

Как написать рассказ Михаил Веллер. Технология рассказа Введение

Сейчас говорят о возрождении жанра рассказа, о повышении интереса к нему после долгого перерыва. Расцвет русского советского рассказа приходится на двадцатые (Бабель, Иванов, Зощенко) и затем шестидесятые (Казиков, Шукшин и др.) годы. Оперативнее прочих прозаических жанров рассказ реагирует на изменения в общественной жизни: во-первых, он попросту быстрее пишется, во-вторых, в нём труднее халтурить, выдавать желаемое за действительное, подменяя пристальный взгляд на вещи длиннотами описаний и перечнем событий. Слабость романа может маскироваться обилием материала и многословным жизнеподобием; слабость короткого рассказа нага и очевидна. Характерно, что в период культа личности, когда литературу нацеливали на лакировку действительности и пропаганду заданных установок, премий удостоивались исключительно романы.

Если в литературе отражается состояние жизни, то в литературоведении – состояние литературы. На смену исследованиям двадцатых годов пришли вульгарно — социологические трактаты и фанфарно-барабанные статьи. Критика орудовала кнутом и пряником, а излюбленным методом затравленных литературоведов стал «отрывок, взгляд и нечто». Наука о литературе выродилась в комментированное чтение: «учёный» пересказывал содержание произведения, перемежая его восторженными или негодующими восклицаниями и щедро расклеивая ярлычки «идейность», «пафос», «народность», «партийность», «положительный образ». Анализ текста был объявлен формализмом и заклеен как идеологически чуждый. В противном случае голого короля пришлось бы назвать голым. Кто помнит сейчас шедевры из бесконечной серии «Лауреаты Сталинской премии»?

В шестидесятые годы был сделан ряд попыток разобраться в сущности рассказа – как литературоведами (А. Нинов, Э. Шубин), так и самими писателями (С. Антонов, Ю. Нагибин). Основные их недостатки – многословие, неконкретность, отсутствие поставленной перед собой задачи и как следствие – отсутствие какой-то систематичности.

Каждый интересующийся рассказом может раскрыть Литературную энциклопедию или словарь литературоведческих терминов и выяснить значение слов: сюжет, композиция, деталь, образ и характер, зачин и экспозиция, пролог и эпилог, завязка-кульминация-развязка, тема и идея. Понятия эти, увы, расплывчаты и трактуются по-разному. Поэтому кое-что оговорим.

Рассказ можно считать древнейшим и первым из литературных жанров. Краткий пересказ события – случая на охоте, поединка с врагом и тому подобное, – уже является устным рассказом. Расцветенная домыслом и поэтизированная легенда, сказка, миф, то есть культивированная литература, появляются позднее. В отличие от прочих родов и видов искусства, условного по своей сути, рассказ исконно присущ человечеству, возникнув одновременно с речью и являясь не только передачей информации, но и средством общественной памяти. Рассказ есть изначальная форма литературной организации языка.

Затем литература развивается в двух аспектах: усложнение и обогащение языка и усложнение и обогащение текста за счёт объёма: подробности, мотивировки, панорамность изображения, длина сюжета. В античной литературе процветают драма, поэзия, хроника, роман – рассказ отсутствует. Он входит составной частью в Библию, в крупные прозаические произведения, но самостоятельной роли не играет.

Предшественники современного литературного рассказа – анекдот, фавлю, фацеция, шванк – выступают на авансцену в эпоху Возрождения после длительного упадка литературы. Появляется новелла, чтобы со временем уступить основное место жанрам более изысканным и мощным – поэзии, драме, роману. Происходит как бы следующий виток спирали. Трагедия Шекспира во всём превосходит и затеняет свою скромную предшественницу – новеллу Бранделло.

И только в Золотом веке европейской литературы – XIX – рассказ вновь обретает значение, чтобы не терять его по сию пору. Причины следующие. Эстетика классической литературы позволила говорить многое, излагая кратко. Поэтизированный язык делал фразу многозначной. Романтизм оперировал символами и аллегориями. Изобразительные средства достигли изощрённости. Глубина мыслей и чувств могла теперь открываться через небольшие эпизоды, проза как бы сблизилась с поэзией, и рассказ возник на этом рубеже. Рассказ стал как бы квинтэссенцией романа. А кроме того, с проникновением во внутренний мир человека и с познанием мира окружающего стало появляться всё больше неизвестных ранее подробностей, особенностей, явлений – и рассказ мог сосредоточиться на описании и исследовании, например, какого-то одного аспекта жизни, одной черты характера, что явилось отчасти спецификой и

привилегией жанра. Повлияли и чисто технические обстоятельства – возникновение множества газет и журналов, которым требовались вещи для чтения «в один присест». Убыстрился темп жизни, она стала разнообразнее, интерес к злободневности увеличился, а рассказом писатель мог откликнуться на событие буквально на завтра (сказкой это звучит для наших писателей, ждущих выхода рассказа в журналах годами...).

Что такое рассказ?

Терминологические споры в литературоведении всегда бесплодны. Часто пытаются разграничить рассказ и новеллу, а также выделить миниатюру, эскиз и зарисовку. Двадцатый век склонен к формотворчеству, каноны жанров размыты. Если руководствоваться принципом объёма, то «Прищипа» Бабеля не рассказ, а миниатюра, – слишком коротко. Если принять единство места и времени, как иногда до сих пор советуют, то «Улисс» Джойса – рассказ, просто гигантского объёма. Если требовать завершенности действия, то «Проклятый север» Казакова – не рассказ, а чрезвычайно растянутая зарисовка. Уж вовсе никакому определению не удовлетворяют некоторые рассказы Вирджинии Вулф. Представляется, что сейчас следует определить рассказ как законченное прозаическое произведение объёмом до сорока пяти страниц.

Почему именно сорока пяти? Это приблизительная величина, два авторских листа. Такая вещь читается «на одном дыхании». Прозу более длинную по-русски следует назвать повестью. Длина – очень важный показатель рассказа, от длины зависит темп и ритм прозы; психология восприятия длинной и короткой прозы различны. Короткая проза, читаемая за один раз без признаков утомления, допускает большую концентрацию текста, большую лаконичность, формальную изощренность, густоту стиля: читатель может медленно смаковать трудную фразу и отдельную деталь, держа одновременно в сознании рассказ целиком. Стиль, конструкция, способ выражения в рассказе находятся в неразрывном единстве с его размером. Если тем же языком, что написаны трехстраничные рассказы Зощенко, написать роман, то этот роман не будет существовать – рассыплется на абзацы, читатель забуксует в пространстве, забыв начало и не видя конца. Если языком Достоевского написать восьмистраничный рассказ, рассказа не будет, получится лишь отрывок многословного описания без всякой видимой цели и законченной мысли: этот язык – неотъемлемый пласт длинного романа.

Объём – внешний показатель; по сути же рассказ отличается от других прозаических жанров тем, что у него гораздо более высокий коэффициент условности.

Что это значит? Поэзия более условна, чем проза: никто в жизни не говорит в рифму, не изъясняется выражениями «я бросил в ночь заветное кольцо», а взгляд ещё никого не прожигал в буквальном смысле. Искусство и сила поэзии именно в несовпадении её с привычным обыденным словоупотреблением. Наименее же условен в литературе натуралистический роман типа Золя – это близко к фотографическому реализму, «всё как в жизни», понятно самому неквалифицированному читателю: изображение жизни в формах жизни, можно сказать.

Так вот, рассказ находится между этими полюсами, гранича с поэзией и частично смыкаясь с ней. Повесть тяготеет к последовательному изложению событий – последовательность изложения в рассказе может быть самая разнообразная. Роман изображает и воссоздаёт события так, как в принципе мог бы их рассказать или описать грамотный очевидец – рассказ из множества событий отбирает одно-два, но компоует и излагает их так, как обычному человеку не пришло бы в голову: лаконично, через деталь, несколькими штрихами создавая цельную картину. Рассказ – отчасти стихотворение в прозе, отчасти роман в миниатюре.

Доля соучастия читателя при чтении поэзии максимальна, при чтении хорошего рассказа – близка к ней, роман же – наиболее «разжёванный» из литературных жанров, он более прочих говорит всё сам и менее требует домысливания и расшифровки.

Необходимость тщательной отделки, точность построения, высокая напряжённость текста, многозначность смысла и дали основания многим большим писателям назвать рассказ «труднейшим из прозаических жанров».

Примечательно, что начинающие писатели берутся именно за рассказы. Не потому, конечно, что рассказ труднее, а потому, что короче. А плохой рассказ написать, конечно, легче, чем плохой роман, и уж во всяком случае, гораздо быстрее.

Вообще говоря, процесс создания литературного произведения можно подразделить на три этапа:

- познать
- сказать
- стать услышанным.

К первому относится узнавание жизни, набирание и осмысление жизненного опыта, понимание людей, чтение книг, напряжённый мыслительный и чувственный процесс, результатом чего является творческий замысел, потребность выразить в произведении нечто открывшееся тебе, неизвестное ранее, новое в литературе.

