собравшийся в дальний путь по делам, один из родителей, уходящий на работу (наказав детям — это и есть «запрет» — никому не открывать дверь или не притрагиваться к какому-нибудь предмету), и т. п. В каждой функции может содержаться ее антоним: скажем, вместо «запрета» — «приказание» положительного свойства.

На этом мы свои наблюдения над «пропповскими функциями» закончим; посоветуем лишь — тем, у кого появится охота, — поупражняться, сравнить приведенный перечень с сюжетом любого приключенческого фильма; удивительно, как много обнаружится совпадений и как будет почти в точности соблюден тот же порядок: вот что значит традиция сказки, как она нетленна, как вечно живет в нашей культуре. Той же канвы придерживаются и многие приключенческие книги.

Нас эти функции интересуют потому, что на их основе мы можем строить бесконечное множество рассказов, подобно тому как можно сочинять сколько угодно мелодий, располагая двенадцатью нотами (не считая четверть-тонов, то есть оставаясь в рамках принятой на Западе строго ограниченной звуковой системы периода доэлектронной музыки).

На своем семинаре в Реджо-Эмилии, чтобы испытать «пропповские функции» на продуктивность, мы свели их произвольно к двадцати, кое-какие опустив, а иные заменив тем же количеством тоже сказочных тем. Два наших друга-художника изготовили двадцать игральных карт, на каждой из которых значилось краткое название соответствующей функции и был изображен рисунок — условный или карикатурный, но всякий раз очень точный:

1. **Предписание или запрет.**
2. **Нарушение.**
3. **Вредительство или недостача.**
4. **Отъезд героя.**
5. **Задача.**
6. **Встреча с дарителем.**
7. **Волшебные дары.**
8. **Появление героя.**
9. **Сверхъестественные свойства антагониста.**
10. **Борьба.**
11. **Победа.**
12. **Возвращение.**
13. **Прибытие домой.**
14. **Ложный герой.**
15. **Трудные испытания.**
16. **Беда ликвидируется.**
17. **Узнавание героя.**
18. **Ложный герой изобличается.**
19. **Наказание антагониста.**
20. **Свадьба.**

Затем группа приступила к работе над придумыванием рассказа, построенного по системе «пропповского ряда», из двадцати «пропповских карт». Должен сказать, проходила она превесело, с заметным уклоном в пародию.

Я видел, что с помощью этих «карт» ребятам ничего не стоит сочинить сказку, потому что каждое слово ряда (обозначающее функцию или сказочную тему) насыщено сказочным материалом и легко поддается варьированию. Помню, как своеобразно был истолкован однажды «запрет»: уходя из дома, отец запретил детям бросать с балкона горшки с цветами на головы прохожих...

Когда речь зашла о «трудных испытаниях», кто-то не преминул предложить, чтобы герой отправился в полночь на кладбище: до определенного возраста ребенку это представляется верхом мужества — страшнее ничего быть не может.

Но ребята любят также тасовать карты и придумывать свои правила; например, строить рассказ на вытащенных наугад трех картах, или начать сочинять с конца, или поделить колоду пополам и действовать двумя группами, соревнуясь, у кого рассказ получится занимательнее. Бывает, что на мысль о сказке наводит и одна-единственная карта. Так, карты с изображением «волшебных даров» оказалось достаточно одному ученику четвертого класса, чтобы придумать историю о пере, которое само делает уроки.

Колоду «пропповских карт» — из двадцати штук или тридцати одной, а то и из пятидесяти, как кому вздумается, — может сделать каждый: достаточно написать на картах названия функций или сказочных тем; без иллюстрации можно и обойтись.

Кое-кто впадает в ошибку, полагая, что эта игра напоминает головоломку, где тебе дают двадцать (или тысячу) кусков какого-нибудь рисунка с заданием этот рисунок-мозаику восстановить. Как уже было сказано, карты Проппа позволяют создать бессчетное число завершенных рисунков, ибо каждый отдельный элемент неоднозначен, каждый поддается множеству толкований...»

**ПИШЕМ ФАНТАСТИКУ. ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ НОВЫХ ИДЕЙ**

Слово «фантастика» происходит от греческого phantastike, что означает «искусство воображать». Писатель-фантаст в своих произведениях «воображает» мир, который похож на тот, в котором мы живем (поэтому говорят, что фантастика создается на основе реальных, а не сказочных представлений). Но в этом мире автор сознательно нарушает один или несколько физических законов, рвет пространственно-временные или причинно-следственные связи, или наделяет своих героев необычными (но вовсе не волшебными, сказочными, как в фэнтези) способностями и наблюдает, как они действуют в заданных им условиях. Поэтому первый вопрос для фантаста, решившего написать новый роман или рассказ, это вопрос создания оригинальной фантастической идеи. На ее основе он будет создавать мир будущего произведения и строить судьбы и отношения героев.

«Искусство воображать» для фантаста выходит на первый план.

Как научиться этому искусству? Как придумывать новые идеи? Существует много методик развития творческой фантазии, их изучение — отдельный вопрос. Мы разберем несколько приемов создания фантастических идей, о которых в свое время написал известный российский писатель-фантаст Юрий Никитин. И на примере такого разбора составим представление о том, как нужно мыслить, «работать головой», чтобы придумать нечто по-настоящему новое и интересное.

Итак, приемы создания новых идей в фантастике:

* **Увеличение — уменьшение**
* **Наоборот**
* **Ускорение — замедление**
* **Дробление — синтез, соединение**
* **Универсализация — ограничение**
* **Уничтожение — возрождение**

**Из книги Ю. Никитина «Как писать фантастику»:**

**«УВЕЛИЧЕНИЕ — УМЕНЬШЕНИЕ**

**В чем он состоит? Нужно выбрать объект (или часть объекта), который мы будем изменять. А затем попробуем его уменьшать или увеличивать (результаты этих действий будут совершенно различными).**

**Предположим, в качестве объекта мы выбрали человека. Что произойдет, если мы его будем уменьшать? Уменьшим в два раза. Пока фантастикой здесь и не пахнет: ведь существуют реальные люди маленького роста. А в десять раз? Человек высотой в 15–20 сантиметров — это уже фантастика. Травинка для него становится мощным стволом, а оса — опаснейшим хищником. Попробуем уменьшать дальше. Вот он размером с пылинку, с бактерию... Такого человека можно отправить в увлекательное путешествие по клеткам дерева или живого существа, и фантасты это уже проделывали. Продолжим наш эксперимент. Человек размером с молекулу, атом... Каким он увидит окружающий мир? А может быть, уменьшим его еще? Честно говоря, я затрудняюсь представить такого человека. Но, может быть, кто-то из вас сумеет такое представить?**

**Теперь попробуем не уменьшать человека, а увеличивать. Сначала немного. Человек пятиметрового роста. Как он будет чувствовать себя в нашем обществе? А высотой в десять-двадцать метров? Что ж, увеличивать, так увеличивать! Километровый человек! А еще больше — слабо? Человек величиной с планету? Может быть, величиной с галактику?**

**Представляю, как некоторые скептики, прочитав эти строки, скажут: «Подумаешь! Мы уже читали про таких людей. Да и ничего интересного: человек — он и есть человек. Какая разница, какого он роста?»**

**Согласен, в фантастике уже встречались описания людей и больших, и маленьких. Я специально не называю эти произведения, сделайте это сами. Но, во-первых, вы можете взять в качестве объекта не человека, а что-то другое, и тогда непременно натолкнетесь на что-то новое. А во-вторых, вся прелесть такого фантазирования в том, что мало произвести просто арифметическое действие и узнать рост уменьшенного или увеличенного объекта. Попробуйте представить себя детективом и выяснить причины этого изменения. Произошли они в результате научного опыта? Или катастрофы? Или это результат мутаций? А может, это вообще инопланетные объекты? Хорошо, допустим, что с причинами мы разобрались. Давайте попробуем выступить в качестве футурологов: что произойдет в результате такого изменения? Как поведут себя люди, встретившись с такими объектами? Как изменится мир? Что нового мы сможем узнать?**

**НАОБОРОТ**

**Суть этого приема заключается в том, что, взяв какое-то качество объекта, факта (или сам факт), нужно изменить его на противоположность. Кстати, этот прием можно с успехом применять к другим приемам создания фантастических идей. Вспомните первый прием, увеличение. Если изменить его на противоположный, то получим уменьшение. В дальнейшем вы убедитесь, что большинство приемов представляет собой именно пару противоположных качеств, а сегодня попробуем применить прием «наоборот».**

**Давайте в качестве объекта снова выберем человека. Человек рождается, взрослеет, затем наступает старость... А мы хотим, чтобы все было наоборот! Появляется на свет старый дед, с бородой, морщинистый лоб его скрывает мудрость и опыт. И начинает молодеть! Расправляются морщины, дряхлый организм наливается силой, человек молодеет. Вот он уже стал юношей, вот ребенком... Чуть-чуть напрягите фантазию, добавьте некоторые подробности, обратите внимание на детали, и у вас может получиться целый веер фантастических идей, основанных на этой ситуации. Контрамот (так назвали человека, живущего наоборот, персонаж одного из романов братьев Стругацких) живет целый день нормально, а в полночь оказывается не в завтрашнем, а во вчерашнем дне. Контрамот вообще все делает наоборот: ходит задом наперед, так же произносит слова... И так далее. Попробуйте сами домыслить и дорисовать картину, которая получится, если развить эту идею.**

**С помощью приема «наоборот» можно попробовать смоделировать инопланетную цивилизацию, взяв землян за образец и превратив в противоположное одно какое-нибудь их качество. Возьмем, к примеру, глаза. У человека они служат для того, чтобы принимать видеоинформацию. Обратное качество — передавать изображение. Ага, значит, у инопланетян есть на теле некое подобие экрана, на котором может создаваться картина, возникающая в мозгу. Конечно, обычные глаза им тоже понадобятся, чтобы разглядывать эти экраны. Мы же давайте попробуем развить идею видеоэкранов.**

**Следует продумать, какими они могут быть, чтобы выполнять свою функцию. Такой экран должен состоять из чего-то, похожего на кожу хамелеонов (или камбалы, которая тоже может менять рисунок тела). Значит, надо выяснить, что известно науке об умении этих животных менять цвет кожи, и по аналогии разработать теорию видеоэкранов на теле наших инопланетян. Если хорошенько подумать, можно представить, как изменится (по сравнению с людьми) общение меж такими существами. Передача изображений может существенно ускорить обмен информацией. Вспомните, как трудно иногда объяснить прохожему, как пройти на интересующую его улицу. Или представьте опрос свидетелей происшествия в милиции. Или учителя, который что-то рисует на доске. Короче, экранчик такой и нам бы пригодился.**

**Кстати, а в каком месте человеческого тела вы бы его разместили? Задача не из простых, но интересная. Между прочим, я не помню, чтобы в фантастике эта идея была использована (а может быть, я просто чего-то не читал, и вы сможете найти подобную идею?), а значит, можно попытаться написать рассказ на эту тему.**

**Иногда для того, чтобы реализовать прием «наоборот», достаточно к объекту добавить приставку «анти». Выберем в качестве объекта обыкновенную электрическую лампочку. А что будет представлять собой антилампочка? Каково основное назначение лампочки? Давать свет, освещать место в темноте. Антилампочка по аналогии должна давать тьму, затемнять светлое. Помните, что новая фантастическая идея должна быть развита, на ее скелет нужно нарастить плоть. Ну хорошо, вот придумали мы эту антилампочку, а для чего ее можно применить? Ну-ка подумайте, бывали в вашей жизни случаи, когда вам в яркий солнечный день позарез нужно было найти очень темное место? Если вы занимались фотографией, то наверняка уже поняли, что я имею в виду. Темнота может пригодиться при зарядке фотопленки или при печатании фотографий. Каждый, кто заряжал фотопленку под одеялом, согласится со мной, что гораздо удобнее и приятнее было бы делать это, если бы можно было щелкнуть выключателем, и ровная плотная тьма от антилампочки окутала бы комнату...**

**По аналогии с антилампочкой можно придумать аппарат, который производит антизвук. Я даже не знаю, как его лучше назвать: антишумитель, что ли? Главной задачей такого аппарата было бы глушение звука в определенном месте. Тоже весьма полезное изобретение. Хочешь поработать, чтобы тебя ничто не отвлекало, ни громкий звук телевизора, ни шум проходящих за окном автомобилей, ни крики увлеченного игрой младшего братишки, — включил свой автономный антишумитель, который не позволяет прорваться к тебе звукам из ближайшего окружения, и сидишь, учишь уроки в тишине. А можно придумать такой антишумитель, который не пропускает звуки избирательно: глушит любой шум, но не задерживает слова мамы, которая зовет тебя на обед. Или не пропускает звуки, источник которых удален от тебя больше, чем на три, например, метра. Тогда можно представить себе, как в одной комнате прекрасно уживаются члены семьи, каждый из которых слушает что-то свое: один — телевизор, другой — радиоприемник, третий — магнитофон... И никто никому не мешает.**

**Должен вас предупредить, что прием «наоборот», как и любой из приемов фантазирования, требует некоторых дополнительных шевелений мозга. Очень часто вы можете натолкнуться на уже известные вещи. Выбрали в качестве объекта океан, добавили приставку «анти» — что получится? Правильно, антиокеан, то есть суша. Что же тут фантастического? Чтобы прием сработал, нужно поразмышлять, к какому именно качеству океана нужно его применить, чтобы получилась качественно новая идея. Это не всегда просто, но не отчаивайтесь, если что-то сразу не получилось, поищите другие варианты, и вы обязательно найдете свое, интересное решение.**

**Повспоминайте, поищите в фантастике идеи, основанные на этом приеме; попробуйте применить его к самым неожиданным объектам и их свойствам; попытайтесь развить полученную идею, построить сюжет, написать рассказ. А можно придумать фантастическую задачу, решить которую удастся лишь тем, кто применит прием «наоборот».**

**УСКОРЕНИЕ — ЗАМЕДЛЕНИЕ**

**Что мы выберем в качестве объекта? Правильно, человека! Я не случайно выбираю его для наших экспериментов. Во-первых, что из себя представляет человек, знает каждый, это не какой-нибудь загадочный синхрофазотрон, и каждый при желании может подойти к зеркалу и посмотреть на этого самого человека... Во-вторых, вся литература (и фантастика, как ее составная часть) пишется людьми, о людях и для людей. А потому в уже существующей фантастической литературе легко найти примеры применения наших приемов как раз в приложении к человеку.**

**Итак, новый прием можно применить лишь к такому объекту, который связан с изменениями во времени. Не будем мелочиться и возьмем глобальное свойство человека — жизнь. Что произойдет, если мы ее ускорим? Например, раз в десять! Представляете, как спрессуется время для такого человека? Да он за сутки только поспать десять раз успеет. А поесть — и того больше. Правда, за эти же сутки он сможет выполнить такой объем работы, который нормальному человеку под силу сделать лишь за десять дней. Правда, если останутся неизменными все физиологические процессы в организме ускоренного человека, проживет он от силы 7–8 лет. Это не радует. А здорово было бы, если бы можно было ускорять темп своей жизни по желанию! Меня поймет любой школьник или студент, который готовится к экзаменам. Да мало ли случаев, когда нам не хватает времени? Вот тогда это умение и пригодилось бы.**

**А что будет, если мы еще ускорим темп жизни? В сто раз! А ведь мы даже не сможем увидеть такого быстрого человека, если он не будет сидеть без движения 1/16 секунды. Это для нас она 1/16, а для ускоренного — 6.25 секунды. Можно 50 метров пробежать. И побить все мировые рекорды! Правда, здесь нужно посчитать, сможет ли он так быстро бежать, ведь для него резко увеличится сопротивление воздуха. Воздух станет вязким, как вода, а в воде быстро не побежишь! Да и дышать будет тяжело. Любители физики могут на досуге заняться подобными расчетами. Ну а замедлять, видимо, имеет смысл те объекты, которые движутся очень быстро. Звук, например, или свет. Представляете, какая началась бы чехарда, если бы свет перемещался со скоростью черепахи! Никто бы не видел того, что происходит на самом деле. И чем дальше от тебя изображение, тем меньше вероятность, что там действительно находится то, что ты видишь. Пришлось бы в таком мире изобретать какие-то новые способы узнавать, что где происходит...**

**Одной из самых красивых новых фантастических идей, встреченных мной в последнее время, была идея медленного стекла. Фотоны, попадающие в такое стекло, хитрым способом заставляют долго-долго отражаться внутри, так что они выходят из этого стекла, в зависимости от толщины, спустя много месяцев, а то и лет. Эта идея позволяет разыграть множество интересных ходов сюжета, и не случайно автор этой идеи, фантаст Боб Шоу написал сначала небольшой рассказ, а затем — объемный роман на эту же тему.**

**Вот только несколько вариантов использования такого стекла. Если его подержать некоторое время в экзотическом месте, например, в тропиках, на берегу моря, в саванне, а затем вставить в окно обычного дома, то обитатели этого дома будут видеть за окном не то, что там происходит в настоящее время, а дивные картины морского прибоя или стада зебр. Такое стекло может стать свидетелем преступления и опасной уликой или же предоставит возможность еще раз увидеть родных и близких спустя некоторое время. В такое стекло можно «записывать» фильмы и спектакли, его можно использовать для передачи секретной информации, в общем, такой вот необычный поворот можно сделать, удачно применив прием фантазирования к столь обыденному, казалось бы, объекту, как простое, всем знакомое стекло.**

**Замедление темпа старения людей может стать и реальной целью научного исследования. Думаю, тому, кто решил бы эту проблему, обязательно была бы вручена Нобелевская премия! Кстати, официальная наука в общем-то не знает, почему человек стареет. По одной из гипотез в организме человека есть некий «переключатель», после срабатывания которого изменяется обмен веществ, клетки перестают обновляться, накапливаются ошибки... Вот бы найти этот «переключатель» и помешать его включению!**

**Кстати, очень часто для получения оригинальной новой идеи приходится применять сразу несколько приемов. В будущем мы поговорим об этом, но часто идея обогащается, если использовать полную пару приемов. Например, идею ускоренного человека совмещаем с идеей замедленного. Допустим, есть возможность выбирать темп жизни людей по их желанию. Ведь бывают ситуации, когда долго чего-то ждешь, и время тянется медленно-медленно. А бывает, время летит с огромной скоростью!**

**А что если мы будем приспосабливать темп своей жизни под обстоятельства? В кабинете у стоматолога замедлим темп жизни, и неприятные ощущения займут по нашему субъективному времени доли секунды, а когда мама говорит: «Хватит читать! Ложись спать!» — темп ускорим и успеем дочитать интересную книжку до конца. Вроде бы неплохо, а? Но любое открытие или изобретение имеет и плюсы, и минусы. Обязательно попытайтесь рассмотреть все стороны вашей новой идеи. Что будет, если темп жизни, например, смогут менять и преступники? Не окажется ли минусов гораздо больше, чем плюсов? Подумайте над этим.**

