

СОДЕРЖАНИЕ

Лекции

| | |
|--|-----|
| БОРИС АКУНИН | |
| Литература как профессия | 6 |
| Coffee break | 17 |
| ДМИТРИЙ ВОДЕННИКОВ | |
| Литература предала читателя: я с ужасом понял, что никого не могу утешить | 20 |
| Coffee break | 38 |
| МАРИЯ ГОЛОВАНОВСКАЯ | |
| Русская проза на свидании | 42 |
| Coffee break | 63 |
| АЛЕКСАНДР СЕКАЦКИЙ | |
| Повествование как мировая преобразующая сила | 66 |
| Coffee break | 83 |
| ФАИНА ГРИМБЕРГ (ГАВРИЛИНА) | |
| О романе «Анна Каренина» | 86 |
| Coffee break | 101 |
| ЕВГЕНИЯ ПИЩИКОВА | |
| Социальный очерк | 104 |
| Coffee break | 120 |
| ЕЛЕНА ПАСТЕРНАК | |
| Прототип и образ в литературе | 124 |
| Coffee break | 140 |
| ИВАН ТОЛСТОЙ | |
| Березовская болезнь: драма второй волны эмиграции | 144 |
| Coffee break | 164 |

Эссе

| | |
|--|-----|
| СЕРГЕЙ ГАНДЛЕВСКИЙ Сто лет и семь струн: век Александра Галича | 168 |
| АЛЕНА ДОЛЕЦКАЯ Любовь с акцентом | 178 |
| МАРИЯ ГОЛОВАНОВСКАЯ Подобно камбалам: к объяснению Штольца и Ольги Ильинской из романа И. А. Гончарова «Обломов» | 183 |
| ВЕРА ПАВЛОВА Инструмент песни | 193 |
| АННА НАРИНСКАЯ Не проспать бюргеля: к четвертой годовщине смерти Григория Дашевского | 196 |
| ИРИНА ЛЕВОНТИНА Как сделана «Очередь» Владимира Сорокина | 204 |
| НАТАЛЬЯ БЛИЦ О стилевом ученичестве и соперничестве, или О том, как писатели превращаются в персонажей | 216 |

ЛЕКЦИИ

БОРИС АКУНИН

Литература как профессия

Сегодня я буду говорить с вами о том, что считаю важным. Это будет разговор о профессии, которую вы уже выбрали или, по крайней мере, к которой приглядываетесь. Я не могу научить вас хорошо писать, я могу лишь поделиться с вами личным опытом и личными открытиями касательно того, как жить человеку, для которого написание художественных текстов — это работа.

Итак, для начала давайте сосредоточимся на главной, как мне представляется, проблеме: в русском языке словом «писатель» обозначаются две совершенно разные профессии: пусть одна будет называться непосредственно «*писатель*», а другая — «*беллетрист*»; и тот и другой пишут художественные тексты, но это совершенно разные тексты и разный подход к работе. В чем же разница? А разница между ними примерно такая же, как между искусством и культурой. Культура вся построена на конвенциях, на традициях, на соблюдении определенных законов, искусство же — это то, что ломает и законы, и традиции; это такой ледоход, вспарывающий культуру. Разница между литературой (буду называть это так, имея в виду плод деятельности писателя) и беллетристикой заключается *не* в том, что литература — это высоко, а беллетристика — это низко, или что литература — это хорошо, а беллетристика — это плохо. Речь идет исключительно об авторском намерении: вы собираетесь писать литературу или беллетристику? Ответ на этот вопрос и определит ход дальнейшей работы.

Литература всегда экспериментальна, она предполагает новаторство. Писатель имеет шанс стать таковым только в том случае, если он собирается писать так, как никто до него. Двух одинаковых «литератур» не бывает. Понимаете, о чем я? Даже если стилистически текст написан очень сложно, даже если автор в нем поднимает какую-то невероятно трагическую тему, это еще не делает текст литературой. Это все равно будет беллетристика, если писатель повторяет методы, одобренные уже кем-то до него. Например, первый раз написанный «Улисс» Джойса — это литература; когда же тот или иной автор начинает использовать «поток сознания» вслед за Молли Блум, это уже не литература — это беллетристика. Даже если она написана в десять раз сложнее Джойса.