Ко второму – собственно литературная работа, в свою очередь состоящая из последовательных действий:

1. Отбор материала.
2. Организация материала, или создание композиции.
3. Изложение организованного материала художественным языком. Именно на этом этапе мы и остановимся подробно.

Что же до последнего, то ведь жизнь литературного произведения начинается не тогда, когда автор поставил точку, а тогда, когда оно прочитано и понято читателями. Сколько гениев умерло в неизвестности, сколько шедевров сгинуло в пожаре Александрийской библиотеки... Объективно произведение литературы существует тогда, когда оно

- прочитано,
- понято,
- оценено.

Прочитано означает как минимум опубликовано и замечено. Для этого тоже нужны умение, удача, труд, порой и реклама. Поучительно было бы практическое пособие для молодых (и не очень молодых) авторов, как надо публиковаться и привлекать к себе внимание; дело это подчас очень непростое. А без надежды на то, что вещь будет прочитана и замечена, она почти никогда не будет написана. Психология этого вопроса может быть темой отдельного исследования психологии творчества.

Понять новое бывает трудно и в науке, и в искусстве. Как издевались современники над «Тристрамом Шенди» Стерна, как пожимали плечами над «Шумом и яростью» Фолкнера! Новое рождается в борьбе со старым, старое сопротивляется новому, а поскольку талантливое в литературе – это всегда нечто новое, то естественно, если оно поначалу встречает противодействие, отрицание, замалчивание, насмешки. Писатель всегда должен быть готов к непониманию и хуле. Должен исполниться стойкости, веры в себя, терпения.

Оценка же окончательно выносится обычно лишь историей. И «Повести Белкина», и «Герой нашего времени», и «Красное и чёрное», и «Гамлет», весьма низко расцененные при появлении, обрели признание не скоро. Такова судьба всего, что опережает своё время, определяя пути развития культуры.

Хотя заслуженная и скорая прижизненная слава тоже нередка.

Что же остаётся писателю? Только писать – так, как он считает верным.

Глава 1

Замысел

Как всякое искусство, литература условна. Вначале человек овладевает речью, которую можно назвать первой условной системой, – звуки сочетаются в слова, обозначающие предметы, действия, чувства. Вторая условная система – письменность: изображение значков-букв обозначает слова. В этом ряду литературное произведение является третьей условной системой – каждый художественный жанр имеет свою специфику: объём, количество действующих лиц, интонационно-стилистическую организацию речи, завершённость обобщающей мысли. Письменность как технический материал литературы с веками мало меняется. Быстрее меняется эстетика искусства, имеющая следствием сумму художественных приёмов: для романтика неприемлемо писать так, как писали классицисты, а век спустя реалисты отвергают романтиков.

Распространенное заблуждение «не важно, как писать, важно что», происходит от непонимания художественности литературы, от непонимания единства содержания и формы, в которой содержание реализуется, происходит от литературного невежества. Как актёр может произнести фразу с двадцатью разными выражениями, так писатель может описать одно и то же явление двадцатью разными способами – и это будут двадцать разных произведений. В новелле Бранделло и «Ромео и Джульетте» Шекспира написано вроде одно и то же, разница в «как». Появление сейчас «Бедной Лизы» Карамзина вызвало бы смех – некогда над ней плакали: рассказ о трагической любви.

Есть мнение: «Писать надо так, чтобы читатель не замечал, как это написано, увлечённый лишь сутью». Но неквалифицированный читатель не видит, как плохо, в основном, пишутся

детективы, зато Пруст для него сложен, Кортасар – искусственен: не замечается, во-первых, то, что посредственно и привычно, а во-вторых, заглаженное и внешне простое, в чём непросто заметить мастерство. Чем квалифицированнее читатель, тем яснее видно ему, насколько хорошо или плохо написана вещь. Повторим Гёте: «Хорошая книга дарит двойное наслаждение: человеческое – от сопереживания рассказанному в ней, и эстетическое – от того, как она написана».

Всё это к тому, что представление о рассказе формируется у всякого грамотного человека. Желая писать интересуется, как пишут другие. Он всегда имеет какой-то минимум литературной культуры.

Замысел рассказа может возникнуть при наличии двух условий: художественного, творческого мышления и профессиональной подготовки.

Под профессиональной подготовкой в данном случае подразумевается знакомство с жанром рассказа, уяснение основных законов и условностей жанра, желание написать нечто в таком роде, а не поэму или роман. Новеллист внутренне ориентирован именно на рассказ, сознательно (и подсознательно) оперируя в воображении категориями рассказа там и сям он видит требующие написания рассказы, как живописец – картины, архитектор – площадки для зданий, а солдат – места для огневых точек и оборонительных рубежей.

Художественное же мышление – в простейшей форме – это умение сочинять, придумывать истории, переделывать в уме ситуации.

Возникновение замысла обусловлено двумя моментами: субъективным и объективным.

Субъективный – особое внутреннее состояние писателя: возбуждённость, обострённость чувств, задумчивое настроение. Оно может быть вызвано погодой, самочувствием, стрессом, воспоминаниями. Пушкину лучше работалось осенью, Александру Грину – зимой, Лев Толстой писал утром, Бальзак – ночью.

Так называемый творческий тип психики – это повышенная восприимчивость, раздражительность, широкий диапазон чувств от депрессии до эйфории. Писатель практически всегда интраверт, его внутренние переживания преобладают над внешними поступками.

Любознательность, мечтательность, склонность к фантазированию, постоянные размышления – та почва, в которой прорастает зерно замысла. Настоящему писателю всегда есть что сказать, он полон мыслей, чувств, энергии, нужен лишь малый толчок, чтобы воображение начало воплощать всё это в конкретную литературную форму.

Таким толчком обычно выступает момент объективный, внешний – случай.

Случай как бы оплодотворяет потенциальную возможность писателя. Он не столько причина, сколько повод к возникновению замысла, как шорох – повод к сходу лавины, а причина – в массе снега и крутизне склона. Случай годится лишь для того, кто может им воспользоваться: из миллиардов яблок лишь одно пригодилось гению Ньютона. Причина возникновения замысла обусловлена всей жизнью и внутренним миром писателя, послужившие же толчком случайности – переменны.

Поводом может стать случайная шутка, заметка в газете, потерянная перчатка, охотничья байка – несть числа.

В общем типы возникновения и развития замыслов таковы:

1. Литературное подражание. Характерно для начинающих. Молодой человек читает книгу, увлекается, хочет написать что-то подобное, похожее, – и пишет по сути то же самое, но, естественно, хуже. Мертворождённое дитя. Результат – литературная вторичность, эпигонство. Примечательно, что начинающего автора больше всего увлекают обычно дальние страны, древние времена: рассказы начинающих обычно напичканы экзотикой, взятой напрокат из книг, – «так интереснее»: лубочный антураж преобладает над сутью. Начальный импульс можно сформулировать так: «Эх, напишу-ка и я так же, и чтобы было интересно». Через это проходит большинство пишущих.

2. Литературное развитие. Как говорится, хороший писатель начинает там, где плохой закончил. Писатель читает книгу и натывается на произведение или эпизод, близкие ему по творческой манере, но, на его взгляд, не развитые, не использовавшие богатые возможности материала, коллизии. Это подобно передаче эстафетной палочки: он берёт готовое и идёт дальше.

Так обычно работали Шекспир и Дюма: малозначительные сочинения разворачивались в блестящие романы и драмы. «Как здорово это можно написать, какие возможности!»

3. Литературное отрицание. При чтении книги, и хорошей, у писателя возникает мысль-протест: «А если сделать наоборот? Надо попробовать иначе. Нет, на самом деле всё не так». Хемингуэй переосмыслил и вывернул наизнанку «Идиота» Достоевского, заменив добрейшего и

беспомощного Мышкина боксёром Коном в «Фиесте». Акутагава в «Бататовой каше» предложил обратный вариант «Шинели» Гоголя: бедный маленький человек получает желаемое в огромных размерах. Парадоксальный ход мыслей вообще плодотворен.

4. Литературное следование. Относится к коммерческой беллетристике. Писатель хочет, в принципе может и более или менее умеет писать, но долго не умеет найти свою собственную и выигрышную тему. И вдруг при чтении триллера, или производственного романа, или школьной повести пронзает мысль: «О! Вот как я буду писать! Верный путь к заработку, масса вариантов!» В сознании тут же возникает целый куст подобных произведений, подробности каждого – дело наживное. Так существуют детективы Родионова; школьные повести Алексина породили массу подражателей, создавших целое течение, а Штемлер сделался советским Хейли.

В связи с пунктами 3. и 4.– забавная и поучительная история: два молодых ленинградских писателя рассуждали о высочайшей критике Николаем I «Героя нашего времени»: «Что сделал бы нормальный советский писатель, если бы ему на таком уровне было рекомендовано главным героем выдвинуть Максим Максимыча, и тогда всё будет отлично? Да он бы придумал этому достойному офицеру массу приключений и подвигов, написал многотомную эпопею, разбогател и получил кучу премий!». Посмотрели друг на друга и вдруг захохотали: «Уже написано! Максим Максимыч Исаев!! Семёновский Штирлиц!..» (Интересно, приходила ли подобная мысль в голову Семёнову, человеку умному, тонкому, образованному?)