**Гипотез и сюжетов в фантастике с ускорением и замедлением довольно много. А как-то я встретил интересную гипотезу ученых на эту тему. По сегодняшним научным представлениям срок жизни разумных цивилизаций в галактических масштабах невелик. И вот какая-нибудь сверхцивилизация может искусственно замедлить свою жизнь, чтобы подождать, когда в мире произойдет что-то интересное, например, разовьется другая цивилизация. А может быть, вы назовете какие-нибудь астрономические объекты, в которых время течет ускоренно или замедленно?**

**ДРОБЛЕНИЕ**

**И суть его проста: взяли объект да и разделили на мельчайшие части (вплоть до атомов и элементарных частиц). А затем при необходимости можно применить и антипод этого приема — СИНТЕЗ, СОЕДИНЕНИЕ. Неплохой результат дает также присвоение частям объекта свойств исходного целого.**

**Применять этот прием начали еще в глубокой древности. Помните, в сказках разрубает богатырь врага пополам, а из этих половинок образуются два живых вражины. Но, конечно же, в фантастике такой факт должен получить научное (или, как минимум, псевдонаучное) объяснение. В ход может пойти регенерация, восстановление организма по генетическому коду и тому подобные штучки.**

**А начинала научная фантастика, конечно, с более простых фокусов. Если мы по традиции выберем в качестве объекта человека, то самым ярким (и наиболее известным) примером будет, видимо, отделение головы от туловища. Подведем к этой голове трубки с питательными жидкостями, и она живет, говорит, глазами моргает. Вот только муху с носа согнать не может, нечем. Отсюда естественное желание дополнить эту голову механическими устройствами. Это желание породило совершенно новый класс существ — киборгов. Киборги — кибернетически организованные люди, которые получаются соединением различных естественных и искусственных органов. Тут уж фантаст может дать волю своим чувствам и мыслям: захочет, в человеческое тело поместит искусственный мозг, или наоборот, человеческий мозг окружит искусственной оболочкой.**

**Если разделить мозг (или сознание) одного человека и каждую часть наделить индивидуальностью, получаются не менее занятные истории. Эти части могут ссориться, объединяться, воевать друг с другом, обладая при этом одним общим телом! И хотя эта идея уже не нова, опыт показывает, что в руках мастера она может обрести новую жизнь, заиграть новыми красками, получить дальнейшее развитие, как это произошло, например, в одном из романов Станислава Лема «Осмотр на месте», в котором каждая половина мозга известного звездопроходца Йиона Тихого стала жить своей жизнью.**

**Несколько трансформировав эту идею, можно получить некий единый организм, который состоит из отдельных существ. В фантастике встречались разные варианты такого составного организма. Например, каждая частичка по отдельности вообще не обладает разумом, но, собравшись воедино, они образуют существо, обладающее огромным интеллектуальным потенциалом. Или же разумом обладают и отдельные элементы, но при соединении они получают совершенно новые свойства и качества. Например, разные разумные существа с различных планет, объединившись, составляют космический корабль. Кто-то выполняет функции бортового компьютера, кто-то — прочных стенок корабля, кто-то — двигателя и т. д. Идея на первый взгляд совершенно бредовая, но позволяет обыграть массу любопытных эпизодов. Представляете удивление тех, кто обнаружит этот корабль и выяснит, что он может летать без экипажа или, например, в случае опасности распадается на множество частей, каждая из которых вприпрыжку мчится прятаться в кусты!..**

**Меняя объекты и степень дробления, вы имеете шанс натолкнуться на ситуации, которые вполне могут стать типовыми литературными моделями. Как это произошло в свое время с Даниэлем Дефо, когда он решил описать приключения Робинзона Крузо. А всего-то и нужно было — раздробить общество до одного человека! Но сколько робинзонад породил этот сюжет! Уж очень заманчивой для писателей оказалась возможность изъять отдельного индивидуума из того мира, который его обычно окружает, и посмотреть, как он себя поведет в новых условиях.**

**Фантасты, конечно же, модернизировали робинзонады на свой лад. В сущности, что из себя представляют истории о пришельцах (когда инопланетяне прилетают на Землю) или космических разведчиках (когда земляне знакомятся с обитателями других планет)? Те же робинзонады, но с раздвинутыми земными горизонтами. И уж здесь можно найти просторы для своей фантазии! Кого-то привлекает возможность смоделировать необычный мир, вволю поэкспериментировать с необычными условиями для жизни, понавыдумывать странных существ.**

**Чужая планета может послужить увеличительным стеклом для исследования наших, земных проблем, для серьезного разговора о нашем человеческом обществе, на которое можно взглянуть со стороны, а значит, увидеть что-то новое. По традиции напомню, что автор-фантаст должен хорошо представлять себе, зачем он создает новый мир, и стараться избегать логических противоречий. Творчество мастеров фантастики тем и привлекает, что они очень тщательно продумывают детали своих новых построений, так, чтобы читатель не заподозрил обмана, споткнувшись на явном ляпсусе. При этом, может быть, вовсе не следует все эти детали вводить в текст повествования, чтобы они не загромождали основной сюжет и не отвлекали от замысла писателя. Но сами вы должны знать и то, что осталось за рамками произведения.**

**Наверное, все вы читали «Трудно быть богом» братьев Стругацких. Вот пример моделирования общества другой планеты, в котором все согласовано: тщательно продумана система имен, общественное устройство, история, культура. Создается полная иллюзия необычного общества. А ведь все детали взяты из земной истории и культуры! Уж очень ловко они слиты воедино, только пристальное исследование позволяет заметить, что в мире Арканара имена строятся с использованием японского пятидесятизвучия, чуть ли не одновременно там делаются открытия, на Земле разделенные сотнями лет, и еще множество мелких земных деталей из разных стран и веков тщательно подогнаны друг к другу.**

**И в заключение еще одна чисто техническая идея, связанная с нашим приемом. Американский ученый Дайсон предложил раздробить какую-нибудь внешнюю планету (например, Юпитер) и из этого материала построить сферу вокруг Солнца где-нибудь в районе пояса астероидов. Цель — улавливать энергию Солнца, которая сейчас расходуется совершенно бесполезно. Эту сферу можно заселить, снабдить атмосферой и т. д. А советский ученый и фантаст Генрих Альтов предложил не строить сферу, а распылить материал в виду диска в плоскости вращения планет и тем самым создать нечто вроде «межпланетной атмосферы». Тогда в этом диске от планеты к планете можно будет летать не на ракетах, а чуть ли не на обычных самолетах. И иметь под руками вещество для получения кислорода, для постройки различных внешних станций и т. п. Не правда ли, изящные и красивые решения?**

**УНИВЕРСАЛИЗАЦИЯ — ОГРАНИЧЕНИЕ**

**Этот прием применим почти к любому явлению или предмету. Наши возможности жутко ограничены реальностью, но эту проблему легко разрешить, если воспользоваться воображением. Первое, что попалось мне под руку, была шариковая ручка, которой я писал эти заметки. А если она будет универсальным пишущим устройством? Захочу, она превратится в карандаш любого цвета, или начнет писать чернилами, отстукает текст важного письма, словно пишущая машинка (в фильме 60-х годов «Его звали Роберт» был забавный эпизод, когда робот, столкнувшись с незнакомым предметом — авторучкой, не зная, как ею пользоваться, повертел ее в руках и вдруг... начал тыкать ручкой в листок бумаги, на котором оставались буквы, как от пишущей машинки).**

**Нет, что ни говорите, универсализация — это очень удобно. Универсальный инструмент может быть и гаечным ключом, и отверткой, и тестером, и паяльником одновременно. Универсальное лекарство, словно настой современных знахарей, которых много развелось в последнее время, вылечит от любой болезни (от насморка, перелома руки и сахарного диабета). Правда, есть опасность, что это чудодейственное лекарство спасует перед универсальным вирусом, который, спасаясь от действия этого лекарства, поочередно будет становиться вирусом оспы, черной лихорадки и таинственной марсианской усушки, которая, правда, людям не страшна, но очень вредна для мимикродонов.**

**Ту или иную форму универсализации фантасты используют очень плодотворно. Вспомните, например, звездолеты, предназначенные для очень длительных полетов, когда на борту сменяется несколько поколений. Ведь это настоящий корабль-город, в нем есть сады, оранжереи, кинозалы, фонтаны... Иногда в таких кораблях можно отправиться в опасное исследовательское путешествие, поохотиться на диких чудовищ, мутировавших из обычных крыс, не говоря уж о простой возможности заблудиться и умереть с голоду.**

**С универсализацией повезло роботам. В произведении, где, собственно, впервые и появляется это слово, в пьесе «R.U.R.» Карела Чапека налажен выпуск Россумских универсальных роботов. Они могли заменить человека в любой деятельности, а в конце концов вообще подменили собой человечество. С легкой руки Чапека роботы победно пошли по страницам фантастических книг, и сегодня просто невозможно представить будущее без этих универсальных помощников, которые все знают, все умеют и все могут.**

**А что же наш любимый объект — человек? Конечно же, его нельзя обойти при исследовании нашего приема. Правда, мы и так достаточно универсальны, стоит лишь вспомнить «универсальный» парламент, который с легкостью берется рассуждать о любой проблеме и с блеском ее решает, правда, не всегда задумываясь о последствиях. Что же касается человека в фантастике, то, как водится, писатели поначалу наделяли его то одним, то другим дополнительным свойством, пока кому-то не пришла в голову гениальная мысль применить прием универсализации и наделить человека всеми мыслимыми возможностями и способностями. Правда, при этом оказалось, что такой сверхчеловек придуман давным-давно — это обычный сверхъестественный бог. Но богом, как хорошо известно, быть очень трудно, поэтому фантасты не забывают и о частных изменениях способностей человека.**

**Весьма примечательна идея универсальной формы. С существами, которые обладают способностями становиться кем угодно, происходят самые невероятные приключения. Особенно если эти существа, например, прибыли на Землю из далекого космоса и совершенно не знакомы с порядками на нашей планете. Они могут превратиться в добродушного пса и пытаться установить контакт с земной собачьей цивилизацией, не подозревая об истинной роли человека на Земле. Зато в случае угрозы им легко уйти от погони, перевоплощаясь в самые необычные формы.**

**Наконец, симпатичную идею можно придумать, подвергая принципу универсальности несовместимые, на первый взгляд, явления. Например, любопытно смотрится космический корабль, построенный из съедобных частей. Борт — из спрессованных сухариков, кресла — из плотной колбасы, двери — из яичного порошка и т. п. Очень может пригодиться на случай голодного бунта на корабле. Удалил обертку, которой продукты защищены от порчи и загрязнения, и жуй на здоровье! Конечно, есть риск остаться среди звезд с набитым желудком и сушеной баранкой в руках вместо штурвала, когда будет съеден весь корабль, зато пир удастся на славу... (Знающие люди поймут также радость бывалых звездопроходцев, которые вдруг обнаружат, что в топливные баки залит чистый спирт!)**

**Но что это мы все о первой части приема. Ведь есть и ее антипод — ограничение. Ну, применение этого приема еще проще, ведь мы с детства имеем дело с ограничениями: «Туда не ходи, этого не трогай, а вон того вообще не смей никогда делать!» Тут главное выбрать достаточно универсальный объект и потихоньку лишать его тех или иных качеств. И дело пойдет на лад. Что там у нас, человек? Что это он делает — размышляет? Вот этого не надо. Размышлять за него будем мы, а он пусть работает. Или воюет за веру, царя и отечество. Идея управления поведением и настроением человека заманчива и во все века привлекала любых правителей. Фантасты тоже отдали ей должное.**

**Можно изобрести излучение, под действием которого общество становится толпой баранов. Можно вживить каждому индивиду радиопередатчики, с помощью которых при необходимости посылать импульсы в центр наслаждения или ужаса непосредственно в мозг. Энергетические затраты невелики — напряжение 0,7 вольт может вырабатываться организмом самого носителя передатчика. Я уж не говорю о зомби и всякой прочей мертвечине. А еще можно разработать основу новой науки — прокрустики — и ограничивать поступление реальной информации в общество, которым хочешь эффективно управлять. Впрочем, это даже и не фантастика, это мы и сами недавно проходили...**

**Как правило, ограничения оправдываются другими ограничениями. Что, не хватает продуктов? Зачем ломать голову над тем, как насытить население? Ограничим рождение новых людей, введем талоны на детей, устроим лотереи, выигрышем в которых может оказаться ребенок. Или устроим охоту на преступников: убил негодяя, можешь родить сына! Нет, видимо, только жуткая реальность может порождать такую жуткую фантасмагорию. Но что есть, то есть.**

**Недолго радовались и роботы своей универсальности. Ах, они все могут, все умеют? Ну так получите! Стихи я буду писать сам, у меня почерк хороший, а вот послужи-ка ты, братец, кибердворником! Или водителем такси. Или грузчиком. А тебя, если уж ты такой умный, назначим штурманом космического корабля, но не более того. А чтобы все выглядело юридически правильно, изобретем Три закона роботехники! Нет, деградация роботов — это печальное и душераздирающее зрелище. Помните робота-зазнайку из одноименного рассказа Генри Каттнера, который любил разглядывать в зеркале, как красиво вращаются шестеренки в его прозрачном корпусе, и совершенно игнорировал приказы своего создателя-изобретателя Гэллегера, который по пьянке забыл, для чего же создал этого робота? И как весь лоск слетел с зазнайки, когда Гэллегер вспомнил, что предназначение этого чуда творческой мысли — вскрывать банки с пивом!**

**В общем, я вам скажу прямо: хотя прием ограничения и имеет право на существование, мне больше по душе его противоположность — универсализация. Сколько добрых дел можно сотворить с помощью этого приема, как расширить возможности любого, даже самого пустячного предмета! Надо быть универсальней, ребята!**

**УНИЧТОЖЕНИЕ — ВОЗРОЖДЕНИЕ**

**Механика его использования проста до невозможности: можно взять первый попавшийся на глаза предмет и его уничтожить. Как правило, обосновать это уничтожение достаточно просто, в крайнем случае нужно выдумать специфический «исчезновитель» или «дезинтегратор». А вот результаты уничтожения могут быть катастрофическими. Возьмем обычный бумажный листок. Конечно, если исчезнет только он, ничего особо страшного не произойдет. А если исчезнет бумага вообще?**

**Попробуйте представить эту жуткую картину: на всей планете выведенные в сверхсекретной военной лаборатории бактерии (или случайно завезенные с другой планеты микроорганизмы) мгновенно уничтожили все виды и запасы бумаги. Исчезли книги, письменные свидетельства прошлого и настоящего, денег — и тех нет, остались одни монеты. Перестали выходить газеты и журналы. Исчезли тома с описаниями преступлений в судах, долговые расписки и договора. Это было бы страшным потрясением для нашей цивилизации. Комната, в которой я пишу эти странички, сразу же стала бы нежилой. Представьте сами: исчезли бы книги на полках, которые занимают две противоположные стены от пола до потолка. Кроме того, книги, журналы, газеты, наваленные во всех углах, на столе, на телевизоре и под телевизором, картотеки и пачки писем на подоконнике. И вместо былого великолепия — только тонкий слой пыли из типографской краски, которую не любит жрать эта мерзкая бактерия. Нет, я просто не способен выдумать более жуткую картину.**

**И так практически за что ни возьмись! Уничтожим железо — цивилизация откатится назад. Устроим информационный взрыв, и цепная реакция охватит всю планету и уничтожит все компьютерные записи — откат назад. Неужели ничего путного нельзя сделать с этим приемом? Давайте попробуем уничтожать что-нибудь плохое. Возьмем, к примеру, человека. Что у нас числится за этим существом неблаговидного? Ну, допустим, агрессия. Наука установила, что если рассечь человеку в определенном месте некоторые ткани мозга (такая операция называется лоботомией), то он перестает быть агрессивным. Хорошо? Да как сказать. После лоботомии человек становится вялым и равнодушным, легко управляемым объектом. Нападать впрямую он не станет, но по приказу свыше не задумываясь нажмет кнопку, которая приведет, скажем, к атомной катастрофе. Хорошо? Увы.**

**Попробуем по-другому. Будем делать всем рождающимся детям прививку от агрессии (у Лема этот процесс называется бетризацией). Вырастают здоровые, умные люди, которые во всех отношениях нормальны, вот только не могут допускать даже мысли об агрессии. А не пропадет ли вместе с агрессивными намерениями и желание рисковать? Не закуклится ли человечество в коконе равнодушия к окружающей его Вселенной? Нет, нужно крепко подумать, прежде чем решиться на такой отчаянный шаг.**

**Попробуем еще. Глотнем горячего чаю для усиления мыслительных способностей. Ой, заныл больной зуб! Вот что надо уничтожить! Боль! Ах, если бы удалось это сделать! Благодарное человечество осыпало бы цветами того, кто уничтожил боль. В воображении проплывают картины радостных, счастливых землян, которые чествуют благодетеля. Но что это? Очередной оратор, с улыбкой на устах, вдруг замирает на полуслове и падает, как подкошенный! Бедняга, у него было больное сердце, ему бы надо лежать в постели, а он поперся хвалить своего избавителя. Но ведь болезнь не исчезла, ведь боль — это только сигнал о ее существовании. Выходит, мы опять на ложном пути? Выходит, так.**

**Какое счастье, что все наши уничтожения — фиктивные, существуют только в воображении. Признаться, я несколько сгустил краски. В фантастике встречаются идеи на уничтожение, которые не так чреваты для окружающих. Например, идея об уничтожении солнца. Нет-нет, только не нашего, которое пишется с большой буквы. А какого-нибудь далекого, и чтоб на планетах, его окружающих, не было жителей, хватит ужасов. Построим все, как детектив. Летели мы в пространстве, вдали от звезд, вдруг встречается планета. Что за черт! Откуда? И еще одна, и еще... Да это целая планетная система! Солнца нет, а планеты не разлетаются. Ученые утверждают, что такое может быть, если роль солнца исполняет сверхплотная карликовая звезда.**

**Еще одна занятная идея — для движения меж звезд уничтожать пространство перед кораблем. Можно очень быстро преодолевать приличные расстояния. Конечно, устройство для уничтожения пространства может быть использовано и в качестве оружия, но тут уж ничего не поделаешь — нет такой вещи, которую нельзя было бы использовать во вред.**