**ЛИТЕРАТУРА ВСЕГДА
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНА, ОНА
ПРЕДПОЛАГАЕТ НОВАТОРСТВО.**

Решаясь стать писателем, вы должны понимать, что все придется делать первые, все на собственный страх и риск. Скорее всего, вам придется ждать настроения, вдохновения, голоса свыше, сниже — уж я не знаю, откуда. Без этого ничего не получится.

Кроме того, на этом поприще не следует ожидать ни славы, ни денег. Прижизненная известность если и приходит к писателю, то очень нескоро, поскольку писатель сильно опережает запросы и вкусы публики; собственно говоря, зачастую именно он их и формирует. Скажу больше: писателю, по моему мнению, вообще не следует придавать большое значение тому, сколько человек его прочтет и прочтет ли кто-нибудь вообще. Литература в том смысле, который я заклады-

ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОФЕССИЯ

ваю в это слово, существует в режиме монолога; она пишется как попытка объяснить самому себе что-то про самого себя, про мир, про что угодно. Если вы собираетесь писать литературу, мне действительно нечем вам помочь и почти нечего подсказать. Я могу лишь предупредить вас, что этот путь чрезвычайно интересен, но сопряжен с большим количеством опасностей. Что касается беллетристики, то здесь у меня опыта больше, и кое с чем я, вероятно, смогу вам помочь.

Беллетристика — это литература жанровая, и — я выражусь вульгарнее, — литература массовая, а массовая литература, не имеющая большого количества

Беллетристика — это профессия, это ремесло, и ему можно научиться, как, например, можно научиться архитектуре.

читателей, не имеет смысла; она — оксюморон. Беллетристика — это профессия, это ремесло, и ему можно научиться, как, например, можно научиться архитектуре. Другое дело, что архи-

текторы, как мы знаем, бывают выдающиеся и бывают рядовые. Для того чтобы быть хорошим беллетристом, а не рядовым, необходимо, как мне кажется, иметь некий набор вводных, и сейчас я попробую его обрисовать:

Искусство наррации — проще говоря, дар рассказчика. Без этого ничего не получится. Наррация, в свою очередь, складывается из *двух компонентов*. Первый можно назвать встроенным хронометром, который помогает автору регулировать баланс необходимого и достаточного. Для того чтобы персонаж

ожил, а читатель мог увидеть описываемую сцену, нужен некий минимум описаний. Я подчеркиваю: именно минимум. Как только ваш персонаж ожил, а сцена задвигалась — переходите к следующему эпизоду. Это чувство меры совершенно необходимо всякому беллетристу, и этому можно научиться у хорошего редактора, у мастеров наррации, и т.д.

Чувство языка. Очевидно, что это способность так подбирать и расставлять слова, чтобы текст обретал упругость и некоторую собственную энергетику. Эта способность сродни поэтическому дару, однако из хороших поэтов довольно редко получаются хорошие прозаики как раз-таки по причине сбитого хронометра, о котором я говорил выше. Дело, впрочем, вкусовое, но, с моей точки зрения, художественная проза того же Бориса Пастернака довольно тяжела — он никогда не знает, где остановиться.

Текст, сколько бы автор над ним ни работал, должен ощущаться читателем так, как будто бы он сел на санки и несется с горы, не в силах затормозить. Вот что такое чувство языка. Этот дар либо присутствует, либо нет; многое в тексте можно исправить редактурой, но вдохнуть в него энергетику, которой изначально не было, нельзя.