5. Дарёный сюжет. Здесь замысел берётся в готовом виде, если подходит писателю. Известна история о том, как Пушкин подарил Гоголю, желавшему написать комедию, сюжет «Ревизора».

6. Услышанная история. Писатель может взять её за основу произведения, более или менее изменив. Или, отталкиваясь от неё в самостоятельных рассуждениях, придумать иную, имеющую отдалённую общность с начальной или вовсе ей противоположную. Так, рассказ Семена Альтова «Геракл» основан на одесском анекдоте, в свою очередь основанном на подлинном случае.

7. Информация о событии. Сюда относится газетная, журнальная заметка, сообщение по телевидению, судебная хроника, архивные документы, фиксация в авиационной, морской или другой спецлитературе, а также сравнительно достоверные рассказы очевидцев. Как и в предыдущем случае, автор может взять сообщение за основу произведения или же смоделировать собственный вариант ситуации, родственной реальной, но очень отличающийся от неё.

8. Реальный случай из опыта. Кардинально отличается от предыдущего: быть участником события и знать о нём понаслышке – разные вещи. Описать пережитую историю – самый простой вариант: к услугам автора полная последовательность событий в подробностях и деталях. Давно замечено, что одну приличную книгу – о себе – может написать любой грамотный и неглупый человек. Рассказы и повести яхтсменов-кругосветников, фронтовиков, лётчиков-испытателей – подтверждение тому. Отталкиваться от лично пережитого случая трудно: реальность довлеет над автором, память чувств не даёт абстрагироваться от ситуации и создать художественную модель: «лицом к лицу лица не увидать».

Типы 5–8 – наиболее несложные: автор получает без всяких творческих усилий готовый костяк произведения, который волен принять – тогда замысел вообще получен извне, – или переиначить, что означает переработку уже полученного извне замысла.

9. Личное потрясение. Стресс. Самое распространённое – ушла любимая. Исключили из института. Столкновение с вопиющей несправедливостью. Чувства томят, в уме рисуются варианты будущего, способы отмщения, возможное развитие упущенных случаев – воображение работает на полный ход. В сплетении воображаемых событий начинает выделяться определённый контур: отчасти реальная, а в основном вымышленная история с отчасти реальными, а в основном вымышленными героями. Замысел оформляется.

10. Сублимация. Добывается любимой девушки лишь в мечтах, о чём и пишет рассказ. Избитый хулиганами, пишет о самбисте-дружиннике, а хулигана перевоспитывает или посрамляет. Страдая от безденежья, сочиняет детектив о грабителе сберкассы. Выражаясь словами Бабеля, «заикается на людях и скандалит за письменным столом».

11. Толчок от детали. Созревший в подсознании, ещё не оформленный творческий заряд вызывается к жизни созвучным ему незначительнейшим случаем. Портрет гимназистки на кладбищенском кресте рождает в Бунине «Лёгкое дыхание». Обрывок газетного объявления – и Стендаль садится за «Красное и чёрное». Последняя капля переполняет сосуд, единственная нота задаёт тональность внутренне завершившейся мелодии.

12. **Игра.** От детских игр, по сути театральных, невелико расстояние до литературного сочинительства. Детство живо в любом человеке, – а у писателя хорошая память. Пиноккио, Чипполино, Незнайка, Микки-Маус, Алиса – детские игры взрослых людей.

13. **Необычное допущение.** «А что было бы, если...?» Так рождается фантастика. Уэллс, Брэдбери, Гаррисон – список длинен. Тяга к необычному – в крови у человечества.

14. **Мечта об идеале.** Робин Гуд и Дон-Жуан, Фауст и Тристан и Изольда. Кто-то когда-то придумал их, рассказал впервые. Мечта о справедливости и победоносности, любви и мудрости обрела воплощение в образах. Сильнейшее желание, чтоб что-то было так, а не иначе, породили «Утопию» и «Туманность Андромеды».

Типы 12—13 требуют наибольшей раскованности ума, склонности к придумыванию, живости воображения. Замысел фантаста наименее зависим от окружающей действительности, рождаясь из свойств автора.

Глава 2

Отбор материала

Недостаточно уметь писать, чтобы быть писателем. Надо знать и понимать жизнь. Знание даёт материал для произведений. Понимание позволяет использовать этот материал, не копируя, а трансформируя его в художественный текст.

Знание без осмысления даёт очеркиста-описателя. Понимание глубинных и вечных проблем жизни без достаточного знания житейских реальностей ведёт обычно к эстетизму в башне из слоновой кости, либо к фальшивому, фактологически недостоверному изображению жизни, если автор тщится быть реалистом.

Есть два полярно противоположных способа, какими набирается материал для прозаического произведения.

Первый назовём описательным. Условно его можно выразить словами «пришёл, увидел, описал». Так строится жанр путешествий или путевого очерка, мемуаров. Здесь главное – сам материал: интересная встреча, необычный случай, экзотическая обстановка, малоизвестный аспект действительности. Рассказ, написанный по такому принципу, близок к своей изначальной сущности – передаче событийной информации о конкретном происшествии.

Сильный, выигрышный материал интересен и ценен уже сам по себе, порой даже в самой примитивной литературной обработке. Однако литература – не этнография, не история и не социология. Узнать нечто захватывающее и поведать о нём – задача журналиста, а не писателя. Владимир Гиляровский прожил редкостно богатую жизнь – был бурлаком, грузчиком на Волге, табунщиком в калмыцких степях, солдатом русско-турецкой войны, бродячим актёром, арестантом, репортёром уголовной хроники, выходил из головоломных переделок; описал свои приключения, затмевающие биографии Джека Лондона и Бенвенуто Челлини, но литературной величиной не стал.

Описательный способ – копирование действительности, и в этом его бесплодие. Литература начинается тогда, когда писатель показывает читателю нечто, чего читатель сам на его месте увидеть бы не сумел.

Нередки писательские жалобы: «Не о чем писать...», «Надо бы съездить в командировку...» И ездят, и пишут беспомощные опусы. Подмена внутренней работы, превращающей человека в писателя, погоней за внешними впечатлениями, которые можно описать без особых хлопот, – типичная ошибка импотентов от творчества.

Сезанн, узнав об отъезде Гогена на Таити, пожал плечами: «На кой чёрт переться в такую даль, когда так хорошо работается под Парижем». Исключение подтверждает правило...

При описательном способе обилие материала довлеет над писателем, сцепленность реальных событий и подробностей вяжет руки: художник превращается в хроникёра. Имея готовую жизненную ситуацию, он отбирает наиболее значимый материал, отбрасывая второстепенный (на его взгляд).

Второй способ – конструирование. Писатель создаёт в воображении модель ситуации – допустим, любовный треугольник. Намечаются характеры героев. Начинает развиваться действие. Проволочный каркас обрастает живой плотью. И вот тут требуется жизненный материал: где и когда живут герои? как выглядят, чем занимаются? что носят, сколько зарабатывают? на чём ездят, что их окружает? Писатель обращается к памяти и опыту. И возникают приметы цеха, где он когда-то работал, городок, в котором отдыхал, плащ, надетый на девушке в автобусе, зарплата соседа по лестничной площадке. Из огромного множества известных ему жизненных реалий берутся наиболее подходящие для воплощения замысла.

Подобный подход гораздо плодотворнее первого: создавать, а не описывать – старинная заповедь писательского ремесла. У автора развязаны руки, к его услугам – все страны и

времена, психологические типы и ситуации: командир на войне, если речь идёт об ответственности за тысячи человеческих жизней, история, если показывается глумление над истиной, позднее утвердившейся в веках, преступный мир, если герой противопоставляет себя обществу.

Способ третий – синтез. Писатель отталкивается от реальных событий, беря за основу жизненную канву, но, следуя художественному замыслу, сознательно переставляет какие-то события, вводит вымышленных героев с их судьбами, даёт собственное объяснение действительным эпизодам. Автор со сравнительной вольностью оперирует материалом, отбирая из подлинного – то, что ему подходит, а из всевозможного прочего – то, что созвучно подлинному. (Таковы, например, все исторические романы.) Поскольку в любом описании природы есть хоть капля вымысла (или субъективизма, что в данном случае одно и то же), а в любом вымысле – хоть капля правды, на деле мы всегда имеем не описание или конструирование в чистом виде, а лишь более или менее выраженное преобладание того или иного.

Литература всегда слияние правды и вымысла, художественность заключается в их верном, органичном соотношении.

Все сказанное относится как к длинной прозе, так и к рассказу, с тем лишь замечанием, что материала для рассказа требуется меньше, подогнан он должен быть плотнее и тщательнее, и точный отбор немногих реалий обычно стоит большого внимания, труда, профессионализма.