**Обратная идея — возрождение — гораздо гуманнее. Можно, конечно, постараться, возродить инквизицию или еще какую-нибудь пакость, но лучше возвратить слепому зрение. Или отрастить потерянную ногу. Этот процесс, именуемый регенерацией, реален у некоторых животных. Ящерицы, например, спокойно отращивают новый хвост. А вот с человеком такие штучки не проходят. А жаль.**

**Другой вариант возрождения — копирование. Допустим, опустив какую-нибудь вещь в некоторое устройство (Георгий Гуревич назвал его ратоматором), в выходном окошечке получаем точную копию этой вещи. Этакий ксерокс, но годится и для копирования денег. Лучше металлических, на них нет номеров. Впрочем, при наличии ратоматора деньги в принципе становятся ненужными. Ведь можно скопировать одежду, продукты, книги, технику и т. д. Правда, понадобится энергия, и, скорее всего, немалая. А от предметов можно перейти и к живым существам. А что, если создавать живое существо не по его оригинальной модели, а по воспоминаниям человека? Тут есть где разгуляться на воле. Ведь воображение реального существа ничем не отличается от воображения существа фантастического. Такие монстры могут получиться!**

**В рассказе Э.Гамильтона «Невероятный мир» землян на Марсе встречают герои фантастических произведений, созданные воображением наших фантастов. Кого там только нет! Вообще идея о взаимодействии мира реального и мира воображаемого весьма плодотворна. Тут можно встретиться и с фантомами, порожденными разбуженной совестью, как это случилось с исследователями планеты Солярис. А можно — с героями сказок, другой литературы. Помните, как наш Александр Привалов мчался на машине времени в будущее, описанное в литературе?**

**Наконец, можно совместить идеи уничтожения и возрождения. Допустим, некое устройство разбирает помещенный внутрь него объект на атомы (поскольку для любого объекта важна структура, это и есть несомненное уничтожение), но запоминает их расположение. Информационную запись передаем в другое устройство, которое восстанавливает объект в прежнем порядке. Если процессы уничтожения и восстановления происходят достаточно быстро, то все вместе позволяет перемещать объекты со скоростью распространения радиоволн, то есть практически со скоростью света. Отличный транспорт. Правда, если воспользоваться им для перемещения разумных существ, предположим, человека, — возникает масса философских и этических проблем.**

**Очень коротко остановлюсь только на некоторых из них. Будет ли человек, перемещенный из одного места в другое таким способом, тем же самым человеком? Не спешите говорить: «Да!» Конечно, атомы в нем будут располагаться точно так же, как и в оригинале, но это еще ничего не доказывает. Если допустить, что первое устройство не уничтожает человека, а только записывает расположение его атомов, то получается, что мы создаем копию человека, идентичную ему, но тем не менее совершенно другую. Если же первое устройство не сохраняет оригинала, то не является ли это убийством?**

**Конечно, все прекрасно, есть идеальная копия, но человек-то — тю-тю! Из ничего вдруг выплыла этическая проблема. А если техника, как это с нею частенько бывает, начнет давать сбои, возможны вообще жуткие казусы. Мой друг Йион Тихий, воспользовавшись однажды подобным устройством, был воспроизведен «не в обычном виде, а в образе Наполеона Бонапарта, в императорском мундире, с трехцветной перевязью Почетного легиона, с шпагой на боку, с переливающейся золотом треуголкой на голове, а также со скипетром и державой». Представляете, какие трудности будут испытывать юристы, которым придется разрабатывать законы для мира, использующего такую технику? Придется заново определять такие фундаментальные понятия, как «жизнь» и «смерть». А о каком алиби может идти речь в мире, где возможны десятки идентичных двойников?**

**Пусть это краткое обсуждение послужит вам напоминанием о том, что любая новая фантастическая идея требует серьезного обдумывания: что изменится в мире при реализации того или иного новшества?**

**А пока — доброй вам фантастики!»**

**ЧАСТЬ IV. ПУТЬ ЛИТЕРАТОРА**

Писатель — это человек, которому писать труднее, чем остальным людям.

*Томас Манн*

**1. СВОБОДНОЕ РАЗВИТИЕ ПИСАТЕЛЯ**

**Из лекции, прочитанной автором в Школе стилистики и креативного письма по книге Я. Парандовского «Алхимия слова»:**

«Механизм творческой фантазии не поддается никакому анализу. Можно остановиться на таком наблюдении. Люди, лишенные воображения, наблюдают значительно лучше и виденное запоминают точнее. Человек же, обладающий творческой фантазией, из каждого воспринимаемого явления выбирает какую-то частицу, нередко наименее существенную, иногда воспроизводит явление в целом, но уже лишенным характерных деталей. Ибо одновременно с восприятием в нем действовало при этом нечто такое, что почти всегда искажало воспринимаемое. Это «нечто» может быть чувством, мыслью, фантазией, подсказанной ассоциацией. О памяти не стоит даже и заикаться. Люди с пылким воображением никогда ничего не запоминают. Их память — чистая фикция.

Эта способность перерабатывать воспринимаемое располагает всеми средствами, какие ей только может предоставить активная, хоть и скрываемая психическая деятельность. Страсти, стремления, особенно несбывшиеся или невыявленные, мечты, сны, образы, пристрастия, опасения, стыд — все, чем каждый человек заполняет свое одиночество, у художника становится его творческой лабораторией. Там происходит угадывание, прочувствование, постижение явлений, с которыми он никогда не сталкивался, которые как будто бы ему совершенно чужды.

Гете имел право утверждать, что у настоящего творца врожденное знание мира и что ему излишен личный опыт, чтобы справиться с каждым поставленным себе заданием.

Таким образом, богатство писателя, его успех в поисках темы, конфликта или проблемы зависит не от разнообразия впечатлений, а от широты его интроспекции: чем больший мир он в себе носит, тем обильнее материал, питающий его творчество».

Свободное развитие писателей — очень прочно укрепившаяся традиция. Писатели всегда обучали себя сами. Никто не может обучить другого тайнам писательского ремесла. Писатель должен открыть их сам, добыть собственным разумением, инстинктом, искать дороги ощупью, открывать неизвестные тропы, блуждать в зарослях и вновь выходить на столбовую дорогу, ведущую к творчеству и славе.

*Ян Парандовский*

**«**В творчестве все решает общая культура писателя или журналиста. То есть та интроспекция, о которой мы говорили. Нет культуры — нет работы, а есть ремесленничество, очень часто отягощенное осознанной или неосознанной халтурой. Именно внутреннее существо творца, поставившего перед собой задачу, притягивает необходимые практические и теоретические знания, именно оно умножает его творческий багаж».

Культура — это то, что остается, когда все остальное забыто.

*Эдуар Эррио*

Человек образованный — тот, кто знает, где найти то, чего он не знает.

*Георг Зиммель*

«Никогда не делайте ставку на энциклопедичность знаний. Вы — творцы. Вы создаете знания, в самом широком смысле слова «создаете». И чужое знание, информация вам нужны только для того, чтобы создать знание свое. Ваша задача — не донести информацию до читателя, слушателя — для этого есть педагоги, ученые популяризаторы, журналисты, — но одарить его результатом работы своей творческой мастерской. Поэтому:

* **не энциклопедичность, но осведомленность;**
* **чуткость ко всему новому;**
* **чуткость к приходу знания, информации.**

Если вы творцы, то внимательноотноситесь ко всему, что к вам приходит, ибо верите, что все, что с вами происходит, — не случайность, но сила творческого Провидения. Берите пришедшее на заметку. Если это вас заинтересует, если вы загоритесь идеей, то в работе полученную толику информации раскроете, углубите, для этого есть энциклопедии, словари, Интернет, книги, учебники и т. д.»

**2. ЗРЕЛОСТЬ ПИСАТЕЛЯ**

**Из книги Я. Парандовского «Алхимия слова»:**

«Поэзия открывается в том периоде жизни, когда чувства еще свежи, очарование миром всего сильнее, когда все представляется новым и необычайным. Молодость субъективно лирична, она игнорирует существование других индивидов, считает мир своей, ни с кем не разделенной собственностью. Иное дело проза: она требует зрелости. Недостаточно воздыханий, восторгов, метафор. Надо вникнуть в жизнь, научиться многому, и прежде всего самому искусству прозы».

**Из работы М. Горького «Письма начинающим литераторам»:**

«Произведение литератора лишь тогда более или менее сильно действует на читателя, когда читатель видит всё то, что показывает ему литератор, когда литератор даёт ему возможность тоже «вообразить» — дополнить, добавить — картины, образы, фигуры, характеры, данные литератором, из своего читательского, личного опыта, из запаса его, читателя, впечатлений, знаний. От слияния, совпадения опыта литератора с опытом читателя и получается художественная правда — та особенная убедительность словесного искусства, которой и объясняется сила влияния литературы на людей».

А вот еще высказывания мастеров Слова об опыте литератора.

***Художественное впечатление, то есть заражение, получается только тогда, когда автор сам по-своему испытал какое-либо чувство и передает его, а не тогда, когда он передает чужое, переданное ему чувство. Этого рода поэзия от поэзии не может заражать людей, а только дает подобие произведения искусства.***

**Л. Н. Толстой**

***Если человек не составил себе какого-то представления о жизни на основании собственной жизни, чувств и опыта, то ему нечего сказать такого, что другим стоило бы слушать.***

**Д. Голсуорси**

Что же делать молодым, которые, возможно, «не составили себе какого-то представления о жизни»? Вот, возможно, ответы.

**Из статьи А. Корепанова «Винегрет для начинающих»:**

«Пишут ведь молодые, неопытные, и пишут интересно — убеждался не раз и не два! И чудесно. Значит, это от Бога. И, в конце концов, и опыт, и техника письма — дело наживное... И если тянется рука к перу, перо к бумаге — не придерживай руку: пиши! Как же еще научиться писать, если не писать?»

***Надо писать или о том, о чем никто не писал, или о том, о чем уже писали, но лучше.***

**Э. Хемингуэй**

**3. СТРАХ ПЕРЕД ЧИСТЫМ ЛИСТОМ БУМАГИ**

**Из интервью автора, данного участникам сетевого проекта «Журнал «Самиздат»:**

«Страх перед чистым белым листом знаком каждому без исключения

писателю. Об этом Николай Басов в своей книге «Творческое саморазвитие, или Как написать роман» хорошо говорит, почитайте, рекомендую. Причем, успех нисколько не способствует снятию этой фобии, скорее, еще больше провоцирует ее возникновение: давит страх, что не сможешь больше взять ту высоту, которую взял несколько месяцев назад. Похоже, пишет Басов, что именно этот страх загнал Джерома Сэлинджера в сельский дом в штате Коннектикут, он не творит и не появляется на публике более тридцати лет. Возможно, этот страх заставил Сименона в свое семидесятилетие поклясться, что он никогда больше не будет писать. Он сдержал клятву, но Слово не давало ему покоя, и Сименон надиктовывал то, что приходило ему в голову, так появился всемирно известный сериал «Я диктую»... Я знаю редактора довольно известной эзотерической газеты, который рассказал мне про себя страшную историю. Он был в 80-е годы довольно известным фантастом. «Как будто кино в голове крутилось, — говорил он, — так я легко придумывал и писал». И однажды «кино» крутиться перестало. Больше он не создал ни одной книги, ни одного рассказа. Ушел на редакторскую работу, слава Богу, она оказалась для него успешной... Вот так. И, конечно, я до дрожи всегда боюсь, что не смогу больше писать. И каждый раз, войдя в воды своей новой вещи, искренне удивляюсь тому, что получается, идет работа. И благодарю за это Провидение и те Силы, которые привели меня на этот путь».

**4. ОТНОШЕНИЕ К КРИТИКЕ**

**Из интервью автора, данного участникам сетевого проекта «Журнал «Самиздат»:**

«На моем веку было несколько уничижительных, пренебрежительных

откликов на мои произведения, я поначалу нервничал, а потом подумал: «Я пишу для аудитории в 8–10 тысяч человек (если исходить из стандартного тиража гипотетической, еще не написанной, книги), и выкрик одиночки из толпы никогда не даст мне достоверной информации о моем творчестве. Надо разбираться самому, а отклики собирать только хвалебные, чтобы был тонус работать дальше». Что могу и авторам СИ посоветовать. Да это так и есть: кроме вас, никто не сможет вынести категоричного решения: хороши вы или плохи как литераторы, писать вам или не писать. Разбирайтесь сами. Кому-то из читателей не нравится то, что вы написали, кто-то доволен, но какое отношение эти люди имеют к вашему литературному «я», к тому, что толкает вас «топтать клаву в ворде»? Возможно, вы находитесь не в лучшем положении и настроении. Отказы от издательств, умалчивания, негативные отклики из Инета... В то же время есть ценители вашего творчества на сайте «Самиздата», публикации в сетевых сборниках... Создавшаяся ситуация — это ваша личная творческая задача, требующая авторского решения, ваша битва, если хотите. Не во всякой Судьбе она имеет место быть, это достойная передряга, в нее втягиваются только творцы, и она не должна вас ни печалить, ни калечить, ни лишать сил. В каком качестве вы выйдете из нее — не знаем ни вы, ни я. Но то, что вы должны выйти обновленными, с ясным видением пути, собственных творческих задач и хорошей энергетикой — это, во-первых, непреложно (надо в это верить!), а во-вторых, просто необходимо для вашей дальнейшей жизни, иначе нельзя.

Надо продолжать процесс до тех пор, пока все не встанет на свои места. Тогда, даже если вы в конце этого процесса откажетесь от литераторства, то это не будет сдачей или истерическим срывом, позорным поражением, а сознательным решением самосознающей личности, актом истинной самоактуализации».

**5. ПУБЛИКАЦИИ И УЧАСТИЕ В КОНКУРСАХ**

**Из интервью автора, данного участникам сетевого проекта «Журнал «Самиздат»:**

«Публиковаться надо везде, где возможно, платят за это или не платят — все

равно. Потому что любая публикация — это заявка о себе, это наработка будущей популярности, это запись в творческий актив. Потом, неизвестно, как это сработает, «как слово наше», значит, «отзовется» ☺. Я, например, отдал безгонорарную статью про творчество Виктора Пелевина в «Литературную Россию», а ее включили в альманах «Литрос», что для меня большая честь, так как в этом сборнике — лучшие российские авторы-«традиционщики», мастера прозы, живые классики, собрали свои работы. Я стал сотрудничать с «ЛР», в конце концов стал лауреатом премии этого еженедельника в 2001 году... Все написанные мною рассказы и повести я старался пристроить в фантастические журналы. Так, в этом году три мои работы вышли в «Искателе» и «Мире искателя», была публикация в «Звездной дороге», даже в некоем молодежном журнале «Ромео и Джульетта» я публиковался, пусть, думаю, подростки тоже знают, что есть такой писатель, Гетманский ☺.

О самооценке результатов вашего участия в конкурсах... К конкурсам надо относиться как к учебному процессу, а не как к тестированию на литературную состоятельность. Несомненно, научиться качественно выполнять конкурсные задания (порой, довольно экзотические) надо, подобно тому, как, например, в Строгановском училище будущие дизайнеры интерьеров пишут маслом «обнаженку» и рисуют гипсовые головы, сдают экзамены по живописи и рисунку, хотя, возможно, никогда не будут живописцами и графиками. Вы понимаете, что успеваемость по о с н о в н ы м предметам — мера таланта. Если человек бездарен — он проваливает экзамены и вылетает из обоймы. Но тут возникает вопрос: являются ли сетевые конкурсы истинным критерием меры вашего таланта, тем самым основным предметом? Конкурс — это же не академический учебный процесс... А судьи кто? Профессионалы-писатели? Мне кажется, писатели — слишком эмоциональные люди... Я бы больше верил критикам и издателям. Они по роду своей работы настроены на объективное судейство. Во всяком случае, в оценке своего творчества я опираюсь только на их реакции... В общем, я думаю, что не имеет смысла отчаиваться из-за негативных результатов своего участия в конкурсах, надо просто работать, участвовать в них

Теперь о сети и конвентах. Я считаю, что для профессионала это лишнее. Вся творческая работа, все, что нужно для карьеры, успеха, роста популярности, тиражей, доходов — совершается писателем в «Word». Написанное передается в издательство, а из издательства писатель возвращается к клавиатуре. Все. Начинающему литератору такое советовать, наверно, было бы опрометчиво. Все-таки конкурсные задания — это учебные творческие задачи, работа над которыми учит работать со словом. Конкурсы — это хорошо. А конвенты... Знакомства, связи, там, полезные, я понимаю...»

**6. ПУТЬ ЛИТЕРАТОРА**

**Из интервью автора, данного участникам сетевого проекта «Журнал «Самиздат»:**

«Я считаю, что писательский путь — особый, как всякий путь, лежащий вне

каких бы то ни было надежных практических ориентиров. Человек, вставая на него, начинает интимнейшую беседу со своей Судьбой. Это люди иных, нетворческих, профессий с Судьбой не беседуют, потому что Она уже им все сказала, и они неосознанно действуют так, как им велено... Это не поза, я просто делюсь своим опытом. Я считаю, что путь современного литератора — это дерзкий рейд одиночки, который оставляет более или менее обжитые пространства в поисках иной, лучшей для него, доли. Вообще... Я понимаю, чем вызваны эти вопросы. Желанием все-таки иметь кое-какие реперы в начале дороги. Но... Путь, который начинается с того, что твою рукопись приняли в издательстве, и ты понимаешь, что хочешь только этого, чтобы еще и еще, а кроме этой первой публикации — ни черта не видно впереди... Разве в таком положении можно на что-то опираться? На какие-то там «полезные советы»? Если бы у нас было побольше времени, я бы порассуждал об этом, есть мысли, но... Нужно ли, если это настолько индивидуально у каждого происходит... «Мартина Идена» лучше почитать. Но ведь и там нет алгоритма. Иден вполне мог погибнуть в любой момент своей истории, не каждому дано пройти тот путь, что уготовил Лондон своему герою... А ведь это, скажем, не такой уж экзотический путь!

Юрий Никитин в своей работе «Как стать писателем?» пишет: «**Первое, что необходимо будущему писателю, — это несокрушимая уверенность, самоуверенность, вплоть до наглости. Понятно, вряд ли обязательно это выказывать на людях, не оценят, но быть уверенным в себе на все сто и больше, необходимо. И полагать, что если не сегодня к вечеру, то уж завтра точно соберете урожай «нобелевок»... Человек с нормальной психикой привык два раза в месяц получать зарплату. Хоть маленькую, но регулярно. Хотя плохо, тягостно ему работать, но терпимо. А писатель? Первый барьер у писателя (как и художника): получится или не получится шедевр. Нормальный человек откажется сразу: полгода писать, горбиться над клавиатурой — а вдруг да придется бросить на полдороге? И все уже сделанное коту под хвост? Да ни за что! А наглый да самоуверенный берется: получится! да еще как! еще и медалями обвешают! Затем после долгих трудов поднимается другой барьер: возьмут в издательстве или не возьмут? И, наконец, третий: заплатят или не заплатят? А вдруг мало? Человек нормальный просто не рискнет даже начинать в таких условиях...»**

**Заметьте, что Никитин** здесь, в своих размышлениях об уверенности, не столько совет дает, сколько недоумение выражает. Это не может быть советом: «Верьте, и воздастся вам!» Ибо разве не дается порой человеку некое ложное увлечение, на которое он тратит все свои силы и терпит в этом жизненном демарше сокрушительное поражение, — только для того, чтобы познать некий опыт собственной души, ищущей вещей, никак не связанных с нашей повседневностью?»