[Чтобы проверить, наличествуют ли в вас эти компоненты, т. е. дар наррации и чувство языка, я советую провести такой эксперимент: напишите текст, причем не остросюжетный, а какой-нибудь описательный или психологический, и прочитайте его нейтрально заряженной по отношению к вам публике. Если че-

ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОФЕССИЯ

рез пятнадцать минут взгляды слушателей не потухнут, а мысли их не улетят прочь от повествования, значит, все в порядке. Это довольно жестокий для самолюбия эксперимент, но, тем не менее, попробуйте, и вы увидите, имеет ли вам смысл этим заниматься.]

Есть еще несколько основных вещей, без которых не написать хорошей беллетристики. Когда я говорю «хорошая беллетристика», я имею в виду не литературные оценки, поскольку это чрезвычайно субъективная вещь, я имею в виду беллетристику, которая востребована массовым читателем. Автор должен очень хорошо **знать жанр**, в котором он собирается писать. Он должен понимать законы этого жанра, понимать тот культурный слой, поверх которого он будет строить свой собственный дом. Вывод: беллетрист должен обладать гораздо более высоким уровнем эрудиции, чем писатель. Писатель, при наличии у него мощного дара, вообще имеет право быть человеком малообразованным. Например, замечательный японский писатель Кэндзи Маруяма окончил ПТУ и прочитал в своей жизни один-единственный роман — «Моби Дик», после чего сказал, что он все понял и больше ему ничего читать не надо. У беллетриста такой номер не пройдет.

Необходимо также упомянуть, что человек, который пишет беллетристику, должен обладать **развитым игровым началом**, чтобы заставить читателя поверить в достоверность того мира, в который его погрузили. Невозможно написать хороший детектив, если ты не любишь детективы; невозможно написать хороший

любовный роман, если ты по натуре не влюбчив или влюбчив, но глупеешь от любви и теряешь наблюдательность. Читателя не обманешь имитацией увлеченности, здесь эта виагра не работает.

Наконец, еще одно качество, которое совершенно не нужно писателю, но без которого не может обходиться беллетрист — это **адекватность самооценки**.

Прочитав Сталина: «Как метко заметил товарищ Олеша, писатель — инженер человеческих душ». Так вот, беллетрист в первую голову должен быть инженером своей собственной души, понимать свои сильные и слабые стороны, прикидывать, что может получиться, а за что браться не следует, даже если очень хочется. Я, к примеру, в своей беллетристике старательно обхожу любые эротические сцены, потому что я знаю, что они у меня не получаются. Самой большой для меня находкой в этом смысле была серия детективов про монахиню.

**НЕВОЗМОЖНО НАПИСАТЬ
ХОРОШИЙ ДЕТЕКТИВ, ЕСЛИ
ТЫ НЕ ЛЮБИШЬ ДЕТЕКТИВЫ;
НЕВОЗМОЖНО НАПИСАТЬ
ХОРОШИЙ ЛЮБОВНЫЙ
РОМАН, ЕСЛИ ТЫ ПО
НАТУРЕ НЕ ВЛЮБЧИВ ИЛИ
ВЛЮБЧИВ, НО ГЛУПЕЕШЬ
ОТ ЛЮБВИ И ТЕРЯЕШЬ
НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТЬ.**

Итак, допустим, вы решили стать беллетристом. Здесь впору поучиться у писателя Тригорина, про которого Треплев с завистью говорил, что «Тригорину легко — он выработал себе приемы». Так вот, надо выработать себе приемы, главным из которых должен быть прием «не повторять предыдущие приемы»; это очень важно. Я могу поделиться собственным опытом, расска-

ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОФЕССИЯ

зять, какие приемы использую лично я и из каких этапов складывается мой беллетристический роман.