Собственно отбор материала определяют следующие факторы:

1. Художественная задача. В рассказе всё работает на одну идею. В лирическом рассказе будут неуместны грубые натуралистические сцены, в рассказе жёстком – изящные пейзажные описания, в динамичном, остросюжетном повествовании – пространные экскурсы в психологию героя или философские рассуждения. О положительном герое сообщается больше хорошего, чем плохого, – хотя на малом пространстве рассказа можно, не греша против истины, столько сказать о теневых сторонах героя, что он станет вполне отрицательным. Одно и то же событие может быть подано как рассказ героический, или сатирический, или приземлённо-бытовой, – в зависимости от задачи автор берёт из всего множества материала то, что соответствует избранной в данном случае эстетической системе.

2. Объём рассказа. Чем он меньше, тем меньше материала используется, тем характернее и выразительнее должно быть то немногое, что отбирается.

3. Количество материала. Чем больше имеется, тем из большего можно выбрать, тем вернее будет взято самое выигрышное и необходимое.

4. Степень осмысления материала. Именно это делает пишущего человека писателем. Каким-то жизненным материалом, большим или меньшим, располагает каждый, фокус в том, чтобы уметь им распорядиться. Материал, использованный в городских повестях Юрия Трифонова, известен любому советскому горожанину. Марсель Пруст, замкнутый болезнью в обитую пробкой комнату, обладал лишь памятью о весьма мелких и заурядных событиях обыденности. В чеховских рассказах обыденно всё, – авторская мудрость и честность, глубокое понимание жизни и души человеческой делают их литературными шедеврами. Путешествие Чехова на Сахалин ничего ему не прибавило как писателю. Катаев, Зощенко, Шкловский прошли через I мировую и гражданскую войны – но как писатели обрели себя совсем на другом, куда более скромном материале. По сравнению с ними, матерыми фронтовиками, Хемингуэй был туристом на войне – и, однако, написал «Прощай, оружие». «Вы простой парень, Фолкнер, всё, что вы знаете – это небольшой клочок земли где-то там у вас на юге. Но этого достаточно», – напутствовал Шервуд Андерсон будущего столпа современной литературы.

Как жаждущая любви девушка всегда найдёт, в кого влюбиться, так охваченный жаждой творчества писатель всегда найдёт подручный материал для воплощения замысла. Глина под ногами у каждого, лепить из неё – вопрос таланта.

Художник – это тот, кто способен увидеть смысл и почувствовать прекрасное в любой мелочи рядом с собой, сказал Бергсон.

Часами созерцая крошечный садик в два квадратных метра, японец приобщается к вечности. Он умеет видеть то, на что смотрит.

Умение постичь взаимосвязь всего сущего, разглядеть поступь человечества в шажках ребёнка, ощутить трагедию в слезах прохожего, – умение проникать под поверхность явлений гарантирует писателя от недостатка материала для произведений.

Осмысление материала означает умение увидеть в маленьком факте большой смысл, ибо наимельчайший факт – проявление всеобщности жизни.

5. **Цензура.** Любое государство охраняет себя и накладывает запрет на какой-то материал; это данность, принимаемая писателем к сведению.

6. **Литературная условность и табу.** В обществе всегда существуют определённые условности и приличия поведения. «Есть вещи, о которых не говорят вслух», – как выразился Наполеон. Литература по сути своей ориентирована на читателя, литература – своего рода форма общения, и социально-общественные условности и запреты практически всегда распространяются на литературу: есть вещи, которые сами собой подразумеваются, но не упоминаются и уж во всяком случае не называются прямо. В основном они из области физиологии. «Сокровенные части тела баронессы можно держать в руках, но нельзя называть их так, как они называются, хотя эти же слова можно орать перед ротой матросов», – писал Соболев в «Капитальном ремонте». (В периоды античности и Возрождения эти табу в литературе почти не существовали.)

Так или иначе, литература имеет дело с условным человеком и условной жизнью, и нарушение этих условностей чревато сокрушительным эффектом. Один вдумчивый девятиклассник при чтении «Станционного смотрителя» Пушкина задал учителю вопрос: «А когда гусар двое суток лежал в горячке, кто из-под него горшок выносил – смотритель или сама Дуня?»

Подобные подробности неприемлемы для романтизма, противопоказаны лиризму, но для истинного реализма весьма существенны. Можно оспаривать натурализм Золя, но без натурализма Ремарка в «На Западном фронте без перемен» правда жизни явно потускнеет. Книга о войне без дерьма и сексуальных проблем, вывороченных внутренностей и суеверия, – не даёт представления о войне... Роддом и больница, вырезвитель и тюрьма, – почти не существуют в литературе. Стихи Баркова двести лет ходят в списках, но не публикуются – непристойны.

Талант всегда стремится к нарушению и отмене запретов. В противоположность ему всегда есть консерваторы, желающие запретить и то, что сейчас можно. Следует констатировать факт, что человечество имело табу всегда. (В те же периоды античности и Возрождения поношение религии каралось смертью.) Каждый решает сам, что можно и нельзя – и в жизни, и за письменным столом. Правда, есть ещё редакторы и т.д....

7. **Фантазия.** В жанре сказки, «фэнтэзи», жизненный материал наименее важен. Автору вполне хватает малости, известной любому человеку; остальное черпается из собственного воображения.

8. **Умение воссоздавать неизвестные реалии.** Напрашивается старый пример с Кювье, воссоздававшим по найденной кости облик всего животного. Аналитический ум, постигший закономерности жизни, способен по нескольким подробностям восстановить событие целиком. Это сродни дедуктивному методу Шерлока Холмса. Герой романа Роберта Ладлэма «Рукопись Чэнселлора» пишет политический роман – и, зная лишь часть событий, описывает существующую в действительности и совершенно неизвестную ему секретную организацию! «Это правда, потому что по логике вещей должно быть именно так». Хорошему писателю нет надобности изучать описываемое во всех деталях – ему достаточно знать узловые моменты, правдиво воссоздать остальное позволят ум, логика, опыт, знание людей, талант. Так в тюремной камере аббат Фариа рассказывает Эдмону Дантесу о его врагах и их заговоре: Дантес знал, но не понимал, Фариа услышал впервые – но все понял и раскрыл цепь событий наивному собеседнику.

Такое умение позволяет сократить до минимума багаж неиспользуемых в работе знаний, по мере надобности моделируя любой материал прямо за письменным столом. Писатель влезает в шкуру своего героя, смотрит на мир его глазами – и видит даже то, чего не знал раньше.

Глава 3

Композиция

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 обуславливают разное ассоциативное, эмоциональное смысловое восприятие материала в целом. Удачная композиция позволяет добиться максимума смысловой и эмоциональной нагрузки при минимуме объёма.

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, даёт читателю возможность отождествить себя с героем, влезть в его шкуру, сочувствовать и сопереживать. Внешняя простота, как бы бесхитрость 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 зелёное» – ностальгическая история первой юношеской любви: вечная тема, банальный материал, несложный городской язык, но, проживая вместе с героем день за днём, 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 приёма в том, что

а) рассказчик может говорить любым языком – не только грубыми просторечиями, что прощительно, 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 чём 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; приём это распространённейший.

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 её 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 Журавлёвых, 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. Плетёная 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 приём характерен скорее для таких романистов, как Томас Вулф. Однако поздняя новеллистика Владимира Лидина – пример удачного применения композиционной «плетёнки», где за нехитрыми поступками обычных людей стоит всё 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 «плетёнки» выпишет немало кружев, пока доберётся до конечной цели.

5. Остросюжетная композиция. Суть её в том, что наиболее значительное событие ставится в самый конец повествования, и от того, произойдёт 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 всё кончится?». По такой схеме строятся триллеры Чейза, на таком приёме построен самый знаменитый из романов Хейли – «Аэропорт»: взорвёт злоумышленник самолёт или нет? Интерес к этому заставляет читателя жадно проглатывать роман, нашпигованный массой побочных подробностей. В новеллистике такой приём ярко проявляется у Стивена Кинга.

6. Детективная композиция. Отнюдь не адекватна предыдущей. Здесь центральное событие – крупное преступление, необычайное происшествие, убийство – выносится за скобки, а всё 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 predeterminedены 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 объёмов романов, но изначально, созданный Эдгаром По и канонизированный Конан-Дойлом, детектив был рассказом.

7. Двухвостая композиция. Самый эффектный, пожалуй, приём 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, уже кончилось. («Гробовщик» Пушкина.) Самый знаменитый образец – рассказ Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей»: разведчика вешают, верёвка обрывается, он падает в воду, спасается от стрельбы и преследований, после тяжких испытаний достигает родного дома, – но всё это ему лишь казалось в последние миги жизни, «тело покачивалось под перилами моста».

Построение такое сродни инквизиторской «пытке надеждой»: приговорённому 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 её, 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 **7.** и **8.** 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 – новеллика 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 придаёт 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 оболстителя отрывками из сельскохозяйственного доклада создаёт 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).