**7. КАЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ**

1. Повторюсь и буду повторяться, говорить об этом при каждом удобном случае: первое качество писателя — **ВЫСОКАЯ РАБОТОСПОСОБНОСТЬ**, способность к труду длительному, сознательному, ответственному. Никогда не ставьте на вдохновение. У вдохновения короткое дыхание. Оно дает импульс, видение, замысел, тему, озарение. Но воплощение всех этих прекрасных вещей в форме литературной письменной речи требует иного темпоритма. В прозе огромное количество текстового материала требует от писателя просто грамотной и «скучной» (но не скучной для читателя!) работы. Ее надо уметь делать.

2. Мы должны владеть собой. Писатель эмоционально мыслит, экспрессивно излагает. В моменты творческих озарений он творит на гребне эмоциональной волны и тогда, возможно, пропускает через себя могучие потоки высоких энергий. Их надо уметь ассимилировать. Они не должны искажать ни его восприятие, ни отношение к людям и миру. В ином случае это испортит и его работу, и судьбу. **САМОВЛАДЕНИЕ И САМОКОНТРОЛЬ**, психическое здоровье, внутреннее равновесие — этим вещам необходимо уделять особое внимание.

3. Писатель творит для десятков, сотен тысяч людей. Он побеждает Словом Пространство и Время, его книги переживают своего творца (независимо от того, читают их потомки автора или нет); расходятся по городам и весям, возможно, по всему миру; выложенные в интернетовские библиотеки, становятся доступны уже не сотням тысяч — миллионам читателей мировой Сети. Что вы скажете людям в своих книгах, к чему позовете?

**ЭТИЧЕСКИЙ ИМПЕРАТИВ** **ТВОРЦА СЛОВОМ —** вот что должно быть вашим творческим кредо. В ином случае лучше не браться за перо. Никогда. Почитайте об этике писателя в моей статье «Оригинал» как зеркало русской литературы» (часть V «Азбуки литературного творчества»), там все сказано...

4. Мы должны **БЫТЬ УМНИЦАМИ**, собеседниками интересными, деликатными, чуткими к состоянию читателя. Иначе наши произведения будет неинтересно читать. Для того чтобы надежно завладеть вниманием читателя, писатель пускает в ход весь свой интеллектуальный, эмоциональный, этический, эстетический потенциал. Само собой, лучших результатов добивается литератор, обладающий высокой культурой, чувством меры, такта, развитым вкусом.

5. Мы должны **БЫТЬ ПРОФЕССИОНАЛАМИ СВОЕГО ДЕЛА**. Уважение и любовь к Слову, профессиональная грамотность, ясное понимание того, что создаешь, с чем работаешь, с чем имеешь дело — все это есть у настоящего писателя. А еще — самоуважение и честь профессионала. Истинный литератор никогда не опустится до халтурного отношения к Слову — ни в трудные периоды неудач и разочарований, ни в моменты сильной усталости. Он просто не сможет этого сделать, для него противоестественно писать небрежные слова и создавать кривые обороты речи — он отложит перо в сторону. Он не предаст чистоту и силу своего Слова и за самое высокое вознаграждение — честь дороже.

**ЧАСТЬ V. АВТОРСКИЕ КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ ПО ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА**

***Наши слабости нам уже не вредят, когда мы их знаем.***

**Георг Лихтенберг**

«СЛОВО — ВЕЛИКОЕ ДЕЛО»,

или

ПОЧЕМУ ПРОФЕССИОНАЛЫ ПИШУТ НЕГРАМОТНО

Начинающая журналистка-внештатница приносит в редакцию нашей газеты информационную статью об одном серьезном мероприятии. В тексте такие слова: «Присутствовали учащиеся школ, лицеев, колледжей, профессиональных училищ, **и не только**». Я от этого «и не только» чуть со стула не упал: игривый оборот речи вызвал сразу великое множество ассоциаций — в зале резвятся дрессированные слоны; члены сборной России по футболу раздают автографы; кордебалет исполняет канкан... Другая коллега, из «Московского комсомольца», присылает в редакцию очерк, в котором описывает добрые дела одного очень достойного человека, депутата нашего района. Вот как она это делает: «Он помогает тем, кто катится по наклонной плоскости». Ни много ни мало! Помогает, понимаешь, герой ее статьи катиться тем, кто катится! Чтобы могли эти люди двигаться дальше и быстрей!.. Беру интервью у педагогического коллектива одной из столичных школ. Узнаю, что учителя иностранных языков организовали методическое объединение и выбрали вот такой девиз его деятельности: «Языки открывают двери». Да... А слово «язык», между прочим, имеет как минимум 10 значений. И самое «популярное» его определение — следующее: «язык — это подвижный мышечный орган в полости рта»...

Разговор идет о стилистических ошибках в нашей литературной речи. Или, другими словами, о литературной неграмотности. Чтобы полноценно и ярко выразить свою мысль, мы должны уметь грамотно и точно подбирать слова, а также широко и безошибочно использовать различные речевые средства русского языка (синонимы, антонимы, фразеологизмы, тропы, приемы фоники и т. д.). Иначе нас никто не поймет или поймет не так, как бы мы хотели.

*Мы должны стремиться не к тому, чтобы нас всякий понимал, а к тому, чтобы нас нельзя было не понять.*

**Вергилий**

Приведенные выше примеры небрежной речи можно было бы множить и множить: их легко найти повсеместно, на всех уровнях работы со Словом — в школьных сочинениях, в работах профессиональных журналистов, в прессе муниципальной, областной, столичной, в речи дикторов телепередач, в современной прозе. Создается впечатление, что литературная грамотность есть некое сакральное знание, доступное немногим посвященным. А посвященные эти, согласно своему исключительному статусу хранителей великой тайны, молчат как рыбы.

Действительно, смотрите: в школьном курсе русского языка стилистики нет и в помине. На гуманитарных факультетах вузов стилистика дается только как лекционный материал, игнорируется решающее при обучении грамотному письму действо — редактирование текстов, созданных самими учащимися. Поэтому будущие журналисты и писатели не имеют возможности обрести практические навыки саморедактирования, а теорию быстро забывают. Они выходят из стен учебных заведений и... Им уже никто никогда не напомнит, когда надо употреблять слово «одел», а когда «надел», и почему нельзя писать «жестикулировал руками» и «упал вниз». Это могли бы сделать литературные редакторы издательств и редакций, но — нет у них времени на обучение авторов. А потом — трудная это задача! Помню, как главный редактор одного фантастико-приключенческого журнала пытался объяснить, в чем состоит ошибка, которую я допустил в представленном ему рассказе (я написал «побежал спиной вперед»). Для этого ему пришлось встать из кресла, активно двигаться в пространстве кабинета и не менее активно «жестикулировать руками». «Понимаете, — говорил он, — если человек бежит «спиной», то это для него уже не «вперед», а «назад». — Он, скорее всего, для наглядности, поворачивался ко мне задом и пятился. При этом натыкался на стулья и балансировал руками. — А если ваш герой бежит вперед, — редактор, покачиваясь, делал разворот на 180 градусов, — то... спина-то у него сзади, понимаете?.. И вообще, — в конце концов сердито спрашивал он, — при чем здесь спина?!»

В общем, не простое это дело — объяснять. Молча править — легче. Да иногда и невозможно объяснить человеку, почему придуманная им метафора неуклюжа. Обижаются люди! Творцы — народ нервный!

***Как это в медном небе живет и умирает луна. И как это снег блестит, как песок? Все это уже не только непонятно, но, под предлогом передачи настроения, набор неверных сравнений и слов.***

**Л.Н.Толстой. «Что такое искусство?»**

Поэтому и молчат профессиональные редакторы. И отсутствие толкового подхода к преподаванию стилистики в учебных заведениях вкупе с этим молчанием создают непреодолимый барьер между начинающими литераторами и их грамотной литературной речью.

С другой стороны, от людей пишущих запрос на знание стилистики не поступает. Приведенные мною в начале статьи примеры говорят о том, что многие авторы даже не подозревают, что могут допустить стилистические ошибки. Иначе журналистка из «Московского комсомольца» увидела бы в своем тексте **речевую недостаточность** и добавила бы во фразу «помогает тем, кто катится» нужные слова, а школьные преподаватели иностранных языков подумали бы **о многозначности слова** «язык». (Действительно, надо только посмотреть на написанное с сомнением, чуть-чуть под другим углом, как многое станет ясно!) Юная же внештатница просто исключила бы из информационной статьи, написанной в публицистическом стиле, **разговорную речь**. И фривольный диджеевский оборотик «и не только» выпал бы из текста автоматически!

***Для изучения языка гораздо важнее свободная любознательность, чем***

***грозная необходимость.***

### Аврелий Августин

Но почему же авторы различных текстов — будь то профессионалы или любители — порой столь невнимательно относятся к собственной литературной речи? Наверное, потому, что становятся жертвой иллюзии малости объекта, с которым имеют дело, — малости слова. Действительно, слово русского языка в среднем состоит из шести букв и трех слогов. Мелочь, казалось бы. К тому же каждое слово, каждая такая мелочь в ячейках нашей памяти располагается среди десятков тысяч подобных мелочей. Мы знаем много слов! Исследователи оценивают объем словаря А.С.Пушкина в 40 тысяч слов, про Толстого говорят, что он знал не меньше 15 тысяч. Скорее всего, наш словарный запас будет победнее, чем у великих. Но даже если мы используем всего 2500 наиболее частотных слов русского языка (словарный «джентльменский» набор любого иностранца, позволяющий ему более-менее сносно понимать, что пишут в наших газетах), все равно: что значит, казалось бы, в таком солидном массиве одна лексема! Отсюда и пренебрежительное отношение к словоупотреблению... Отсюда и **неправильный подбор слова**: «Пушкин любил свою няню, эту седобородую старушку». И **нарушение лексической сочетаемости**: «Благоустройство — категория нравственная». Отсюда и повторение однокоренных слов в одном предложении, **тавтология**: «В этом фестивале участвовало целое созвездие звезд». Отсюда и **речевая избыточность, плеоназмы**: «По существу, существа, обитающие на этой планете, существенно отличались от землян»...

Малость слова — великая иллюзия! Неправильное словоупотребление порой извращает смысл высказывания донельзя! Бывает и такое: для того, чтобы исправить ошибку, требуется вывернуть наизнанку все предложение. И это из-за одного слова!

Как-то между протоиереем, настоятелем церкви Пресвятой Богородицы в селе Никольско-Трубецкое отцом Владимиром (Бороздиновым), ректором ИСЭПиМ В.П.Делия и мной состоялся импровизированный обмен мнениями о том, почему датский философ, теолог и писатель Серен Кьеркегор (1813–1855 г. г.) однажды написал, что в печатной краске поселился дьявол. О.Владимир высказал предположение, что Къеркегор говорил о возможной самости литератора. Бывает так, что когда автор видит свою работу изданной, он впадает в грех гордыни, а это работа дьявола. В.П.Делия обратил внимание на то, что в начале XIX века книгопечатание осуществлялось исключительно черной краской и с малым количеством иллюстраций. Возможно, что Кьеркегор посчитал «темные» и «слепые» страницы книг того времени подходящим местом для обитания дьявола, который очень любит темноту. Мне же кажется, что Кьеркегор увидел в литературных текстах того времени огромное количество стилистических ошибок. И решил, что это дьявольские дела. Ведь дьявол любит не только темноту — он «есть ложь и отец лжи». Как же ему не поработать там, где можно наделать ошибок! Не потому ли литературная неграмотность прежде всего приводит к искажению смысла, к двусмысленностям и алогизмам, и столь же часто — к откровенной глупости? Как расценить такой перл корреспондента районной столичной газеты: «Когда женщина с сумочкой показалась в переулке, преступник ударил по голове первую с целью завладения второй»? Глупость, замешанная на использовании **канцеляризмов и речевых штампов**! Воистину, Кьеркегор высказался недостаточно сильно: дьявол не только поселился в печатной краске — он порой на страницах книг и газет правит настоящий бал!

В Евангелии от Иоанна сказано: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог... Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков» (1:1,3–4). И эта великая декламация метафизической сущности Слова заставляет нас взглянуть на многие вещи по-иному. Если «все чрез Него начало быть», то, может быть, нам надо прежде всего научиться ценить Его, потом — грамотно обращаться с Ним, и только после этого начинать какие-то жизненные предприятия? Тем более, писать статьи, книги и произносить публичные речи?

**(«Журналист и медиа-рынок», №7, 2004)**

**ЧТО НЕ НУЖНО ПЛОХОМУ ЖУРНАЛИСТУ?**

***Однажды мне открылось сакральное знание: я понял, какие инструменты настоящего журналиста не нужны журналистам плохим ...***

**Мозги.** Для журналиста не секрет, что такое авторская модальность.Отношение автора к сообщаемому им в тексте, отношение к реальной действительности. Вообще говоря, это образ автора, образ производителя речи. Журналист незримо присутствует на газетной полосе, он — собеседник читателя. И для того, чтобы наши материалы читались легко, мы должны быть умницами, собеседниками интересными. Даже если мы говорим о вещах скучных, но обязательных для освещения в газете (официальная информация, отчет о банальном мероприятии), мы должны подать их четко, грамотно, возможно стремительно, отлитыми, чеканными фразами. Тогда «сухой» материал «провалится» в сознание читателя без труда, как невкусная пилюля в пищевод, проглоченная одним махом. Справиться с такой задачей репортеру — нужно иметь мозги не хуже, чем у публициста.

***Хорошо пишет не тот, кто хорошо пишет, а тот, кто хорошо думает.***

**А.Аграновский**

Мысль, работа ума — первое условие журналистского успеха. А если умные мысли в голову не приходят? Ну, то есть не приходят никогда? «Нет ума — считай калека!» — говорит народная мудрость. Но для дилетантов отсутствие мыслей не проблема. Есть прекрасные заменители — канцеляризмы, речевые штампы, пустословие. **«**Нелегок и опасен труд пожарного. Каждое тушение — бой. Опасная и непредсказуемая схватка с огнем. Спасая и борясь с огненным противником, пожарный может пострадать, а то и погибнуть» (из газет). Глубоко? Читается? Опубликовано?.. То-то! Ну и тогда зачем они, дилетанту, мозги?

**Грамотность.** Стилистический анализвышеприведенной цитаты подсказывает нам, что дилетантам не нужна литературная грамотность. Их перо стремительно, легко и бездумно порхает по странице. Корявый стиль («спасая и борясь»!), повтор слов и двусмысленности их не смущают. Они также не знают, что такое тавтология, плеоназмы, речевая недостаточность, лексическая сочетаемость; чем речевые стандарты отличаются от речевых штампов и чем одни хороши, а другие плохи; что такое консонантные сочетания и зияния; что такое неуместная метафоризация...

***Вольтер сказал, что в шесть лет можно выучиться всем главным языкам, но всю жизнь надобно учиться своему природному. Нам, русским, еще более труда, нежели другим.***

**Н.М.Карамзин**

Они могли бы пролистать учебник И.Б.Голуб «Стилистика русского языка» или «Справочник по правописанию и литературной правке» Д.Э.Розенталя. И навсегда бы избавились от десятка позорных для профессионала пера стилистических ошибок. Но зачем?.. В редакциях иных газет, похоже, платят не за грамотность — было бы написано.

**Компьютер.** Многие из дилетантов принципиально не признают современных технологий. Отворачиваются от компьютера, не знают, что такое Интернет, электронная почта. Само собой, пишут авторучкой. В принципе, если человек привык работать пером в буквальном смысле, ему трудно перейти к пользованию текстовым редактором. Здесь дело тонкое: процесс нанесения слов на лист прочно увязан с психологией творчества.

***Легко себе представить, какая значительная разница существовала в психологии того, кто писал резцом, и того, кто, как китайцы, пользовался тоненькой кисточкой, не говоря уже о писателях древнего Вавилона, высекавших в глине клинописные знаки.***

**Я.Парандовский**

Все правильно, но... Текстовый редактор — это быстрота и легкость набивки готового материала, это возможность его немедленной правки, это неограниченное число копий, возможность архивирования... Это незаменимый инструмент репортера, которому, как правило, нужно быстро обработать информацию, подать ее на стол редактора «день в день». В конце концов, будущее за компьютерами, это очевидно! Скоро никто не будет перепечатывать или переводить в электронный вид рукописные тексты дилетантов. В штатных расписаниях редакций не значится такая должность — «машинистка» или «оператор компьютерного набора». Есть секретари, но они выполняют обязанности делопроизводителей и референтов редакторов, им набивать чужые тексты, тупо стучать по клавиатуре некогда!

**Тихая комната.** Редакция газеты — это мастерская, в которой «делаются» новости, производится информация. А производство — всегда дело шумное.Бесконечные звонки, переговоры-обсуждения, приходы-уходы, приветствия-прощания, оперативки, чай, обед, читатель пришел-ушел-поговорили-поспорили, кто-то анекдот выдал — все грохнули, кричат. А покурить с коллегами? А как же! В общем, бедлам... А если ты вернулся с редакционного задания, фактуру собрал и писать надо? Как работать?

Для опытного репортера редакционный шум проблем не составляет. Он сядет посреди бедлама и напишет — информацию, корреспонденцию, отчет, заметку — и не сделает ни одной ошибки. В информационных журналистских жанрах грамотный и чуткий к слову профессионал может работать в каких угодно условиях. Но вот публицист себе такого позволить не может. В своих очерках, обзорах и проблемных статьях он выступает как писатель. И поэтому он или найдет в редакции тихую комнату, или уйдет домой, чтобы вдумчиво работать в тишине. Он знает: покой и тишина — два важнейших условия для плодотворной работылитератора.