Глава 4

Зачин

1. 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 живёт в памяти писателя не востребованной: её не к чему приспособить. Постепенно звучание её 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 определённости, 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 несёт в себе общую тональность и энергию рассказа, поскольку к этому месту автор уже «расписался», стиль рассказа обрёл определённую форму. 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 заглавнике 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 нынешней 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. «Ох... 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.

2. Формы зачина. Интонационный строй первой фразы, её информативная нагрузка и эмоциональный аспект должны, естественно, сочетаться с последующими фразами, выполняющими по отношению к первой подчиненную роль, подстраивающимися под неё по форме и содержанию. Вариативность форм зачина способствует этому соответствию:

А) Повествовательная. Самая привычная и традиционная.

Б) Диалог. Очень удобное и выгодное начало. Во-первых, сказать можно всё, что угодно: о герое и о пейзаже, о действии и о вечных истинах. Во-вторых, диалог можно продлить, а можно в любой момент оборвать и перейти к повествованию. В-третьих, 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, причём имеет то преимущество, что в нём можно сочетать разговорную речь с особенностями эпистолярного стиля. Письмо как зачин может быть рассказом в рассказе, резко повышая ёмкость и «полезную нагрузку» текста.

Д) Документ, причём самый разнообразный: приказ об увольнении, выписка из архива, заявление на квартиру, приговор суда и т.д. (О возможностях официально-делового стиля речь будет в следующей главе.)

3. Переход к основной части.

Как первая фраза, так и зачин в целом сочетается с последующим текстом вполне перечислимым и даже ограниченным числом способов:

А) Последовательное развитие. Не требует комментариев: логично и естественно, в согласии с причинно-следственной связью, действие разворачивается.

Б) Хронологическая последовательность. Не то же самое, что предыдущее: «После того – не означает вследствие того», как гласит юстинианово право. Этим широко пользуются авторы детективов, строя ложные боковые ходы. Это удобно для создания полифонии рассказа: не связанные между собой, но совпадающие по времени действия дают панорамность изображаемого.

В) Временной возврат. Автор дает предысторию того, с чем познакомил читателя в начале. Часто начало является результатом каких-то действий: сначала нас впечатляют результатом, заинтриговывают, потом дают события, бывшие до того. Нередко это принимает форму воспоминания, и тогда окрашивается естественной ностальгией. Если результат печален, то известность заранее такого исхода усиливает минорную тональность рассказа; если конец мажорен, то даже самые тяжкие испытания воспринимаются читателем в мажорном ключе: «Конец будет хороший». Такой прием усиливает настроение рассказа, повышает внимание к основной мысли, поскольку сюжетные повороты уже не увлекают настолько, насколько могли бы, будь итог неизвестен.

Г) Временной прыжок. Иногда зачин отделен от основного действия годами, иногда и веками: речь может пойти о выросшем уже человеке, родившемся в результате случайной встречи его родителей в командировке, или о погребении фараона, к примеру, и экспедиции в пирамиду. (Проблема времени в художественном тексте изучалась немало. Здесь заметим

лишь, что стык двух временных срезов, когда между ними выброшен значительный кусок, рождает щемящее и даже трагическое ощущение быстротечности бытия, человеческой близости к давно покинувшему сей мир – они как бы оживают... Усиливается дремлющее обычно чувство причастности к истории, ответственности за то, что было прежде тебя. Это сильный прием...)

Д) Ассоциация. Так сломанный цветок репейника напомнил Толстому Хаджи-Мурата. Здесь продолжение следует не в зависимости от реалий самих по себе, но в соответствии с настроением, звучанием, внутренней тональностью зачина, приобретающего, пожалуй, символическое значение.

Е) Контраст. Может существовать между зачином и продолжением в массе аспектов: лексическом, эмоциональном, интонационном, информативном, пространственном и т. д. – то есть на любом стилистическом или фактологическом уровне. На ветке щебечет птичка – и на той же ветке вешают человека: лишь один из простейших примеров. Контраст вызывает своего рода шок у читателя: сочетание двух несочетаемых элементов вызывает психологический дискомфорт, сравнительно сильную эмоцию – смех или печаль, иногда граничащие друг с другом: тот самый «смех сквозь слезы»: сочетание двух несочетаемых элементов дает совершенно иной результат, чем они дали бы порознь. Изображая контраст, автор стоит как бы на пограничье между двумя его сторонами, и картина получается двойственная, диалектичная. (В этом гений Чаплина: «Смешно, но невесело...») Чаще всего стилистический и ситуационный контраст используют юмористы: проверенный способ достичь комического эффекта. Достичь трагического эффекта труднее (человек вообще легче смеется, чем плачет, и охотнее раскрывается для эмоций положительных, чем отрицательных). В любом случае неожиданное удивляет, дает дополнительное возбуждение нервной системе, возбуждение легко принимает форму негодования, сочувствия, повышенного интереса. Контрастное начало можно считать наиболее выигрышным.

Глава 5

Стиль

Этот аспект литературного творчества наиболее изучен и наименее поддается как анализу, так и овладению. Несколько десятков тысяч слов активного словарного запаса дают неисчислимо количество сочетаний и комбинаций. Но умение писать – это лишь во-вторых умение адекватно излагать на бумаге свои мысли, чувства, впечатления; во-первых же это – умение наблюдать, фиксировать, анализировать, мыслить. Недаром живут изречения типа: «Стиль – это человек», «Стиль – это мировоззрение». Стиль являет собой диалектическое единство языка как средства мышления и языка как средства передачи информации. Глубокое и оригинальное мышление, тонкое и острое чувствование находят свое отражение в стиле; научиться им специально – невозможно, они определяются всей культурой человека, его духовным и интеллектуальным потенциалом.

Содержание определяет форму. Мысль определяет фразу. Овладение мыслью – первый этап овладения стилем. Жадные чувства и пытливый ум проводят внешне незаметную работу, необходимо предшествующую рождению фразы. Желание, энергия, последовательность способны помочь развить ум и чувство.

То есть: работа над словом происходит не тогда, когда писатель садится за письменный стол – она происходит постоянно, непрерывно, как постоянно и непрерывно писатель ощущает жизнь и размышляет о ней, будь то в форме логических суждений или абстрактных художественных образов, сознательно или подсознательно; слово – лишь завершающее звено в неразрывной цепи творческого процесса.

Мировоззрение писателя, его настроение, его опыт, образование, эстетические взгляды, темперамент, симпатии и антипатии, его ценностная ориентация и уровень притязаний – неизбежно определяют выбор темы, идеи, материала, и в конечном итоге – выбор слова.

Второй же аспект стиля – собственно техника письма, включающая в себя технику таких элементов, как

- слово
- сочетание двух слов
- речевой оборот
- фраза
- сочетание фраз
- период (под которым в данном случае понимается часть текста, объединяемая единством времени, места, действия и предмета)
- стык периодов (обычно выражающийся графически в переходе к следующему абзацу).

1. Точность слова определяется доскональным знанием описываемого предмета, глубиной его осознания и объемом активного словарного запаса (редко превышающего десять тысяч слов даже у талантливых писателей). В поисках точного слова синонимический ряд часто оказывается бесполезен – плодотворнее поиск по линии сходства внутренней сущности: «жертва», «упрямец», «тело», «несчастный», «человек» и т.д. – в определенном контексте являются словами одного ряда. Выбор точного слова – уже авторская позиция, уже мировоззрение, уже стиль. Лишь авторское отношение обычно разделяет слова «бандит» и «партизан», «бунтовщик» и «революционер» (невольно вспоминается: «Мятеж не может кончиться удачей, в противном случае его зовут иначе.»). Кроме таких, стилистически окрашенных слов, есть стилистически нейтральные: «стол», «земля», «дождь» и т.п. – но, во-первых, нейтральное описание уже есть частный случай авторской позиции, во-вторых, и самое нейтральное слово вызывает к жизни какой-то ассоциативный ряд.

На точности слова сказываются: звучание; принадлежность к определенному лексическому ряду; частота употребления. Неблагозвучность, заштампованность лишают правильное вроде бы слово его смысла – смысл исчезает, он не воспринимается.

Чем эмоционально нейтральнее текст, тем большая буквалистская точность требуется от слова: называть кошку кошкой.

Вышесказанное относится прежде всего к имени существительному, к называнию предметов, что есть основа любого текста. Гвоздь предложения – подлежащее: «кто?» или «что?». Создание фразы почти всегда начинается с такого гвоздя. (Хотя бывает иначе – сначала у писателя есть лишь действие, скажем, «мчался», и уже потом к этому первому слову подбираются остальные; или эпитет, например, «ужасающий», сразу определяющий тональность фразы; но это скорее исключения.)

Чем текст эмоционально окрашеннее, тем шире выбор необходимого слова и тем большую роль играет его выразительность. Вместо выражения «рослый мужчина» идут в ход «гигант», «амбал», «правофланговый», «шкаф» и т.д.

2. Сочетанием двух слов и занимается поэтика более всего. Нет необходимости повторять все виды существующих стилистических фигур – тропов и т.д. Два основных типа сочетаний – существительное и прилагательное, существительное и глагол. Сочетаемость происходит по двум линиям – точности и стилистической напряженности. Точность не требует развернутых комментариев: «камень падал», «камень холодный». Напряженность же возникает при сочетании двух слов, которые по своему прямому, буквальному значению не сочетаются: между ними возникает некое свободное стилистическое пространство, своего рода люфт – как бы два смысловых поля накладываются друг на друга, и в их взаимодействии возникает новое, неожиданное смысловое и эмоциональное значение: «жесткая речь», «ледяная улыбка», «ласковое море», «оратор заклокотал», «государство рухнуло». Любой желающий углубиться в поэтику может обратиться к ряду учебников, словарей и специальных исследований.

3. Речевым оборотом можно считать несколько взаимосвязанных слов, образующих как бы один из смысловых блоков, которые уже и составляют фразу – простое предложение в составе сложного, причастный или деепричастный оборот, распространенное обстоятельство и т.д. («Туалет его был свеж, / но в каждой складке платья, / в каждой безделице / резко проглядывала претензия быть львом – превзойти всех модников и самую моду.») Кроме выбора ключевых слов и построения словосочетаний здесь вступают в силу порядок слов и особенности грамматических связей. Инверсия подчеркивает значение какого-то слова («Он любил жить» – «Он жить любил»: слово не на своем привычном месте вызывает повышенное внимание и ему придается читателем повышенное значение). Грамматические связи должны быть четки и вняты, но особенную прелесть обороту придает некоторый выверенный аграмматизм, оттенок небрежной вольности или изысканной архаичности: точность смысла, верность интонации – выше правил букваря. («Ильин скакал между двойным рядом деревьев», – написал Толстой в «Войне и мире». – «И перед роту с разных рядов выбежали человек двадцать». Не одно и то же «бежал от опасностей» и «бежал опасностей», «следил за движениями» и «следил движения». Заметим, что лишь тот, кто хорошо знаком с грамматической нормой, способен оценить достоинства оправданных отступлений от нее.)

4. Фраза может состоять из одного слова, и может растянуться на весь толстый роман – так, «Сто лет одиночества» Маркеса в оригинале – одна бесконечная фраза. Организующая роль синтаксиса здесь ясна в пределах академической грамматики, за пределами же таковой вызывает вечные столкновения авторов с редакторами. Учтем, что русский литературный язык, восходящий к Пушкину – это, если говорить о синтаксисе, французская пунктуация и французская интонационная система фразы, весьма ощутимо наложенные на русскую лексику и русскую (с немецкой – от времен Петра) грамматику. Если с запятой все более или менее ясно,

то авторское право на прочие знаки относится к правилам с великолепной пренебрежительностью.

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».

Е) 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».

Ж) 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».)

5. Сочетания фраз и периодов не вызывают трудностей и вопросов, когда описание разворачивается последовательно.

При временном или пространственном переходе возможен:

а) вводный переход: обороты типа «Назавтра...», «Через неделю...», «Когда он пришел туда-то...» – или «В это время там-то...», «А в другой комнате...» и т. д.;

б) перескок: автор приступает непосредственно к следующему эпизоду, никак его не предваряя и не предупреждая читателя: все явствует из текста. Начинаящий или неумелый автор обычно пытается объяснить каждое движение, детализируя подробности и нагоняя скуку; умелый же стыкует значимые эпизоды: так художник пишет картину резкими сочными мазками, а ремесленник зализывает каждый штрих. (Возможны также абзац, отточие в начале абзаца или предложения, пробел, с отчерком или звездочками.)

II. Текст и подтекст. Говорится одно, а подразумевается другое. Обычно говорится о простых вещах: герои пьют чай или ловят рыбу, а на самом деле страдают и вообще мир разрушается. Возможно и наоборот: герой толкует о сложнейших вещах, а на самом деле просто хочет обладать героиней и т. п. Подтекст строится на несоответствии внешней формы текста его содержанию: стилистика внешняя не совпадает со стилистикой внутренней. Внешняя дается в лексике, интонации, ритме, теме, материале, – на внутреннюю намекается несоответствиями: легкость фраз не соответствует их серьезному содержанию, незначительность действий – мрачному настроению героя, комфортная обстановка – истерическому настроению, мелкость происходящего – серьезности интонации и тяжеловатому вниманию к деталям. Восходит к чеховской драматургии, в прозе разработано Джозефом Конрадом, канонизировано Хемингуэем.

III. Обычно принято подразделять стили на:

- деловой /официальный/;
- газетный /публицистический/;
- научный;
- торжественный;
- разговорный /повседневный/;
- просторечный;
- жаргон;
- фамильярный;
- эпистолярный;
- юмористический /шутливый/;

сатирический /насмешливо-издевательский/.

Возможны и более мелкие обособления: фельетонный или очерковый стиль, стиль рапорта или жалобы, диалекты те или иные, жаргон уголовный, молодежный, профессиональный и т. д.

Выделяются художественные стили:

орнаментальный – усложненный, метафорически насыщенный;

иронический;

ноль-стиль – бесстрастное, внешне сухое описание;

лапидарный – краткий, даже рубленый;

экспрессивный;

сентиментальный;

романтичный – как и предыдущий, определяется соответствующей лексикой;

сказ – яркий, «ударный», уподобленный разговорной речи;

описательный – спокойный, подробный.

Все эти определения, разумеется, условны и неисчерпывающи.

В рассказе могут сочетаться два или более разных стилей, что дает практически бесконечное количество вариантов.

Единого «стиля рассказа», разумеется, не существует.

Основные отличия стилистики короткой прозы от длинной определяются тем, что

а) на малом пространстве рассказа любой стилистический прием играет большую роль, чем в длинной прозе;

б) в рассказе допустима большая концентрация сильных стилистических приемов и средств, что в длинной прозе будет утомительным и неудобочитаемым.

1. Лексика. Рассказ может обращаться к любому языковому пласту и давать его в любой концентрации: малый объем позволит «переварить» самый трудный и непривычный текст. Возможно, скажем, построение целиком на просторечии или жаргоне: то, что станет тягостным и надоедливым в романе после двадцатой страницы, не успеет приесться в коротком рассказе. (В русской прозе двадцатых годов тому немало подтверждений:

романы, написанные языком «от земли и сохи», давно канули в лету – а рассказы Зощенко радуют читателя и сейчас; но представьте роман, написанный языком зощенковских рассказов: внешне незатейливая и грубоватая просторечная лексика в длинной прозе утерять все свое обаяние и юмор, текст рассыпется подобно сухому песку.)

2. Ритм. Вообразите марафонский бег с барьерами. В принципе возможно, но невероятно вымотает бегунов и будет действовать на нервы зрителям, – хотя бег с барьерами на сто десять метров – зрелище вполне увлекательное. Так и длинная проза требует более плавного и спокойного ритма, рассказ же допускает самую жесткую ритмическую организацию фразы, иногда совершенно родственной фразе поэтической. Жесткий ритм увеличивает напряжение фразы, повышает ее эмоциональную нагрузку до уровня, который невозможно поддерживать долго. (В толстом романе «Перекресток» ленинградца Юрия Слепухина лишь одна фраза западает в память: «С воздуха мертвой бульдожьей хваткой вцепились в Германию английские бомберы». Четырехстопный амфибрахий, которому выпадение нескольких безударных слогов придает дополнительную рубленую жесткость. Но каково было бы читать шестьсот страниц в подобном ритме! Насквозь ритмован, как давно отмечено, язык «Часов» и «Пакета» Леонида Пантелеева, а ранняя проза Бориса Лавренева – с точки зрения ритмической организации почти белые стихи. Но уже роман Андрея Белого «Петербург», с четкой ритмической канвой объемистых текстовых пространств, остается скорее экспериментом, ценным для писателей и филологов, но скучным и маловразумительным при чтении и вряд ли имеющим самостоятельную литературную ценность. Поучительно построение гениального романа Мориса Симашко «Искупление дабира»: стиль вязок, плотен, ритмован, и каждую главу автор разбивает на подглавы длиной от одной до шести страниц, тем самым подавая текст порциями объема короткого рассказа, позволяя читателю отдохнуть в паузах.)

3. Фонетика. Звукопись, аллитерация также играет в короткой прозе большую роль, чем в длинной.

4. Интонация. Аналогично.

Глава 6

Деталь

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 названием 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, бурными.

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 корона, 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 неопрIMITивизм: 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. Запах. 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 название или перечисление обращается прежде всего к зрительному воображению, то упоминание о запахе задействует еще одно чувство.

3. Вкус. Конечно, в прозе мало что пробует 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» – звукозапись передает звонкий твердый стук. Звук может даваться простым названием 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 тяготеют 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 об 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 цветное 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, буропесчаная – или серая асфальтовая у завязятых 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 «щебетали птицы»: конкретность всегда вызывает доверие.