***Под натиском творческой работы ослабевают все иные привязанности и страсти. Рьяный наездник забывает о коне, охотник — о ружье, трубадур пренебрегает возлюбленной. Весь мир замыкается в тесной комнатке, вольный воздух проникает в легкие лишь урывками, среди ночи, когда писатель, одуревший от работы, распахивает окно.***

**Я.Парандовский**

Дилетанту все равно. Он не знает цены ни точности подбора слова, ни яркости образа, ни оригинальности мысли. Он будет вязать слова в перерывах между анекдотами, курением и чаем — и наделает кучу ошибок. О чистоте стиля и значимости содержании его материала вообще говорить не приходится...

**Умение работать.** Дилетанты не умеют работать.Они не знают, что такое сосредоточенность. Не умеют сидеть над листом, упорно канализировать силу и деятельность своего беспокойного, но ленивого ума в сторону создаваемого текста. Они не верят в эффективность усилий подобного рода. Кто-то из мудрых сказал: «Нет ни одной вещи в мире, которая не поддавалась бы правильной концентрации». Для дилетанта это пустые слова. Если вы имеете удовольствие наблюдать, как он долго и напряженно работает, усиленно размышляет над собственной статьей — знайте: это не дилетант.

***Долгая и упорная работа сосредоточилась в моменте напряженного усилия, все воображение, вся власть над словом, способность связывать слова между собой соединились и дали вырваться из мглы, из темной глухой ночи, которая где-то там наверху порабощала мысль...***

**Я.Парандовский**

И на этой высокой ноте, словах подлинного мастера пера, позвольте закончить невеселые размышления о том, что не нужно плохому журналисту.

**(«Молодежь Московии», №2 (25), 2005)**

**ЧТО НЕЛЬЗЯ ПРОСТИТЬ ФАНТАСТИКЕ?**

***Вы знаете, что такое талант? Это проклятие ожидания...***

**Стивен Кинг**

«Три вещи не прощаются женщинам. Но никто не знает, какие и почему», — выдала как-то одна остроумная польская журналистка. Хорошо сказано! И, знаете, может быть, даже и верно. Может быть, может быть... Но, очевидно, это относится не ко всем женщинам. Во всяком случае, я прекрасно знаю одну, которой кое-что не могу простить и это «кое-что» — именно три вещи. Правда, эта женщина не реальна, она виртуальна, но ведь это дела не меняет, правда?

Зовут её Фантастика.

Если задаться вопросом, в чём состоит суперзадача любого фантастического произведения, то ответ может быть таким — в оригинальности, неординарности, парадоксальности, если хотите — ментально-акробатическом выверте идеи. Иначе невозможно объяснить, зачем писатель-фантаст нарушает реальные связи и закономерности, пропорции и формы изображаемых объектов, строит картины мира, логически не совместимые с реальными представлениями. Ведь не для того, например, чтобы предложить читателю по прочтении рассказа тихо восхититься удивительным метаморфозам героя: «Смотри-ка, слесарь, а рисует! Токарь — а поёт!» Такими «вывертами» и «нефантастическая» литература побрезгует...

А тем не менее интереснейшая дама по имени Фантастика временами оказывается — и о-ох, как часто! — настолько банальна, что диву даёшься. И это — первая вещь, которую ей простить никак нельзя.

Перейдём к примерам.

Совсем недавно в альманахе «Наша фантастика» был опубликован рассказ Василия Головачева «Ultima ratio» (что в переводе с латыни означает «последний, решительный довод»). Прежде всего надо сказать, что творчество этого писателя можно смело назвать явлением в российской фантастической литературе. Головачёв — самый издаваемый автор-фантаст последнего десятилетия двадцатого века. Общий тираж его книг приближается к 11 миллионам экземпляров. Я думаю, не имеет смысла давать какую-то оценку творчеству писателя — читатели и издатели сделали это за меня. Да... И всё-таки, «Ultima ratio»...

Житель портового города Североморск, хороший мужик и инженер Николай Ващягин по пути с работы домой встречает внезапно обнищавшего охотника...

Но стоп. Здесь сразу надо отметить, что Головачёв пишет по принципу «скоро дело делается, да не скоро сказка сказывается». С первых абзацев он подробно вводит нас в курс дел Ващягина: где учился, сколько получает, в каких отношениях с тестем, какие родственники пришли к нему на день рождения, что подарила Ващягину на день рождения жена (оказывается, «лосьон после бритья»). Всё это не имеет никакого отношения к дальнейшему повествованию, как, впрочем, и к лейтмотиву произведения, но, кажется, такова манера Головачёва: пока автор «не разберётся» и как следует «не пристроит» главного героя — дальше ни ногой....

Ну так вот. Встречает Ващягин охотника, и тот продаёт ему необычный пистолет, ни на какой другой не похожий. И называет место, где такого оружия лежит много. Оказывается, что пистолет — мощный излучатель, нечто вроде бластера, которого, как известно, в нашем мире быть не должно. Ващягин и его друг Савельев направляются к тому месту, которое назвал охотник, и в полузатопленном в море диковинном сооружении находят целый арсенал не менее диковинных ружей и пистолетов. Вооружаются и возвращаются домой. На следующий день Ващягин с ужасом узнает о том, что давешний охотник убит. А потом замечает за собой слежку. Он бежит к Савельеву. Неизвестные преследователи устремляются за ним. Савельев и Ващягин прыгают в машину и — в тайгу. За ними — погоня. Силы героев и преследователей неравны, положение безвыходно. И вдруг неведомое существо в «бликующем комбинезоне» и с «узкими длинными, фиолетовыми, светящимися глазами» приходит им на помощь. Как — можно догадаться: уничтожает преследователей страшными разрядами. Оно отбирает у наших героев оружие и поясняет: «Мы из... скажем, из службы безопасности... И успели вовремя... Мы люди, но из другой реальности Земли. К сожалению, наш мир тоже пока не совершенен и не свободен от негативных процессов типа агрессивных разделений, терроризма и бандитизма. Одна из таких групп захватила унбах...» Ясно, что унбах — это тот самый склад с оружием. А бандиты — те, кто гнались за невольными похитителями их собственности Ващягиным и Савельевым...

Вот, собственно, и всё. О чём этот рассказ? О том, что есть другие реальности, в которых живут незнакомые нам существа с диковинным оружием. И что они озабочены массой проблем криминального свойства.

Но ведь «идея» существования иных реальностей буквально истоптана поколениями фантастов! Теперь она не может быть лейтмотивом никакого рассказа! Сегодня она присутствует в бесчисленном количестве фантастических произведений, но никогда не ставится в них во главу угла. Она — лишь повод, почва и фон для раскрытия оригинальности сюжетных замыслов иного свойства. Я уж не говорю о том, что уфологи уже давно прожужжали все уши цивилизованному мировому сообществу о существах в «бликующих» комбинезонах и с «фиолетовыми глазами»! Если уж фантаст Головачёв показал пришельцев из другого мира в таком «общеупотребительном» виде, — с другой стороны, что нового придумаешь в том сюжетном цугцванге, в который сам себя загнал автор! — то хотя бы вложил бы в их уста что-нибудь оригинальное. Но нет. «Мы есмь» — вот что узнает от пришельцев читатель. И ещё, пожалуй, уже сам может догадаться о тупости криминалитета иной реальности: кто ж в незнакомом мире оставляет своё оружие — тем более краденное — без присмотра!

«Зато в рассказе много стрельбы и погоня, — скажет нам какой-нибудь не дюже требовательный подросток. — И зато его интересно читать в начале и в середине». А в конце? Ну что в конце! Головачёв, видимо, почувствовал неладное как раз к финалу создания рассказа и в последних строках попытался сделать некий сюжетный трюк (о котором в пересказе я счёл возможным умолчать), превращая спасителя из иной реальности в равнодушного к жизням землян подлеца и трансформируя приключение в трагедию. Наверно, это и был ultima ratio — последний, решительный довод автора в защиту достоинства произведения. Но и это не спасло рассказ от провала.

Ординарность замысла не спасает ничто. Если только тихий возглас: «Надо же! Слесарь, а рисует! Нашли пистолет, а он из другой реальности!»

Если творчество автора-фантаста можно назвать полётом на крыльях фантазии, то Головачёв в «Ultima ratio» даже и не пытался взлететь. Но чтобы столь уверенно себя вести, надо, наверно, иметь такие же тиражи собственных книг, как у Головачёва. Другие фантасты, как правило, летать желают и делают попытки, успешные и успешные не очень. «Не очень» приводит к бреющему полёту с куцыми рывками вверх. И в этом случае дама по имени Фантастика приобретает одну неприятную особенность поведения — она вдруг начинает оригинальничать.

Претензия на оригинальность — вот та вторая вещь, которую ей нельзя простить.

Сергей Лукьяненко, если судить по объёму тиражей, является человеком номер два после Василия Головачёва в современной российской фантастике. Он ненамного отстал от лидера — общий тираж его книг приближается к семи миллионам экземпляров (это по подсчётам того же Головачёва, которые, похоже, близки к истине). В принципе, Лукьяненко тоже мог бы попробовать не расправлять крылья — хватит, полетали! — но пребывание на земле не есть его творческое кредо. Как писатель, он более подвижен и гибок, нежели самый издаваемый фантаст. Более разносторонен, романтичен, осмелюсь сказать, добр и, кажется, постоянно находится в поиске. Пишет и звёздную фантастику, и фэнтези, и мистику (если, не стремясь к строгой классификации, отнести к мистике его известный роман «Ночной дозор»). Насколько успешно ему всё это удаётся делать — опять же судить не мне, всё уже сказано поклонниками его таланта, раскупающими книги любимого автора миллионами экземпляров.

Но вот — рассказ Лукьяненко «Переговорщики». Написан совсем недавно. По-моему, впервые он появился в журнале «Если» в декабре прошлого года. О чём в нём речь?

Земляне только-только выходят на просторы Космоса, открыв некие пространственные гиперпереходы и построив первый звездолёт. И в первом же космическом путешествии экипаж звездолёта вступает в контакт с экипажем корабля могущественной цивилизации, которая является представителем союза других не менее могущественных обитателей Галактики. Союз — незлобив и не хочет «разборок» и войн с Землей. Но и побаивается включать землян в число друзей, пока не выяснит, кто есть «ху». Чтобы расставить точки над «i», первый пилот звездолёта землян, Давид, ведёт переговоры с первым пилотом корабля Чужих. Тот представляет собой отвратительную, хотя разумную и до поры безобидную, тварь — осьминога с бочкообразным телом, раскрашенного во все цвета радуги. Для Давида, впрочем, как и для всех землян, доказать свою «хорошесть» — вопрос жизни и смерти. Но осьминог начинает очередной тур переговоров с того, что утверждает: земляне — слишком контактны и психологически комфортны для контрагента, чтобы быть правдивыми. Давид горячо доказывает свою искренность, но не может объяснить, почему же люди такие ловкие в общении. В этом — камень преткновения переговоров. Оба «переговорщика» устают и задумываются. И тут Давид говорит (передаю не дословно):

«Эх, бросить бы всё, и на рыбалку или на футбол...»

«Ага! — откликается осьминог. — С женой!»

«Не, — говорит Давид, — моя со мной не пойдёт, у нас не принято...»

«Как так?! — изумляется тварь о двенадцати ногах. — А наши с нами везде ходят!»

И тут-то и выясняется, что жены Чужих-самцов отличаются от последних только физиологически, а психологически полностью им идентичны. А земляне-мужчины и земляне-женщины разнятся не только телом, но и, так сказать, душой. И всё-таки худо-бедно сосуществуют. Отсюда и наша контактность, и психологическая гибкость...

Недоразумение разъясняется, переговоры проходят успешно. Хэппи-энд.

Ну что сказать? Давайте помолчим и хорошенько подумаем. На анекдот не тянет. А может, всё-таки на рассказ, пусть даже и юмористический? Для этого всё слишком, да простит меня автор, нелепо. Мне кажется, Лукьяненко и сам не выяснил для себя, что хотел создать, когда садился за «Переговорщики». Возможно, что он писал рассказ всего один вечер — опус совсем небольшой, несколько страниц, — и если это так, то, кажется, что в этот вечер автор был настроен игриво, хотел позабавить читателя. Но в то же время не удержался от соблазна придать произведению драматический пафос. И не добился ни того, ни другого.

С первых же строк он понижает голос до таинственной хрипотцы: «Планет у этой звезды не было. Ни одной...» И тут же переносит нас в кабину пилота Давида, а там молодой негр готовит «переговорщика» к контакту: раскрашивает ему гениталии в белый цвет. (Это требование тварей — прийти на переговоры голым и в ритуальной окраске, принятой у расы осьминогов.) При этом присутствует женщина, экзопсихолог корабля, и внимательно наблюдает за процессом. Давид кривится и вскрикивает: «Я старый волосатый мужик с отвислым брюхом и кривыми ногами!» А экзопсихолог отвечает ему — в том духе, что, мол, если надо, то и она не прочь погулять неглиже и разукраситься должным образом...

Что это? Юмор? Или драматический пафос? Молодой негр (интересно, а старый исправил бы положение?), разрисовывающий гениталии «старого волосатого мужика», сам мужик с кривыми ногами и женщина: «Как только это станет возможно, я разденусь догола и пойду на переговоры»... Какие типажи! Какая умело подготовленная изощрённая ситуативность! И всё это рождено фантазией автора!

Но, конечно, не в этом — самая высокая точка полёта мысли Лукьяненко. Она в осознании психологического различия мужчин и женщин. И к этой оригинальнейшей из идей он ведёт нас прямой дорогой и как можно скорее. Поэтому сцена переговоров скомкана и ненатуральна. По сути, никаких переговоров нет, потому что Чужой у Лукьяненко — зануда и нытик, голый Давид и вовсе лыка не вяжет: не до этого, когда гениталии в белый цвет покрасили, а Земле угрожает уничтожение. Как тут обоим не увять и не подумать: «А пропади оно всё, сейчас бы к бабёшке своей под бок!» Вот к этому-то Лукьяненко нас убедительно и подвёл. И выдал свой козырь, ради чего, собственно, весь рассказ и писался: с женщинами нам трудно, зато с инопланетянами — легко.

Ну что ж, давайте зададимся сакраментальным вопросом: где здесь оригинальность? Негр, раскрашенные гениталии, зануда-инопланетянин и лейтмотив, который, конечно же, интереснее и выше идеи о существовании иных реальностей и существ с фиолетовыми глазами. Выше — на высоту бреющего полёта...

И это — оригинальность? Всего лишь претензия на неё!

Иногда, встречая при вычитке собственных текстов что-нибудь вроде «и я увидел на дне её бездонных глаз» или «нас ожидали неприятные неожиданности», я с благостным чувством думаю о том, что основное достоинство письменности — не в возможности фиксации мыслей на бумаге, а в возможности их уничтожения без предварительного озвучивания. И благодушно стираю написанное. Это с произнесённым словом морока: вылетит — как известно, не поймаешь, а с написанным — с ним просто: р-раз — и стёр.

А ещё я думаю о том, почему мы столь осторожно относимся к слову, которое «вылетело» и которое «не поймаешь». Потому, что оно может быть неуместным, неправильным, некрасивым, оскорбительным, в конце концов. Да, оскорбительным, и к словам такого рода мы относимся наиболее внимательно. А если читатель не услышит — прочтёт плохую историю своего любимого автора — разве он, читатель, не оскорбится? Я бы на его месте оскорбился. Потому что воспринял бы это так, как будто по отношению ко мне проявили небрежность. Или посчитали меня за простака, которому можно «втюхивать» что попало.

Оскорбление читателя — вот та третья вещь, которую нельзя простить даме по имени Фантастика...

И тогда хочется спросить: почему же такие крупные авторы, как Головачёв и Лукьяненко, не пользуются порой преимуществом письменного слова перед устным и не стирают написанное? Потеряли литературное чутье? Или поспешили сдать произведение в набор, не стали ждать, пока оно отлежится и будет восприниматься писателем, как читателем?

Не знаю. Но у меня имеются на этот счёт некие соображения.

Совершенно не случайно в нашей работе разбору подвергались именно рассказы авторов. Кажется, что рассказ — малая (!) литературная форма — вовсе непритязателен к содержанию и масштабности идеи. Это вовсе не так. В категории лейтмотива он имеет точно такой же высокий рейтинг, как и роман. И если писателю кажется, что те интересненькие мыслишки и забавные идейки, которые порой посещают его в час досуга, достойны воплощения в малой литературной форме, — он впадает в серьёзную ошибку.

Обратимся к эпиграфу данной статьи. «Вы знаете, что такое талант? Это — проклятие ожидания...»

Ожидания чего? Того истинного творческого озарения, которое посещает нас в столь редкие и столь желанные мгновения.

Мы должны уметь вынести проклятие ожидания — от одного озарения до другого.

А уж во что оно воплотится — в роман, повесть или рассказ — решает воля того Провидения, которое делает из человека писателя.

**(«Литературная Россия», №39, 2001)**

**ЗАГАДКИ И ОТГАДКИ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА**

В московском издательстве «Вагриус», литературном альма-матер Виктора Пелевина, его называют «самым загадочным писателем поколения тридцатилетних». Маститый журнал «Новый мир» публикует некий роман, который с достойной торопливостью комментируется редактором как «наш ответ Пелевину». Расхристанный «кислотник», остановленный на Манежной площади беглым вопросом тележурналиста, говорит, что Пелевин «круто пишет». Моя знакомая, намного менее эксцентричная и более зрелая, нежели подростковый фэн некой рок-поп-рэп группы, протянула мне книгу «Чапаев и Пустота» со словами: «Прочитай, интересно...»

Имя Пелевина у всех на слуху, сегодня его знают в самых широких литературных и читательских кругах, но... По существу, о Пелевине почти ничего не пишут и не говорят. «Вот наш ответ», «загадочно», «круто» и «интересно» — это все. Те невнятные улыбчивые статьи, которые предваряют первые публикации «Жизни насекомых» и «Чапаева и Пустоты» (наиболее значительных и известных произведений автора), в расчет брать не приходится: их писали некритичные поклонники его таланта. А тем не менее творчество Пелевина достойно пристального критичного взгляда. И на то есть две причины. Одна весомее другой.

Первая: он является одним из тех редких современных авторов, которые создали себе имя вне жанра детектива, боевика или фантастики — настоящих кузниц новых литературных имен, вне «чернушной», кровавой либо скандальной тематики. Пелевин создал свой жанр, свою тему, создал и занял свою собственную литературную нишу.

И вторая причина. Творчество Пелевина решает некую суперзадачу, которая делает его, это творчество, — прошу подготовиться! — натужным, противоречивым, негуманным и, в конечном итоге, негативным в смысле ментального и эмоционального воздействия на читателя. Именно вторая причина затыкает рот всем тем, кто мог бы что-нибудь сказать о Пелевине. Действительно — и интересно, и загадочно, и круто, но... Для чего все это? Книги Пелевина, проглатываемые взахлеб, — ибо именно таков завораживающий талант автора! — после прочтения откладываются в сторону с некой недоуменной задумчивостью: что сказать? Читатель не готов к тому плотному и неординарному воздействию, которое организует Пелевин в своих книгах. Это означает, что те жертвы, которые возносит Пелевин на алтарь решения своей суперзадачи, в конечном итоге оказываются напрасными: он не справляется...