То есть: для создания пейзажа достаточно двух-четырёх 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 техники письма не отличается от пейзажа. Несколько характерных деталей. Конспекты на столе, казенные одеяла и пустые 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, упер 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, лицо чуть поворачивается в ту же 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 Т-IV «Тигр» лобовая броня 400 мм, и тому, кто знает, что цифра эта бредовая, 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 «поросычьего цвета» (Набоков, «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 неработающей 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».

Глава 7

Эстетическая концепция

1. Бестселлер. Шерлок Холмс. Развлекательная беллетристика имеет собственные законы. Мерки серьезной литературы к ней неприменимы. На второй план отступают не только реальность изображаемого, но и элементарная логика. Это искусственное варево, где подаются в той или иной пропорции: тайна, приключение, погоня, романтический герой и т. д.

Взять известный телефильм «Место встречи изменить нельзя» по роману братьев Вайнеров «Эра милосердия». Кто заколол оперативника на садовой скамейке, как разгадал его? Нет ответа, главное – нагнетается драматизм действия. А ключевая сцена, когда Шарапов попадает в логово бандитов, и один из них, бывший боец его штрафроты, не выдает его и хочет отпустить? Шарапов отказывается – он продолжает выполнять свой долг по ликвидации банды. Но кто помешал бы ему позвонить в МУР из ближайшего автомата и сообщить о местонахождении бандитов, пока они спят?! Авторы. Ибо нужна кульминация. И нервы читателя (зрителя) напряжены достаточно для того, чтобы не заметить этого явного ляпсуса, этой наивной условности.

В одном из триллеров знаменитого Джеймса Чейза киллер мафии убивает свидетельницу, охраняемую в номере на верхнем этаже небоскреба, так: закрепляется на крыше и, когда та высывается в окно, наблюдая вместе с охранниками за нанятым самолетом с акробатом,

киллер выдергивает ее подмышки и отпускает падать вниз – причем охранницы его не замечают!! Столь эффектно, что нереальность уже не важна.

Никогда нельзя забывать одну простую и важную вещь: человек стремится к сильным ощущениям, а сильные ощущения связаны с необычными, опасными, из ряда вон выходящими действиями. Пристальное внимание человека всегда вызывают: любовь, смерть, катастрофа, чудо. На эксплуатации этого единственного интереса держатся огромные тиражи фантастики, описаний катастроф, литературы секса и насилия. Эстетическая, художественная функция такой литературы часто равна нулю, но эмоции и воображение массового читателя она затрагивает.

«Джеймс Бонд» – несерьезная чушь, но чудесные приключения, непобедимость и неотразимость героя, примесь «клубнички» и откровенная ирония автора обеспечили романам Флеминга миллионные тиражи.

«История любви» Фрэнка Сигала у критиков вызвала пожатие плеч: почти графомания. Но наивная, банальная, сентиментальная повесть, появившаяся в разгар «сексуальной революции», вызвала бум: она отвечала потребности массового читателя в «чистом, светлом, настоящем»: школьницы и секретарши рыдали.

(Забавно, что знаменитая лет десять-двенадцать назад у нас «История одной любви» Анатолия Тоболяка – не просто аналогичная чушь, но элементарное переложение Сигала на русско-сибирский материал: и нехитрый коммерческий расчет автора полностью оправдал себя!)

Означает ли это, что бестселлер – обязательно литература второго сорта? Отнюдь. Самая читаемая книга в США – «Над пропастью во ржи» Сэлинджера: около двадцати миллионов экземпляров.

Но и с литературой второго сорта дело обстоит совсем не так просто. Художественные достоинства не исчерпываются богатством стиля, глубиной психологизма и мощностью идей, как обычно принято считать. Шерлок Холмс – блестящее тому подтверждение.

Сам Конан-Дойль, как известно, невысоко ценил этот цикл, ставя свои исторические романы гораздо выше. Кому они сейчас нужны? А образ великого сыщика обрел бессмертие и по прошествии ста лет заслонил прочих героев великой английской литературы XIX века.

Доктор Ватсон излагает события банальным языком – но этот банальный язык выразителен и эффектен. Все произведения построены одинаково – но эта одинаковость доставляет наслаждение читателю: он встречает старых друзей и предвкушает то интересное, что сейчас начнется. («Шерлок Холмс» – предтеча бесконечных западных телесериалов: зрители (читатели) жаждут продолжать знакомство с любимыми героями.)

Поскольку практика – критерий истины, то годный результат не может быть достигнут негодными средствами. Знаменитейший уже столетие литературный герой не может быть созданием плохой, слабой, малохудожественной прозы. Значит, плоха не проза, а наши представления о ней. Значит, есть в Шерлоке Холмсе то, что отвечает глубинной потребности людей. Эстетика – вторична, эстетика – условная производная от наших чувств.

В Холмсе *простота формы и банальность языка точно соответствуют общему уровню условности*. Загадки и кроссворды всегда манят человеческий ум, торжество справедливости всегда желанно, благородный и непобедимый герой всегда привлекателен.

Натуралистического логического анализа Холмс не выдерживает. «Просчеты» Конан-Дойля давно вскрыты литературоведами (английскими): змея не может подняться по шнуру; человек шести футов ростом не может притвориться на фут ниже; улики типа порезанного пальца, глины на башмаке и т. п. не могут быть всегда и везде. Что за дело читателю до того? Это не реалистический роман, а гениальный бестселлер.

2. Штамп и притча. Джек Лондон. Поньше знаменитый в России, Лондон невысоко оценивается современной критикой и отнюдь не считается классиком американской литературы. Строго говоря, это гибрид-последователь-эпигон двух классиков: Брет-Гарта и Киплинга. Сам Лондон, человек образованный, жаловался, что читатели и критика не видят в его произведениях ничего, кроме романтических и кровавых приключений. Представляется, что виной тому его стиль, изобилующий банальностями и штампами: «тяжелый подбородок», «холодные голубые глаза», «мускулистая шестифутовая фигура», «неукротимый дух белого человека» и т. д. Небрежность много и быстро работающего писателя?

Или все-таки мировоззрение убежденного романтика, сильного мужчины? Моды и эстетические концепции меняются, но всегда остаются в цене сила и храбрость, верность и упорство, честность и оптимизм. За литературной банальностью лондоновского языка стоят, однако, эти непреходящие жизненные ценности, несокрушимое и заразительное духовное здоровье. Да, Лондон пользовался порой целыми словесными блоками, изобретенными задолго до него – но они в точности подходили для решения его задач. Задачи были серьезны.

Сам он наиболее ценил рассказ «Лига стариков». Два мира, две справедливости, неизбежность кровавой борьбы, сопровождающей сокрушительную поступь Прогресса. «Закон жизни»: снеговая тропа, по которой уходит племя, становится дорогой жизни, на которой в свой час остаются умирать старики, согреваемые перед смертью тем огнем, что оставили им дети, – а жизнь идет дальше, она не может ждать тех, чьи силы вышли. «Любовь к жизни»: человек может все, он выживет и победит. Глубокий философский смысл заложен в лучших рассказах Лондона; банальный язык делает их легко читаемыми, эта легкость и внешняя увлекательность мешает остановиться, вдуматься. Но именно эта же легкость, поддерживаемая, как фундаментом, глубиной смысла, дала им долгую литературную жизнь.

3. Метафора. Бабель. Бабелевская Одесса – это четыре рассказа общим объемом двадцать восемь страниц. В памяти же она предстает куда более пространной книгой. Текст перенасыщен красочными, бьющими деталями, фраза смачна, выразительна, самоценна, – Бабель один из самых цитируемых у нас в разговорах писатель.

Написал Бабель мало, литературоведы часто гадают – почему. Объективная причина ясна: навалились тридцатые годы, одни проституировали, другие замолчали, как и погибший в заключении Бабель. Но есть и причина субъективная: Бабель исчерпал подходящий для него материал. Для его гиперболического, метафоричного, грубо-натуралистического и одновременно романтического художественного мироощущения повседневная обыденность не годилась. Грубые и лихие рубаки Первой конной и жизнелюбивые бандиты Молдаванки, «вышибленные из правильной жизни люди» – люмпены, проститутки, – вот его герои, выламывающиеся из рамок налаженной жизни.

«...Я сказал себе: лучше голодовка, тюрьма, скитания, чем сидение за конторкой часов по десяти в день. Мудрость дедов сидела в моей голове: мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью, мы рождены для этого и ни для чего другого».

Пиша необыкновенно емко и концентрированно, Бабель «выработал» гражданскую войну и старую Одессу; в новых временах прозаического мирного строительства, распланированного на сталинские пятилетки, его таланту места не нашлось. Писать так о новом быте, коллективизации и Днепрогэсе невозможно: попробуйте себе представить. Вот пример писательской судьбы как единства формы и содержания.