Но, пожалуй, достаточно. Раз автору предъявлены столь серьезные претензии, необходимо и объясниться самым серьезным образом.

Давайте по порядку. Итак, «интересно». Почему? Пелевин — редкий оригинал и тонкий наблюдатель. Говоря словами его героя из рассказа «Затворник и Шестипалый», «не так важно то, что сказано, как то, кем сказано». Пелевина читать приятно хотя бы потому, что сквозь текст чувствуешь умный ироничный взгляд автора, а это по сегодняшним литературным меркам уже большое достоинство произведения. Пелевин интеллектуален и современен, в его произведениях с естественной точностью воспроизводятся человеческие типажи сегодняшнего дня — бизнесмены и бандиты, телекомментаторы и наркоманы, криэйторы и чечены. Этого мало — пересекаются реальности, а герои испытывают самые неожиданные метаморфозы. Люди превращаются в насекомых, герои компьютерных игр — в людей, политическая жизнь страны создается руками пиарщиков и системных программистов... Если прибавить ко всему этому, что Пелевин умеет «строить», то есть чутко чувствует композиционную вязь произведения, стремительно развивает события, правильно расставляет акценты и безошибочно соразмеряет части своего произведения — становится понятным, почему его книги завораживают читателя с первых страниц.

Говорят, что за время существования издательского бизнеса в России разными издательствами были предприняты четыре попытки «раскрутить» издание российской мистической литературы — все они потерпели фиаско. Пелевину удалось создать свою мистико-фантасмагорическую литературу, которая сегодня пользуется большим спросом.

Но из чего же сшит мистицизм Пелевина? В чем «загадочность» «писателя поколения тридцатилетних»?

На самом деле никакой загадочности нет — хотя бы потому, что сам автор буквально сует в лицо, порой беспардонно и навязчиво, ответы на загадки собственных литературных построений. Дело в том, что Пелевин — апологет — я даже скажу сильнее, — российский литературный м е с с и я буддизма. Мессия — рьяный, бесконечно преданный учению, через которое пришел спасать своего читателя, авторитарный и...

И агрессивный.

Как непохоже на «интересного», легко читаемого и, казалось бы, доброжелательного автора! Но об этом мы еще будем говорить. Сейчас о другом.

Мессия. Буддизм... Вот литературная суперзадача Виктора Пелевина — донести до читателя весть о буддистском освобождении сознания и основные положения буддизма. «Когда я говорю «труп», я имею в виду, что тебя ждет тот, кто сейчас живет вместо тебя» («Жизнь насекомых»); «Я называю его условной рекой абсолютной любви. Если сокращенно — Урал. Мы то становимся им, то принимаем формы, но на самом деле нет ни форм, ни нас, ни даже Урала» («Чапаев и Пустота»); «Татарский чувствовал, что его мысли полны такой силы, что каждая из них — это пласт реальности, равноправный во всех отношениях с вечерним лесом, по которому он идет. Разница была в том, что лес был мыслью, которую он при всем желании не мог перестать думать» («Generation П»). И так далее. Все это — буддизм в переложении Пелевина. И в принципе, в лейтмотивах и фабулах своих произведений автор достаточно монотонен: он всегда говорит об одном, ведет к одному. Например, его большие рассказы «Затворник и Шестипалый», «Желтая стрела» и «Принц Госплана» — совершенно однотипны по построению. Их герои переживают некоторые неприятные события в своем мире, который они считали единственно реальным и незыблемым, а потом обретают понимание того, что этот мир — не единственный, и из него можно выйти в счастливый свет и свободу. И выходят.

Вообще, в самом первоначальном внутреннем посыле Пелевина — доверительном изложении постулатов одной из мировых религий — нет ничего зазорного. Вряд ли кто-нибудь будет предъявлять претензии поэтической проповеди православного христианства в «Лето Господне» Шмелева или яркому, динамичному и искреннему рассказу об интегральной йоге в эссе Сатпрема «Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания». Все дело в том, каким образом это делается. Каким образом это делает Пелевин.

И получается ли это у автора.

Потому что если нет, то надо выяснить, ч е м платит читатель за несостоятельность авторского подхода.

Пелевин не справляется с темой. Это однозначно. Хотя бы потому, что совершает кардинальную ошибку: он преподносит буддизм как н е г а т и в н о е, а не позитивное учение. И, следовательно, изначально не признает ничего лучшего в этом мире: он утверждает иллюзорность реальности мира и, следовательно, всех тех материальных и духовных вещей и ценностей, которые в нем существуют. Он не понимает того, что прекрасно понимал Гаутама Будда: путь к истинному осознанию великой истины, к которой должен прийти адепт буддизма, происходит только через возвышение и облагораживание натуры, через позитивное усилие, а не огульное отрицание чего бы то ни было. А что Пелевин? «Сила ночи, сила дня — одинакова х...я». Это фраза из «Чапаева и Пустоты». И она полностью совпадает с мировоззренческим подходом автора.

Но это — не главная причина несостоятельности Пелевина-литератора-буддиста. Она — в другом. Буддизм — и именно поэтому он привлекает интеллектуалов по всему миру, — является ментально изощреннейшей системой самоосознания. Вопросы, ответы на которые в других религиях оставляются на усмотрение слепой веры, в буддизме разрешаются размышлением над сказанным. Одним из инструментов такого размышления является парадоксальная логика, которая не имеет никакого отношения к логике формальной. Цель такого размышления (и последующих медитаций) — разбить вдребезги обыденную ментальность ищущего и привести его к осознанию неких истин. Как видно только из этого, занятия буддизмом — сложнейший и ответственный процесс. Пелевин же решает поднести читателю буддизм в обертке из «интересного». Литературно интересного. И добивается он только того, что создает действительно интересные, забавные диалоги, в которых демонстрируются возможности парадоксального восточного мышления. Это здорово развлекает интеллектуалов-эксцентриков, но вряд ли они при этом понимают, с чем имеют дело. А дело они имеют со сложнейшим учением, обращаться с которым надо очень бережно, иначе кроме наплевательства на все и вся, ничего не обретешь.

Пелевин не добивается ничего, кроме этого — наплевательства. Он становится тургеневским Базаровым сегодняшнего дня. Но по-другому и быть не должно. «В одну телегу впрясть не можно коня и трепетную лань»: невозможно сочетать остросюжетность с основательностью изложения постулатов мировой религии. Он не рассказывает об истоках буддизма, о великом сострадании к человечеству, которое испытал основатель буддизма принц Сиддхартха Гаутама перед тем, как двинуться в Путь, о трех великих принципах «восьмеричного пути» — правильной речи, правильных поступках и правильном образе жизни — нравственной основе учения. Пелевина вовсе не волнуют вопросы нравственности. Он их обходит. И в результате читатель получает нечто хулиганское, очень легкое и свободное. Наплевательское. Ура! Именно поэтому, кажется, проблемная молодежь является одной из наиболее широких читательских групп, знающих и любящих Пелевина: после чтения его книг жизнь кажется проще.

Дальше — больше. Пелевин понимает, что не справляется с задачей. А на прямую проповедь не решается — преступать законы жанра нельзя. Его герои не могут серьезно и кропотливо заниматься буддизмом на страницах книги: читатель уснет. Поэтому они достигают измененных состояний сознания и осознания истин через алкоголь и наркотики. Его герой Петр Пустота из «Чапаева и Пустоты» с первых страниц романа начинает хлебать водку с кокаином, потом к нему присоединяется Чапаев и Котовский с огромными бутылями с самогоном; Татарский из «Generation П» постоянно втягивает «в два сопла» кокаин, глотает таблетки ЛСД, периодически напивается как свинья, жует мухоморы. При этом герои Пелевина ведут теософические споры, попадают в иные миры, разговаривают с неведомыми существами и открывают для себя дороги к освобождению сознания. По существу — сделаем акцент еще раз, — Пелевин не проповедует буддизм как таковой («срединный путь», «восьмеричный путь», преданность, дисциплина, очищение, нравственность, медитации, поклонение Будде и т. д. и т. п.): ему интересны результаты, которые достигают адепты учения. И вот к этим результатам — познанию Абсолютной Пустоты через сопутствующее познание иных, интереснейших, страшных и прекрасных миров — Пелевин ведет читателя, но кратчайшим путем. Водка, кокаин, цинизм, наплевательство на все лучшее, равно, впрочем, как и на все худшее в этом мире. Пелевин настолько увлекается процессом, что очень часто забывает о физическом состоянии своих героев. Они у него не страдают от похмелья, их мало тревожит абстинентный наркотический синдром. А тем не менее, судя по тем дозам алкоголя и наркотиков, которые употребляет, например, Татарский, он должен существовать в книге только в качестве неподвижного и стонущего мешка с костями, подлежащего срочной госпитализации.

Но Пелевин не был бы настоящим писателем, если бы не чувствовал, что нарушает принцип достоверности излагаемого. И поэтому он исправляет свою ошибку, педалируя на другое. Его герои — раз уж они поставлены в положение солипсически мыслящих пьяниц и наркоманов, — очень достоверно следуют общеупотребительной пьяной лексике. Мат, грязная брань, циничные анекдоты и обороты речи — яркая примета книг Виктора Пелевина. Цитировать не решаюсь. Откройте любую из его книг наугад и вкусите от плодов творчества...

«Круто пишет»... Мне кажется, что если мы говорим о Пелевине, как о писателе, модном среди наших молодых идиотов с Арбата и «Манежки», то можно себе представить, к а к мессианские порывы Пелевина работают в их сознании.

У творчества Виктора Пелевина есть еще одна грань, обойти которую вниманием — значит упустить существенное. Пелевин незрел как истинный буддист. Он ведет себя как воинствующий неофит. Он демонстрирует неординарную преданность учению и позволяет себе обливать грязью христианство. Его «Затворник и Шестипалый» — скабрезная пародия на евангельскую историю. Он топчет те вещи, которые испокон века являлись святыней для поколений и поколений русских людей. Да и не только русских. Христианство — это и православие, и католики, и протестанты, иезуиты, лютеране... Это люди, верующие во Христа во всем мире. Пелевин не оставляет от христианской идеи камня на камне. Ему наплевать на искреннюю веру миллионов. Ему не приходит в голову, что если христианство занимает столь значительное место в мире, если оно т о т а л ь н о значительно, то оно не может не нести в себе истины. Вот как понимает отношения Бога и человека, раскаяние и всепрощение один из его героев — бывший зэк: «Но кум (читай «Бог». — Прим. авт.) тебе срок скостить может, особенно если последним говном себя назовешь. Он это любит. А еще любит, чтоб боялись его. Боялись и говном себя чувствовали. А у него — сияние габаритное, крылья веером, охрана — все дела...» И не стоит обольщаться: слова зэка — не мнение изломанного и извращенного героя, это мнение автора, ибо отрицание догматов христианства — один из рефренов во всех его произведениях.

Я не хочу вдаваться в теософические дискуссии. Возможно, что с точки зрения изощренной ментальности буддиста христианское учение не выдерживает никакой критики. Но ведь существуют надрелигиозные учения, в которых буддистская идея со всей своей сложностью и парадоксальной логикой компетентно и совершенно адекватно осмысляется и также подвергается сомнению. Но при этом не отвергается, а обнимается пониманием и ей с уважением отводится то место, которое она должна занимать в глобальном видении вещей. Пелевин же цинично и зло воюет, используя свой немалый литературный талант, компетентность современного образованного человека, сарказм, интеллект. Для чего? Разве Гаутама Будда позволил бы себе сегодня начать беседы об Абсолютной Пустоте с грязной ругани в адрес индуизма, мусульманства или христианства?

Получается, что Пелевин, выдавая вексель на истинное осознание себя, мира и жизни, мало что понимает...

Таким образом, можно констатировать только одно: литературное мессианство Пелевина — абсолютно провальное мероприятие. Автор пытается наиболее простым способом достучаться до сознания читателя и подает ему облегченную версию буддизма, буддизм «занимательный». И не решает свою суперзадачу, а достигает обратного. Он не «очищает» (общеупотребительный буддистский и индуистский термин) сознание читателя, а, скорее, загрязняет его. Он сваливает в одну кучу циничную брань, наркотики, отрицание всего и вся, агрессивное и безжалостное попрание чужой веры и обрушивает все это на страницы своих книг. И можно было бы не обращать на это внимания: мало ли существовало циничных авторов и кануло в Лету? Но Пелевин искренен и силен. Он «интересен», талантлив и популярен. Он действует решительно и с неколебимым сознанием собственной правоты. Его читают и будут читать. «Самый загадочный», «круто»... Читать и не понимать, что же на самом деле происходит в книгах Пелевина и с теми, кто держит эти книги в руках.

Что происходит. И какая ведется работа, когда Виктор Пелевин с непринужденностью талантливого профессионала втягивает своего читателя в действо повествования.

**(«Литературная Россия», №27 (1951), 2000)**

##### ГРАФЫ И ГРАФОМАНЫ: О ЧЁМ МЫ СПОРИМ?

***После долгих размышлений я решил, что мне следует***

***стремиться к ясности, простоте и благозвучию...***

С. Моэм

Та дискуссия, которая разгорелась на страницах «ЛР» вокруг оценки некоторых аспектов творчества Льва Николаевича Толстого (статьи Святослава Логинова «О графах и графоманах» (2002, №4), «Как же графу не быть графоманом?» Михаила Дунаева, письмо Александра Ракова «Протестую!» (2002, №7), статьи Сергея Романова «Лев Толстой и пустота» («ЛР», 2002, №9), Виталия Кирпиченко «Всё смешалось в доме» («ЛР», 2002, №11) и Анатолий Иванова «Несостоявшийся гений» («ЛР», 2002, №15) имеет принципиальное значение. И не столько потому, что в ней ведётся борьба мнений вокруг имени великого русского писателя, а потому, что эта дискуссия поднимает три важнейших вопроса современного литературного творчества: отношение современника к наследию классиков, выбор языковых средств литературного самовыражения и вопрос этики в литературе, вопрос этической ответственности писателя за то, «как слово наше отзовётся». Об этом и поговорим.

Итак, С.Логинов дал довольно резкую негативную оценку той части творчества Л.Толстого, что посвящена детям. Он подверг подробному, чисто редакторскому разбору сказку классика «Черепаха», показав неопрятность речи, которой она была изложена. А также обратил внимание на грубые этические нарушения, на которые неосознанно пошёл Толстой при написании детских историй «Девочка и грибы» и «Косточка».

На мой взгляд, подход Логинова к рассмотрению затронутых им вопросов безупречен. Правда, автора в конце концов занесло, и от анализа «детского» творчества Толстого он перешёл к обобщениям, поставил под сомнение ценность всего литературного наследия классика. Назвал Толстого умненькой, поучающей бездарностью...

Это слишком. Толстого нельзя назвать бездарностью, к его имени не применимы эпитеты с уменьшительно-ласкательными суффиксами «еньк», «оньк»: он — и это общепризнанное мнение — «глыба», «матёрый человечище». С другой стороны, приведённые Логиновым в качестве аргументации своего мнения литературно-неуклюжие цитаты из «Крейцеровой сонаты», «Поликушки», «Войны и мира» звучат очень убедительно...

Мне кажется, критик в «О графах и графоманах» допустил одну-единственную ошибку — он выступил слишком эмоционально: «Люди! Король-то голый!» Не надо бы кричать, уважительно высказанное недоумение слушалось бы лучше. Тогда оно не вызвало бы жёсткой нелицеприятной отповеди «Как же графу не быть графоманом?» М.Дунаева. И на страницах «ЛР» не появилась бы работа, которая защищает безграмотность литературной речи.

Действительно, первоначальный посыл, который толкнул Дунаева к написанию вышеупомянутой работы, — необходимость защиты имени, а не истины. «Вообще, нападки на наших классиков начались ещё в позапрошлом веке... Особенно сладостно самоутверждаться за счёт гения... Толстой сам имеет право выбирать, на кого производить впечатление, на кого — нет...» — пишет он. Вот так! Автор возмущён прежде всего тем, что Логинов продолжил традицию нападок на устоявшиеся авторитеты! Нечего сказать, достойная позиция — защищать тех, о ком высказано немеренное количество лестных мнений! При этом автор не замечает, что противоречит сам себе. Если Толстой «имеет право выбирать», то разве он нуждается в защите от нападок тех, кто хочет «самоутвердиться за счёт гения»? Может быть, в этом случае было бы уместнее высокомерное молчание? И, тем не менее, Дунаев горячо выступает в защиту Толстого. А почему бы и нет! Авторская позиция не только достойна, она чертовски выгодна! Можно доказывать что угодно: что чёрное, например, это белое, лишь бы это «чёрное» принадлежало перу классика!

***Классиком мы называем человека, которого можно хвалить не читая.***

**Гилберт Честертон**

И здесь мы подошли к вопросу об отношении к классическому литературному наследию.

Прежде чем соотносить весомость аргументов Логинова и Дунаева, хотелось бы спросить: почему критика литературного классика воспринимается как нонсенс?

Что мы имеем? Толстого в статье «О графах и графоманах» критикует современный писатель. Пишущий для читательской аудитории современного мира. А это, позвольте напомнить, совсем другой мир, нежели тот, в котором жил гений русской литературы. За сто лет изменились языковые предпочтения читателя, психология читательского интереса. Человек XXI века живёт в информационно-насыщенном пространстве, его жизнь динамична, предъявляет повышенные требования к точности восприятия информации, с одной стороны, а с другой — к её однозначности. Ясность, простота, доступность, подвижная эмоциональность, смысловая гибкость — вот знаковые отличительные особенности прозы, появления которой ожидает сегодня читатель. Он, по сравнению с читателем XIX века, не стал ни глупее, ни примитивнее, ни циничнее. Он не сделался эмоционально тупым, эстетически невосприимчивым и безнравственным. Он просто стал требовательней к информационной насыщенности материала. И, конечно, он полюбил более строгий и точный язык, нежели тот, который использовали литераторы сто лет назад. Естественно, он полюбил «драйв»: динамичную, «сюжетную» прозу. Его интерес к романам-эссе и романам-раздумьям невысок. Ему ближе стала живая игра ума. Тяжеловесные размышления и этические банальности теперь мало кого привлекают.