4. Сущность парадокса. Владимир Маканин. В «Живом, как жизнь» Вересаев пеняет Достоевскому: у того сплошные общие места, только наоборот. Скажем, у писателя банального человек встретил льва: побледнел и убежал: банально. У Достоевского наоборот, и ничего более: человек встретил льва – покраснел и остался на месте. Грубо, плоско – и однако достаточно точно!

Сущность парадокса заключается в том, что явление разворачивается на сто восемьдесят градусов и рассматривается с обратной, противоположной стороны. Плодотворность такого подхода очевидна: с обычной, лицевой стороны явление и так каждому видно и понятно. Парадоксальный подход позволяет, таким образом, видеть обе стороны явления, прямую и обратную: возникает тот самый диалектизм, многозначность, полифония.

Владимир Маканин, самый значительный, пожалуй, из современных русских писателей, начал в русле «городской прозы». Затем шел по линии отшелушивания языка, отбрасывания всех подробностей и деталей, давая лишь суть: описание действия, мысли, чувства. Это вряд ли оправдывало себя в длинной прозе типа «Старых книг», текст задыхался в короткой фразе без воздуха, без красок и деталей, но короткий рассказ получался жестким, выразительным, эффектным и глубоким. В «Дашеньке» девочке-совслужащей удастся женить на себе молодого и перспективного физика. Мезальянс, он главнее? Как бы не так. В результате она, которую вначале было жалко, царит и властвует, а он, красивый, завидный муж, фигура, скручен в узел и поставлен под каблук. Не спешите жалеть несчастных!

Критика долго не замечала Маканина: он не поддается комментированному пересказу, его надо понимать, а к этому наша критика не приучена, ее традиционное занятие – это улавливать вышестоящее мнение и раздавать нехитрые ярлыки. Когда же после широкого читательского успеха «Предтечи» (хотя вообще Маканин – писатель для квалифицированного читателя) молчать стало неловко – появились неумелые попытки измерить его теми же мерками, что и многих прочих незатейливых и преуспевающих беллетристов.

Пройдя период «отшелушенного» языка, Маканин «обогатил» стиль и стал писать сочно, изящно, изощренно. Но основной принцип остался тот же, что был нащупан много лет назад в рассказе «Ключарев и Алимускин»: парадокс, сконструированная антитеза как несущий каркас произведения. Одному везет – за счет другого, хотя внешне они ничем не связаны. Любимая жена гуляет по мужикам, – и одновременно угасает от рака: как быть?.. («Река с быстрым течением».) Человек ненавидит тех, кто слишком выделяется, портит жизнь себе и другим, – но

в конце концов в лагере ценой жизни восстает против пахана. («Антилидер».) Вершиной Маканина, видимо, остается гениальная повесть «Где сходилась небо с холмами»: композитор увековечивает в своей музыке мелодии родного поселка – но тем самым эти мелодии исчезают из поселковой жизни; прославил он родину или высосал ее?.. Или поселок, постоянно горящий и отстраивающийся, обречен по мере материального благополучия на бездуховность? Или без композитора его мелодии бы канули в лету? Или в том вина, что земляки гибли в огне, пока композитор жил в комфорте и творил искусство? Или он такой же убогий изгой своего народа, как немой дурачок, единственный из помнящих еще старые песни?.. Каждый ответ правилен, и ни один не является полным. Многозначна, неисчерпаема, диалектична жизнь, и все в ней одновременно и так, и не так, и еще как-то.

«Гражданин убегающий»: человек бежит от цивилизации в девственную природу – тем самым загаживает ее и приобщает к цивилизации.

«Один и одна»: золотозубый алтаец выглядит жертвой – но при добросердечной попытке помочь ему тут же оказывается гонителем сам.

Парадоксальное мышление – ценнейший и редкий дар писателя.

5. От жесткого сюжета к точечной новелле. Шукшин. Старик-егерь приютил беглого зека – красивого, резкого парня. Не выдал наехавшим охотникам-милиционерам: понял, пожалел. Ночью парень забрал его лыжи и ружье и сбежал. Егерь догнал, в обиде и оскорблении. И опять пожалел: оставил ему ружье и лыжи, чтоб дошел по тайге до поселка, не пропал. Парень убил его в спину: «Ты прости, отец... Но так оно лучше будет. Надежней...» Таков ранний рассказ Шукшина «Охота жить» – не самый известный, почти не переиздающийся. Тяга Шукшина к значительным ситуациям, сложным коллизиям, философскому осмыслению жизни ясна в нем.

Позднее Шукшин отказался от весомых сюжетов и драматических конфликтов, перейдя к ситуациям анекдотического характера. Однако его поздние рассказы – лишь внешне бытовщинка с анекдотическим оттенком. Его чудачки держатся на грани явного всем юмора и не заметной сразу трагедии. Это не рассказы о жителях Алтая – это притчи на материале Алтайской деревни.

«Микроскоп»: глуповатый столяр «обнаруживает микробов», ужасается их вездесущести, обретает в «исследовании» смысл жизни: и смех, и жалость возникают, и аналогии вырисовываются: человек, берущийся за чужое дело, непосильное, смятое семейными делами... разве не обычная, в общем-то, история для многих, не удовлетворенных малоинтересной своей жизнью?

За мелкими фокусами маленьких людей встают глобальные человеческие проблемы: мечты, лжи, нереализованного призвания («Миль пардон, мадам»). Всесилия тупой демагогии, если она исходит как бы от своих людей, родных, и льстит твоему самолюбию – к посрамлению чужаков, особенно достойных зависти («Срезал»). Плоть от плоти своих героев, алтайский мужик, Шукшин душой и чувствами с героями – но разумом выше их, он не судит, он понимает, и это дает двойственный, рефлектирующий взгляд на предмет рассказа, как бы и изнутри – и снаружи-сверху: автор видит куда глубже, чем рассказывает рассказчик. До Шукшина в русской литературе никто не давал мужика так абсолютно правдиво, умно, понимающе, – *адекватно*.

Шукшинская стилистика рассказа дает осечку, когда он пытается писать интеллигентов: мужик умен, но неразвит, – интеллигент более развит, а потому получается менее умен, плоский, одномерный, неинтересный. Сила шукшинского мужика в том, что он все понимает и чувствует, но многое не может выразить словами, – так образуется подтекст, многозначная тональность рассказа. Чем интеллигентнее герой может выразить свои мысли и чувства, тем мельче подтекст, тем меньше дистанция автора над героем, тем меньше разрыв между выраженным и невыраженным, – рассказ выходит линиялым, вялым, мелким.

6. Литературный герой. Возьмем известнейших: Одиссей, Робин Гуд, Дон-Кихот, Ромео и Джульетта, Дон-Жуан, Гулливер, Робинзон, Мюнхгаузен, д'Артаньян, Шерлок Холмс, Буратино (у нас), Джеймс Бонд (не у нас). В чем их особенности?

1). Каждый занимает свою «экологическую нишу», несет одну главную черту: путешественник, благородный разбойник – защитник бедняков, враль, гигант среди лилипутов и т. д.

2). Они действуют против превосходящих сил с успехом или гибнут с честью (Мюнхгаузен – против здравого смысла, Робинзон – против природы).

3). Они сами принимают решения и несут ответственность за свои поступки; для них нет ничего приказа или служебного долга, но лишь совесть, честь, собственное желание и долг, который взят на себя добровольно.

4). Они отнюдь не ходячее скопище добродетелей: Одиссей всегда умеет выйти сухим из воды, не гнушаясь пожертвовать соратником, д'Артаньян скрытен, расчетлив и легкомыслен в любви, Холмс склонен к наркомании и т. д.

5). Они совершают значительные поступки, подвиги того или иного рода с риском для жизни и без всяких гарантий – правовых, социальных и т. п.

Это вполне иллюстрирует, каким должен быть герой. Западные коммерческие литература и кино давно поставили его на поток: храбрый, сильный, благородный одиночка в борьбе против несправедливых сил. Одиночка – потому что добро не совершается ни по приказу, ни по долгу службы.

Это же иллюстрирует, почему нашу литературу много лет призывают к созданию полноценного героя, а он все не спешит являться пред очи маститых призывателей. Когда за героем стоит поддержка закона, государства и взвеса коллег – это не герой, а просто хороший работник. Когда герой не пьет, не курит, не бранится и т. д. – это не герой, а плоская картинка, лишь отрицательные черты дополняют образ до достоверной полноценности, святых среди людей нет. Гражданская добродетель не в том, чтобы подчиняться властям, но в том, чтобы всегда стоять на страже справедливости. Ревностный блюститель казарменного устава – это не герой. Лондоновские герои, вершащие собственный суд по совести и чести, могли бы быть осуждены государственным судом – что их не умаляет, но напротив...

Герой – это СВОБОДНЫЙ человек, но не винтик механизма.

Герой как воплощение каких-то человеческих качеств отрывается от литературного текста и начинает жить собственной жизнью, в чем-то иной, чем был задуман автором – в согласии с потребностью в нем людей. Примечательно, что литературная первооснова может быть художественно несовершенной или просто слабой: золотое зерно дает росток.