***Где мне взять столько времени, чтобы читать поменьше?***

**Карл Краус**

Наверно, не надо приводить примеры того, что ни ясность, ни простота, ни динамичность, ни ментальная гибкость, ни остросюжетность, ни смысловая прозрачность, ни оригинальность — ни одно из востребуемых сегодня качеств литературного письма не присуще прозе Толстого? И не потому, что он бездарь. Просто век назад он работал в системе совершенно других литературных приоритетов.

Логинов смотрит на творчество Толстого именно с этой позиции. Вряд ли он ставит под сомнение гениальность великого писателя. Он говорит только о том, какие вещи в творчестве светила русской словесности не удовлетворяют критериям современного читателя, стараясь — и мне кажется, вполне удачно, — это обосновать.

Что же тут плохого? Зачем нужно защищать то, что, по мнению современного литератора, не звучит в н а с т о я щ и й момент? Неужели плохо лишь то, что осуждению подвергается классик? Но кто сказал, что слова «классика» и «безупречность» — синонимы?

***Классика — то, что каждый считает нужным прочесть и никто не читает.***

**Марк Твен**

Граф Толстой, воспитанник гувернёра-немца, с раннего детства говорящий в своём доме и на светских раутах исключительно на французском языке, не знал, что такое правильная русская литературная речь. Логинов сказал об этом. Граф Толстой, человек, мыслящий тяжело, но много, выдавал в своих произведениях бесконечные перепады об одном и том же, а также использовал канцеляризмы, штампы и с удовольствием обсасывал помногу раз какую-нибудь свою литературную находку типа слова «гвоздить». Логинов отметил это, разве он не прав? Граф Толстой, по натуре своей ментор-дидактик милостью Божьей, ординарный и прямолинейный, создавал для детей сказки, пугающие и языковой формой, и этическими упущениями, и просто сюжетной неуклюжестью. Логинов указал и на это. В чём криминал критического выступления современного писателя?

Сто лет назад всё, что творил Толстой, было оправдано по разным причинам. Сегодня такое неприемлемо.

Разве об этом не нужно говорить только потому, что Толстой — «гений русской литературы»?

Но перейдём к тому, как Михаил Дунаев защищает Льва Толстого.  
Автор статьи «Как же графу не быть графоманом?» выбирает чрезвычайно неудачную линию защиты. Он, как я уже упомянул, доказывает, что чёрное на самом деле есть белое. «Рассказ «Черепаха» как раз неплох, дурны критерии критики», — пишет он. Надо же! Те критерии, по которым Логинов оценивает язык Толстого, неверны! Неверно то, что текст должен быть свободен от паразитных рифм, тавтологии, плеоназмов, мусорных слов! Вот уж чего я не ожидал, так это защиты «Черепахи» с такой позиции! Знаете, если мы все начнём писать так, как Толстым написана «Черепаха», то это будет конец русской литературы! Логинов абсолютно прав в каждом своём слове. Ни один редактор ни в одном самом непритязательном издательстве сегодня не допустил бы сказку «Черепаха» в печать!

***Известный писатель — тот, у кого берут и слабые вещи; знаменитый — тот, кого за них хвалят.***

**Габриэль Лауб**

«Кто сказал, что повторы слов недопустимы?» — спрашивает Дунаев. Да допустимы, все это понимают. Но те повторы, которые обосновываются специальным стилистическим заданием, а не те, что делает Толстой! «Он стал торопиться, лапами подле неё рыть яму. И когда вырыл яму, то лапами завалил в яму черепаху и закопал землёю». Как вам, а? В двух предложениях три раза слова «яма», два раза — «рыть» и два раза — «лапами». И никакой спецзадачи, обычное повествование... Не понимаю, о чём мы говорим, о чём спор. Почему г-н Дунаев так рьяно защищает именно «Черепаху»!

«На основании этих критериев я берусь сбросить с пьедестала любого классика», — говорит Дунаев. И приводит пример — строку Пушкина «На берегу пустынных волн...» Да, действительно, у волн берегов не бывает, и не могут волны быть «пустынными». И, действительно, здесь мы имеем понятный, выразительный образ, литературная форма которого тем не менее нарушает литературные каноны... Но ведь это стихи, г-н литератор, а стихосложение и есть то самое специальное стилистическое задание, которое оправдывает многое! Многое из того, что неприемлемо в прозе!

Дунаев называет Логинова компьютером. В том смысле, что Логинов подходит к тексту с математически точной редакторской меркой, не читает, а «сканирует» текст. И именно поэтому спотыкается на толстовских «ляпах». «Г-ну Логинову не хватает языкового чутья», — пишет он. По Дунаеву, чтобы насладиться языком Толстого, надо иметь «талант читателя».

Я не понимаю таких рассуждений. В восприятии текста я опираюсь на общеупотребительные представления о грамотности. И, естественно, так же, как и Логинов, подхожу к тексту с определённой меркой. И... Как я могу оценить красоту фразы из сказки «Черепаха»: «Детей они выводят яйцами»?! Какой мне нужно для этого иметь «талант читателя»? Или г-н Дунаев хочет вознести моё восприятие художественного текста на уровень интуитивного понимания? Вернее, понимания, априори заданного на восхищение оттого, что я читаю классика? Или сугубо субъективного восприятия, когда любая «сказка, рассказанная идиотом, полная звуков и страсти и ничего не значащая», будет восприниматься как песня?!

Дунаев говорит: «Вообще, вот так (то есть, как Логинов. — И.Г.) русскую литературу читать, это только и делать, что дёргаться». Знаете, мне это соображение очень напоминает разговоры о загадке русской души. Обычно о ней вспоминают, объясняя какую-нибудь откровенную глупость, которая ломает жизнь нашего, русского, человека. Ну, вот и в творчестве мы приехали к тому же: теперь у нас к загадкам русской души добавилась ещё и загадка русской литературы. Умом, понимаешь, российскую литературу не объять, её аршином не измерить, в неё можно только верить!

Мне очень жаль, что приходится защищать чистоту русского языка, ставя под сомнение достоинства творчества великого русского писателя Л.Н.Толстого и оппонируя профессору Московской Духовной академии Михаилу Дунаеву. Но если мы сегодня будем оправдывать неправильности речи, неграмотность письма, то завтра эта неграмотность грозит воцариться повсеместно. Положение с русским языком уже самое неприглядное!

И если так, то с какими мерками нам надо подходить к текстам классиков?

Впрочем, достаточно об отношении к классике и грамотности литературного письма. Поговорим об этической стороне вопроса.

Я совершенно согласен с мнением Логинова: Толстой, создавая произведения для детей, совершает грубейшие ошибки воспитательного и этического характера. Он, воистину, не ведает, что творит. Увлечённый одной идеей (как это в духе Толстого!), задавшись единственной целью донести эту идею до читателя, он не может контролировать смысловую нагрузку текста в целом и создает ситуацию, о которой пишет Логинов: «Ребёнок беззащитен перед графоманом. Плохая книга его может просто покалечить». Действительно, образ матери в рассказе «Косточка» опошлен; ситуация, описанная в рассказе «Девочка и грибы», взрывоопасна с точки зрения воздействия на маленького читателя. Образ рассказчика в «Черепахе» оставляет, увы, самое тягостное впечатление: его неосознанная жестокость шокирует.

Тяжёлая слепая поступь дидактики «матёрого человечища» — не для детей. Толстой тяжело мыслил, тяжело творил (приведу ставшее классическим упоминание о том, что граф переписывал роман «Война и мир» семь раз), жил напряжённой, тяжёлой внутренней жизнью. Вряд ли он был стопроцентно психически здоров. Знаменитый социолог и психолог Игорь Кон в своей известной работе «Открытие «Я» в нескольких строках обсуждает дневники Толстого и делает предположительный вывод о том, что Лев Николаевич страдал неврозом навязчивости. Иначе откуда это бесконечное самокопание, бесконечный круговорот мысли вокруг одного и того же, это многословное назидательное морализаторство в «томах премногих»?

И в этом контексте хочется сказать следующее: величие Толстого не столько в том, что он достиг вершин творческого самораскрытия, — оно в очень большой мере в том, что он сумел поднять громаду своего сложнейшего и противоречивого внутреннего мира, своих трудных отношений с Богом и людьми на высоту творческой реализации. Значимость его творчества надо оценивать не в категории в ы с о к о г о, а в категории в е л и к о г о. Толстой действительно «глыба», Ленин прав, но этим, пожалуй, сказано всё...

Естественно, такой человек не мог обращаться к детям в правильной манере. Толстому не надо было писать сказки для детей. Логинов не ошибается: Толстой неосознанно жесток. Человек его внутренней организации, личностного масштаба и трудной судьбы не может обращать внимания на то, что для ребёнка существенно донельзя; на то, что может возвысить или необратимо покалечить душу малыша. То, как рассказчик «Черепахи» обращается с животным (два раза в рассказе «бросает» черепаху на землю и позволяет своей собаке закопать её в землю), для Толстого не имеет никакого значения, он занят другим, более важным делом: доносит до читателя полезную информацию...

Но, может, Михаил Дунаев прав, когда говорит, что «у любого классика нетрудно выискать неудачи» и упрекает Логинова в том, что он выбрал одно-единственное неудачное детское произведение Толстого и на основании такого разбора пришёл к обобщающим выводам? Ну, во-первых, в «Графах и графоманах» разобраны ещё «Косточка» и «Девочка и грибы». А во-вторых, откройте книгу со сказками Толстого, прочитайте любую историю — и увидите, что огрехи творчества классика, указанные Логиновым, не случайность, а норма.

Мне могут возразить: Толстой продолжает традиции русского фольклора, а народные сказки вообще довольно жестокие. Они сочинялись в те времена, когда медведи и волки были грозою деревень и лесных охотников. Да и во времена Толстого выражения «убил лису», «подстрелил зайца» или «ходил на медведя» были в ходу и воспринимались как нечто само собой разумеющееся. Согласен. Но от этого ни русские народные сказки, ни сказки Толстого не становятся более привлекательными. И если мы называем Толстого гением, то от гения можно было бы ожидать более вдумчивого подхода к этической стороне своего творчества. Тем более, того творчества, которое посвящено детям.

Михаил Дунаев начал свою статью словами: «У меня такое подозрение, что г-н Логинов, так грозно разоблачивший графа Толстого, делал это не всерьёз, а просто поддразнить решил нас, грешных». Мол, говорить-то, в принципе, не о чем, спор глуп потому, что нет в произведениях великого классика Толстого всего того негатива, о котором столь эмоционально говорится в работе «О графах и графоманах». А вот если пошутить? Это можно, давайте!

Мне бы хотелось высказаться в том же стиле. Пока я писал статью, рассуждал обо всех тех очевидных вещах, вокруг которых разгорелась дискуссия, меня не оставляло смутное чувство некоей недоуменной растерянности. А недоумение это было таково: разве то, о чём писал Логинов, не очевидно? Разве спор не глуп? Разве уместно оспаривать обвинения Логинова в неграмотности языка «Черепахи» или утверждать, что «Девочка и грибы» — полезная для детишек и добрая во всех отношениях сказка? И разве не произвожу я напрасную работу, доказывая обратное?

Но, напрасной была работа или не напрасной, — она сделана. И, в конечном итоге, изначальная её цель была не участие в дискуссии о творчестве графа Л.Н. Толстого, а утверждение некоторых важных для литератора истин.

«После долгих размышлений я решил, что мне следует стремиться к ясности, простоте и благозвучию», — писал француз Моэм. Именно так. Именно этого ожидает от писателя читатель. Ясности и простоты, элементарной грамотности изложения, смысловой опрятности. Благозвучия. И не только в понимании задач фонетики. Благозвучие — это ведь ещё последовательность звуков, производящих «благо для всех». Звуков, утверждающих категорический императив этики в литературе.

Такие простые требования.

Такие естественные — для психологии читательского восприятия, для любой светлой составляющей человеческой натуры...

Так о чём же мы спорили?

**(«Литературная Россия», №16, 2002)**

**«ОРИГИНАЛ» КАК ЗЕРКАЛО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Интеллектуальная проза... Наверно, читающая публика давно ждала появления чего-то подобного, правда, никак не обозначая этого своего ожидания. Ею давно проглочены и оставлены навсегда в прошлом без права возрождения в настоящем книги Агаты Кристи и Джеймса Чейза; угас её когда-то бешеный интерес к Стругацким; прочитаны бесконечные конаноподобные фантастические зарубежные саги; сведено на короткую ногу знакомство со Стивеном Кингом; современные российские детективы и боевики, а также фантастика — этим уже никого не удивишь, наелись... «Игровая», надуманная проза, пусть и талантливо написанная, пусть и даже основанная на реалиях сегодняшнего дня, но предназначенная прежде всего для развлечения читателя, а не для работы его ума и души, стала надоедать. Захотелось «разговоров о главном», о высоком, литературы «серьёзной», написанной «серьёзными» людьми, современниками для современников...

Может быть, так рассуждал известный переводчик и знаток переводной литературы Борис Кузьминский, когда начинал работу по формированию серии современной российской интеллектуальной прозы «Оригинал», издаваемой сегодня в издательстве «Олма-Пресс»? Так или иначе, с основанием серии он угадал. Книги «Оригинала», вопреки ожиданиям издательства, имеют успех. Достаточно сказать, что трёхтысячный тираж любой новинки серии в Москве «уходит» за две недели. Рекордные по сегодняшним меркам показатели уровня книжных продаж.

Смело можно сказать, что появление серии «Оригинал» стало событием в мире российской литературы.

Но действительно ли это та литература, которую ждал читатель? Действительно ли она интеллектуальна? И действительно ли произведения авторов «Оригинала» соответствуют той характеристике, которую даёт им Борис Кузьминский и которая указана на обложке каждой из книг «Оригинала», — «Литература категории А»?

\* \* \*

Честно сказать, приступая к знакомству с «Оригиналом», я был преисполнен здорового скепсиса. Не может, рассуждал я, ни одно коммерческое издательство сегодня позволить себе издавать по-настоящему художественную и интеллектуальную прозу: такая работа себе в убыток. Оно может позволить себе только поиграть в подобные игры — будет издавать книги, по литературному антуражу лишь претендующие на «серьёзную» литературу, но содержащие всё тот же ненормативный сленг, насилие, порнографию, «и плач, и стон, и скрежет зубовный» — одним словом, всё то, что так нравится пресловутому «массовому читателю». Такие книги читатель будет покупать: с одной стороны, престижно — интеллектуальная проза! — с другой стороны, не накладно: в книге всё тот же привычный набор «приключений».

Вот с такими мыслями я приступил к знакомству с серией «Оригинал». И первая же книга, выбранная мною наугад, роман Кати Ткаченко «Ремонт человеков», не опровергла моих предположений. О литературной состоятельности произведения ничего сказать не могу — я его не читал: я не читаю порнографию. А «Ремонт человеков» — откровенная порнография. Я просмотрел первые несколько страниц и остановился на сцене, в которой главная героиня «опустила белый пластиковый стульчак, расстегнула плащ, подняла юбку и резко стянула с себя колготки и трусики»... Дальше я стал просто пролистывать книгу... Что удивительно, автор очень любит помещать свою героиню в антураж туалетной комнаты, видимо, считает, что сексуальные переживания читателя очень прочно связаны с видом унитазного бачка и запахом фекалий.

Как я уже упомянул, о романе как о литературном произведении мне трудно что-то сказать. Понятно, что писал профессионал: автор уверенно владеет слогом, интересно выстраивает сцены, умеет интриговать. А в некоторых местах, похоже, даже восходит к некой форме белого стиха. Так что, с большой натяжкой можно утверждать, что «Ремонт человеков» — это поэтика порнографии и секса. Может быть, именно этот — только что придуманный и присвоенный мною роману — статус произведения прочувствовал составитель серии и поставил книгу в «Оригинал»? Надо бы спросить у Бориса Кузьминского...

Я осторожно взял с полки следующую книгу — авторский сборник Константина Плешакова «Красный камень».

Первые главы романа «Красный камень» поразили меня. Я понял, что имею дело с настоящим мастером слова. Безупречный стиль, непринужденная лёгкость изложения, умная ироничность, высокая эстетика описания картин природы Крыма, энциклопедичность знаний в интереснейших научных областях — истории России, теософии, мистической науке о камнях, магии имён. Завораживающий классический сюжет — герои ищут затонувший корабль с сокровищами — неожиданно выводит читателя на интереснейшую тему культа Дионисия. Сложная фабула не утяжеляет, а прекрасно гармонизирует произведение. Неожиданные метаморфозы в характерах и судьбах героев не переставляют удивлять до конца романа. Это действительно настоящее интеллектуальное чтение. Несомненно, Константин Плешаков — яркий, талантливый автор.

Но и он не опроверг моего убеждения в том, что серия «Оригинал» — как минимум не «чистая» интеллектуальная проза, а чтиво с интригующей изюминкой для массового читателя.

Все сколь-нибудь значительные персонажи-мужчины романа «Красный камень» — педерасты.

Каково, а? Количество гомосексуальных соитий, о которых упомянуто (слава Богу, у Плешакова хватило такта не вдаваться в подробности описания половых актов) в романе, не поддаётся исчислению. Групповому сексу уделяется тоже немало внимания. В конечном итоге роман «Красный камень» оборачивается сагой о роковой любви двух белогвардейских офицеров. А лейтмотивом произведения становится апологетика педерастизма.

Знаете, вообще всё это уже порядком надоело. То Пелевин со своим проповедничеством псевдобуддистского наплевательства на всё и вся, а также с наркотиками, диким пьянством и матом на каждой странице; то Владимир Сорокин со своей зубодробительной порнографией, которая, по лукавым словам его редактора, «в рамках контекста художественного произведения» порнографией не является; то Плешаков со своим мессианством педерастизма! Мы нормальные люди или нет? Почему надо допускать на литературную сцену произведения, которые или извращают, или топчут, или подталкивают к пропасти то лучшее в нас, на чём, собственно, и держится человеческая жизнь? Ведь как бы ни уважали издатели «массового читателя», как бы ни старались потакать его вкусам, им надо понять, что ему, читателю, это не нужно, это губит его. Да и издателю это не нужно тоже. Потому что сегодня он продаст миллионные тиражи «миссионеров», а завтра изданные им книги просто некому будет читать: человек с извращённым сознанием склонен к игрищам иного толка, нежели чтение!

Ситуация обостряется ещё и тем, что «апологеты» и «миссионеры» — талантливые литераторы. Можно сказать, чрезвычайно талантливые. Их книги оказывают завораживающее влияние на читателя: не хочешь, а прочтёшь. Их творчество охватывает огромную аудиторию, в которую входят даже те, кто читать не любит. Выскажу крамольную мысль: создается впечатление, что некие неведомые нам могущественные силы делегируют своих адептов на «миссионерство», снаряжая их литературное alter ego всем необходимым для успешного штурма сознания массовой аудитории...

Ну что ж, поздравим себя: в серии «Оригинал» мы получили еще одного талантливого «апологета» — Константина Плешакова. И этим, собственно, сказано всё.

«Так, — подумал я, протягивая руку за следующей книгой «Оригинала», — порнографию мы уже имели, гомосексуальную сагу — тоже. Следующим открытием должна быть история о «психушке». Взял книгу, открыл — точно!

Павел Мейлахс. «Избранник». Авторский сборник, каждая из историй в котором представляет собой либо генезис, либо хроники более или менее серьёзного душевного расстройства, ведущих героя к трагедии. Но сразу оговорюсь: книга Мейлахса — первая встреченная мною в серии, которую можно без всяких оговорок назвать интеллектуальной прозой. Это достойная, оригинальная работа. Почему?

Работы Мейлахса — это настоящая психологическая проза, в которой с протокольно-скрупулёзной точностью средствами яркой и живой литературной речи показаны душевные переживания героя. В нашей литературе давно не было такой книги. «Избранник» — это искренний, острый, порой надрывный монолог современного героя о том, что есть он, в чем его боль и слёзы, что есть мир вокруг него. А читать такое и сопереживать этому всегда интересно. Если добавить, что Мейлахс прекрасно вплетает в психологическую вязь повествования эмоционально насыщенные картины описания природы, городских ландшафтов, ассоциативные воспоминания детства, а также высказывает немало интересных мыслей на самые разные темы — об искусстве, музыке, религии, человеческих взаимоотношениях — то «Избранник», без сомнения, можно назвать большой творческой удачей автора. И тем не менее...

Тем не менее «Избранник» позиционирован «Олма-Пресс» как «впечатляющая попытка рассказать о поколении нынешних тридцатилетних», да ещё «используя толстовские принципы анализа человеческих характеров». Да бог с вами, господа! Где вы увидели какую-то там «попытку»! Основным и существенным недостатком прозы Мейлахса как раз является то, что он описывает с п о н т а н н о возникший и с а м о с т о я т е л ь н о развивающийся душевный недуг — депрессию, отвращение героя к миру. Больше в его прозе ничего нет. Герой рефлексирует, рассказывает о себе, поёт, плачет, пьёт, целует камни, но он никак не связан с окружающим его миром, нет никакого сквозного конфликта с социумом или личностью, нет идеи, нет философии всего этого значительного повествования. Читатель просто, грубо говоря, с интересом наблюдает за сумасшедшим — и всё! Он ничего не выносит из книг Мейлахса, кроме знания анамнеза некоего психического заболевания, потому что у Мейлахса нет и д е и, своей философии. «Толстовские принципы»! У Толстого была философия, за которую его отлучили от церкви, у него была суровая и строгая этическая идея, а также жаркая и нежная идея любви между человеками — Мейлахс не имеет ничего. Он справился со своей творческой задачей, рассказал о болезни героя, но не сумел вознести тот материал, что он выложил на бумагу, на уровень философского осмысления или продвижения мысли читателя в более высокие, нежели философия, духовные сферы. И поэтому он никак не может рассказать ни о каком поколении, да он этого и не хотел, и не делал. Петербургский писатель Валерий Попов сказал: «Павел Мейлахс написал наиболее точный портрет поколения тридцатилетних-сорокалетних...» Попов, наверно, не читал «Избранника», иначе он здорово испугался бы того, что ничтоже сумняшеся выдал. Если бы поколение тридцатилетних было сплошь таким, как герой Мейлахса, от нашего мира не осталось бы и камня на камне, депрессивный психоз штука взрывоопасная!

К слову, хотелось бы сказать и ещё об одном существенном недостатке книги «Избранник». Это — неряшливая речь. Мейлахс не справляется с главным русским глаголом «быть» (это традиционная ошибка начинающих литераторов), он его повторяет сплошь и рядом. Огромное количество абзацев начинается с двух-трёх предложений, каждое из которых содержит этот глагол. «Он был в квартире один. Был март, солнце слепило. Квартира была освещена...»

Другой огрех — Мейлахс порой пишет так, что просто не понятно, о чём идёт речь: «Он мельком взглянул на него». Кто на кого? Или такая фраза: «И вот он уже смотрит в глубь глубокого колодца». Во-первых, здесь имеет место быть тавтология, во-вторых, фонетическое неблагозвучие. Ну и так далее... Если добавить к этому, что автор увлекается использованием ненормативной лексики, а также позволяет себе описать акт мастурбации героя в туалете с довольно тщательно вырисованными физиологическими подробностями, то картина становится довольно неприглядной. И в этом контексте мне хотелось бы заметить, что Борис Кузьминский допустил серьёзную ошибку, отдав авторам серии право самим редактировать свои книги. Редактура — не писательская работа, это так ясно, каждый должен заниматься своим делом! Знающий редактор всегда и в первом прочтении заметит в тексте тот огрех, мимо которого увлекающийся повествованием писатель пройдёт тысячу раз! А ещё мне хотелось бы горько посетовать на то, что за последние годы в нашем книгоиздании огульно и унизительно был дискредитирован корпус профессиональных редакторов. Теперь мы пишем и выпускаем книги без качественной редактуры, разбрасываем камни, а собирать их, читать наши перлы будут потомки. И что они скажут?..

А-а, ладно!..

И всё-таки, несмотря на все вышеуказанные недостатки, «Избранник» — хорошая книга. И я от души желаю литературному дебютанту Павлу Мейлахсу творческих успехов и ещё многих и многих авторских книг!

После знакомства с творчеством Павла Мейлахса за следующей книгой серии «Оригинал» я потянулся уже смелее. Ею оказался сборник Анатолия Азольского «Розыски абсолюта». Имя лауреата «Русского Букера» Анатолия Азольского мне хорошо известно, и его книгу я раскрыл, не ожидая встретить в ней никакого «изюма», зато предвкушая получить удовольствие от профессионально-виртуозной, ментально насыщенной, гибкой, остросюжетной прозы. И не ошибся в своих ожиданиях. Первая повесть сборника — «Облдрамтеатр» — динамичный, остросюжетный, сложнофабульный детектив, действие которого разворачивается в одном из российских послевоенных городков, — мне кажется, является украшением серии. Так же хорош и шпионский детектив, повествующий о временах Великой Отечественной войны, тем более он интересен, что читатель смотрит на мир глазами героев «той стороны», немецкой... Разочаровали две следующие за «Облдрамтеатром» вещи — «Нора» и «Розыски абсолюта». Хотя в них автор как литератор и остается верен себе, тематика повестей вторична. Действительно, уже давно закрыты и в публицистике, и в современной литературе темы подавления личности и гонения честного человека в условиях советской действительности, а также оставлены обсуждения различных аппаратных игр в партии и КГБ. Но Азольский посвятил им целых две повести. Знакомясь с ними, я с честью вышел из положения: представил себе, что читаю исторический роман...

Представляя такое, я пророчествовал. Следующая книга серии «Оригинал», которую я взял в руки, — «След в след» Владимира Шарова — оказалась настоящим историческим романом. Вернее, не романом, а, скажем так, историческим литературным исследованием. Романом это назвать трудно, хотя Борис Кузьминский и сделал это: нет связного сюжета, нет главного героя, нет интриги, нет кульминации и развязки. Зато есть прекрасная историческая хроника одной российской семьи, берущей своё начало от гомельского кантора Симона Шейкемана и его жены Эсфири. Хроника, прослеживающая путь их сына Петра Шейкемана и всех его наследников из поколения в поколение, вплоть до наших дней. Хроника, разворачивающая перед нами картины российской жизни от середины девятнадцатого века до середины двадцатого столетия. Может быть, кому-то покажется скучной спокойная повествовательная манера автора; кто-то оттолкнётся от бесконечной череды лиц, проходящих перед мысленным взором при чтении книги; может быть, кто-то запутается в именах и родственных связях героев повествования — не откладывайте книгу, читайте. И тогда вы поймёте, что простая манера изложения — ни одного смыслового ударения, ни одного акцентирующего короткого абзаца! — вовсе не проста. Проза Шарова проникнута тихой и горячей любовью автора к своим героям — как спокойно и в то же время насколько сильно он говорит о любви Петра к своей дочери; как ровно и в то же время с какой горечью рассказывает о мытарствах правнуков Петра Шейкемана Николая и Сергея по дорогам Великой Отечественной войны! — она, эта проза, проста, безыскусна, но она воистину творчески действенна. Когда читаешь Шарова, начинаешь понимать, что такое «душа с душою говорит», что такое, когда душа автора соприкасается с твоей...

Борис Кузьминский назвал удачей серии «Избранник» Павла Мейлахса — я бы очень горячо поспорил с куратором серии: несомненная удача «Оригинала», поистине золотая находка Бориса Кузьминского — книга Владимира Шарова «След в след».

Но вот беру в руки книгу Александра Скоробогатова «Земля безводная» — и снова мне хочется поздравить куратора «Оригинала»: опять удача! Уже давно, очень давно не читал я так, чтобы не мог оторваться от романа до тех пор, пока не перелистнул его последнюю страницу. Нет, «Земля безводная» — не исторический роман, не детектив, не приключенческая проза, которые я всегда читаю с особенным удовольствием. Это — психологический триллер. Работа, написанная жёстко, динамично, беспощадно по отношению к психологическому состоянию читателя. Умело построенный сюжет, интрига переходит в интригу, судьбы героев пересекаются и расходятся самым трагическим образом... Но не потому я столь высоко для себя оценил роман Скоробогатова — не потому, что люблю остросюжетную грамотную прозу (хотя «Земля безводная» — очень достойный триллер), а потому, что Александр Скоробогатов, мне кажется, сделал в своём романе открытие: он создал беспрецедентный образ невидимого, неосязаемого, неопределимого ни для героев, ни для читателя Зла. Это Зло разлито в атмосфере, окружающей героев романа, оно корежит их судьбы, оно убивает людей вокруг них, оно создаёт кровавые химеры, но оно — неопределимо. И это тем более страшно, что действие романа развивается в современном мире, в антураже московского центра, потом оно переносится в Бельгию, но и там невидимая сила Тьмы правит свой кровавый бал. И в этом впечатляюще прописанном образе Зла — философичность романа. Скоробогатов заставляет нас задуматься над тем, что же это за мир, в котором мы живём столь беспечно, каковы его пути и каковы наши пути там, где Зло столь глобально и беспощадно... С огромным трудом герои романа (и читатели) приходят к пониманию мотивов деятельности и определению материального образа Зла, но это не снимает жути происходящего в романе, ибо даже подобные открытия остаются всего лишь предположениями. «Как мне представляется — хотя я и должен оговориться, что далеко не убеждён в истинности своих предположений, — ему посчастливилось угодить между двумя (трёмя? четырьмя?) жерновами двух (трёх? четырёх?) бандитских мирков, воспользовавшихся им, дабы скрыть друг от дружки свои операции...»

Сильно, остро, драматично и... горько. Прекрасная книга!

А вот чтение сборника Сергея Носова «Дайте мне обезьяну» очень хорошо отвлекло меня от мрачных мыслей и предчувствий, навеянных предыдущей книгой. Умная, ироничная проза, где-то — острая сатира, где-то едкий гротеск, где-то просто добрый смех. Хочется отметить очень необычную стилистику автора, это самобытный мастер. Я не стал читать роман «Дайте мне обезьяну», потому что просто не любитель гротеска большой литературной формы, но вот пьесу «Джон Леннон, отец» прочёл с удовольствием, смеялся. А рассказ «Поездка в Америку» открыл для меня совершенно иного Носова — мастера глубокой, психологичной, истинно драматичной прозы, написанной в той довольно редкой манере, когда иронично-ровная интонация автора вдруг становится сильнейшим инструментом выявления личной трагедии героя рассказа. Спасибо вам, Сергей, за «Поездку в Америку»!

Вот, собственно, и все книги, которые я имел возможность прочесть при знакомстве с серией «Оригинал». Их семь. На сегодня, я знаю, на книжных полках магазинов стоят двенадцать книг с литерами «Оригинал» и «Литература категории А». И я обязательно приобрету те, что не сумел прочесть. И буду следить за выходом каждой новинки «Оригинала». Тот скепсис, с которым я приступал к знакомству с серией, оставил меня. Это действительно интеллектуальная, современная, интересная, достойная литература (за теми оговорками, что я сделал в начале статьи).

В заключение хотелось бы сказать вот о чём. Недавно в пресс-релизе Региональной общественной организации «Открытая Россия» и Благотворительного фонда «Русский Букер» (в котором объявляется, что престижная русская премия «Русский Букер» обрела российского спонсора в лице «Открытой России» и отныне будет называться «Букер — Открытая Россия») я прочёл такие слова: «В небытие уходят советский соцреализм с его «типичными образами в типичных обстоятельствах» и андеграудный антисоцреализм... На смену им приходит рынок идей, в условиях которого писатель должен будет предложить обществу идеи, которые найдут наибольший резонанс в сознании людей, и образы, которые вызовут сильнейший подъём в душах».

Об андеграудном соцреализме говорить не хочется, потому что, как я думаю, вряд ли это литературное направление можно считать серьёзным в российской литературе. А вот о соцреализме... Знаете, так сложились обстоятельства, что совсем недавно мне довелось перечитать многое из того, что написано Виктором Астафьевым, Валентином Распутиным, Василием Беловым, Петром Проскуриным, Юрием Бондаревым, Юрием Трифоновым, Василием Шукшиным... Да, теперь, в реалиях современной жизни, кто-то оттолкнётся от тех страшных картин войны, которые рисует В.Астафьев в «Звездопаде» и Ю.Бондарев в «Горячем снеге»; кто-то отвернётся от тяжелейших картин жизни сибирской деревни в произведениях В.Распутина «Живи и помни» и П.Проскурина «Горькие травы»; кто-то с раздражённой горечью отложит в сторону «Роман-газету» с современными «деревенскими» рассказами В.Белова; кому-то покажется совершенно неактуальным блестяще-психологичное городское бытописательство Юрия Трифонова («Обмен», «Другая жизнь», «Предварительные итоги»); у кого-то даже вызовут раздражение ироничные рассказы Шукшина: он любил, но, как сказал о нём Андрей Тарковский, «и также идеализировал деревню»... Всё может быть. Сегодня это читать, возможно, тяжело. Возможно, уже не интересно. Но! Это н а ш а, российская проза, проза настоящая, честная, пронзительно-искренняя, потрясающе талантливая. Возможно, она не удовлетворяет читательским вкусам сегодняшнего дня (они со временем меняются, это так понятно!) Но отрекаться от неё — значит упустить для себя чрезвычайно существенные вещи. Такая литература никогда не «уйдёт в небытие», она пребудет в русской словесности вовеки.

И мне кажется, что сегодня нам надо добиваться того, чтобы на книжных полках книги «Литературы категории А» — талантливые, яркие, самобытные — другие, совсем другие, нежели те, что писались мастерами прозы двадцать-тридцать лет назад, но обещающие читателю не менее значимое и достойное чтение! — чтобы эти книги не з а м е щ а л и тома тех писателей, которых сегодня называют «соцреалистами», а вставали рядом.

И тогда в этом зримом, хотя и метафизическом единении, в этой провозглашённой самими издателями преемственности талантов, дружественности творческих поколений российская литература обретёт настоящую удачу и подъём.

Ту удачу и тот подъём, которых ей так не хватало в последние годы.

**(«Литературная Россия», №35, 2002)**

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Басов Н.В. Творческое саморазвитие, или Как написать роман. М., 1999
2. Валгина Н.С. Теория текста. М., 2003
3. Веллер М. Молодой писатель.

<http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg232002/Polosy/art7_1.htm>

1. Веллер М. Технология рассказа.

<http://www.weller.ru/text/tech_r/vv.shtml.htm>

1. Галь Н. Слово живое и мертвое: от «Маленького принца» до «Корабля дураков». 5-е изд., доп. М., 2001.

<http://www.vavilon.ru/noragal/slovo.html>

1. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. М., 2003.
2. Горький А.М. О литературе. М., 1930

<http://www.maximgorkiy.narod.ru/STATY/pnl.htm>

1. Корепанов А. Винегрет для начинающих.

<http://www.fantast.km.ru/>

1. Никитин Ю.А. Как стать писателем?
2. <http://bookz.ru>

<http://www.professional.spb.ru/SEMINAR/Litera/pisatel.htm>

1. Никитин Ю.А. Как писать фантастику.

<http://bookz.ru>

<http://www.professional.spb.ru/SEMINAR/Litera/pisatel.htm>

1. Новиков В.И., Шкловский Е.А. Энциклопедический словарь для юношества. Литературоведение от «А» до «Я». М., 2001
2. Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы. М., 2003.
3. Парандовский Я. Алхимия слова. М., 1990.
4. Паустовский К.Г. Избранные произведения в двух томах. М., 1977.
5. Родари Д. Грамматика фантазии. М., 1978
6. Розенталь Д.Э. Справочник по правописанию и литературной правке. М., 2000.
7. Солганик г. Я., Дроняева Т.С. Стилистика современного русского языка и культура речи. М., 2002.

19. Федотов О.И. Основы теории литературы. М., 2003.

1. СОБОЛЬ Андрей (настоящее имя Юлий Михайлович) (1888–1926), русский писатель. В рассказах (сборники «Обломки», 1923, «Паноптикум», 1925, «Любовь на Арбате», 1926), повестях (в т. ч. «Салон-вагон», 1922), отмеченных яркой экспрессивностью, — душевное смятение, слом сознания героев, утрачивающих в водовороте революционных событий привычные стереотипы и нравственные ориентиры. Воспоминания «Записки каторжанина», «Колесуха» (оба - 1925). Роман «Пыль» (1916). Покончил жизнь самоубийством. [↑](#footnote-ref-1)
2. СЫТИН Иван Дмитриевич (1851–1934), российский издатель-просветитель. Издательскую деятельность начал в Москве в 1876. С 1884 печатал книги издательства «Посредник»; издавал учебники, научно-популярные книги, дешевые издания собраний сочинений классиков русской литературы, энциклопедии, народные календари и др. К началу XX века издательство Сытина стало крупнейшим в России. После Октябрьской революции Сытин был консультантом Госиздата. [↑](#footnote-ref-2)
3. **СИГ,** –а, *м.* Северная промысловая рыба. [↑](#footnote-ref-3)
4. ПРОПП Владимир Яковлевич (1895–1970), российский литературовед. Фундаментальные труды по теории и истории фольклора: «Морфология сказки» (1928), «Исторические корни волшебной сказки» (1946), «Русский героический эпос» (1955), «Русские аграрные праздники» (1963), «Проблемы комизма и смеха» (опубликован 1976). [↑](#footnote-ref-4)