Шаг первый — **погружение в материал**, в ту эпоху, которую я собираюсь описывать. Я просто читаю все подряд: документы и мемуары, газеты и журналы. Если выбранная эпоха оставила после себя фото-

ТАК ВОТ, НАДО ВЫРАБОТАТЬ СЕБЕ ПРИЕМЫ, ГЛАВНЫМ ИЗ КОТОРЫХ ДОЛЖЕН БЫТЬ ПРИЕМ «НЕ ПОВТОРЯТЬ ПРЕДЫДУЩИЕ ПРИЕМЫ»; ЭТО ОЧЕНЬ ВАЖНО.

граффии — это очень здорово, так как фотография позволяет полнее окунуться в жизнь людей, нежели живопись и рисунки. Я буквально окружаю себя фотографиями того времени, рассматриваю лица, которых

сейчас уже не делают, — все это мне очень помогает.

На втором этапе я совершаю что-то вроде **осмотра локаций**. Я даже не могу логически объяснить, зачем это нужно, потому что многие локации можно изучить по видеозаписям или фотографиям, но конкретно мне это не помогает. Мне нужно туда поехать, мне нужно там побывать. Я должен что-то ощутить. Что именно — трудно объяснить с точки зрения рационального, но для того, чтобы поверить в собственную историю, я должен побывать на месте событий. Иногда мне приходится ездить дважды. Первый раз — до написания романа, чтобы что-то почувствовать, а второй раз — когда готов сюжет, дабы убедиться в том, что события романа действительно могли здесь происходить.

На этом подготовительная часть заканчивается, и начинается инженерная работа.

Начинаю я всегда с **персонажей**: составляю список главных и второстепенных действующих лиц и занимаюсь каждым из них. Даже если это не попадает в роман, я должен знать про персонажей все: их характеры, особенности, биографии, — такая вот система Станиславского; без всего этого голем не оживет. Кроме того, я должен понять, как героя зовут; *не придумать, а понять*. Имя — очень важная штука. Если автор неправильно назвал своего персонажа, он не станет живым. Поэтому мне очень часто приходится перебирать имена: вот это ближе, еще ближе, теплее, теплее... Если вы поняли, как зовут вашего героя, — он начал жить и двигаться, значит, вы его угадали. Это получается далеко не всегда, и я очень хорошо знаю тех своих героев, которые получили «неправильные» имена и по этой моей оплошности навсегда остались картонными.

Вышеприведенный принцип целиком и полностью относится и к главным героям, и к второстепенным, и к третьестепенным. Вот он вошел и сказал: «Кушать подано!» — а ты знаешь про него все; он не функция, но живой человек.

Когда эта работа выполнена и у вас на руках имеется полный список действующих лиц, они начинают **вступать между собой в отношения**. Это захватывающий процесс, за которым нужно терпеливо наблюдать и который необходимо тщательно конспектировать. Когда-то, в самом начале своего занятия беллетристикой, я писал иначе —

**ГОРАЗДО ЕСТЕСТВЕННЕЕ
И ПРОЩЕ РАБОТАТЬ
ПО ПРИНЦИПУ ОТ
ЛЮДЕЙ К СОБЫТИЯМ,
А НЕ НАОБОРОТ.**

ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОФЕССИЯ

я выводил жесткую сюжетную линию и уже к ней пристраивал персонажей, как ветки к стволу; это работает хуже. Гораздо естественнее и проще работать по принципу от людей к событиям, а не наоборот.

Следующий этап: **план романа**. Мне необходимо понимать, что в главе первой происходит то-то и то-то, а в главе седьмой вот это и вон то. Короче говоря, это банальный поэпизодник, если выражаться кинематографическим языком.

Затем я проделываю работу, для которой придумал собственное название — **Атмография, или график дыхания**. Это совершенно необходимая вещь для любой беллетристики, а в особенности для беллетристики остросюжетного жанра. Читатели любят говорить автору такой комплимент, как «читается на одном дыхании». Но в действительности на одном дыхании можно прочесть разве что короткий рассказ. Роман — это целая жизнь, а жизнь — это дыхание: вдох и выдох. Атмография позволяет заранее наметить амплитуду этих колебаний, а также вывести концовку романа так, чтобы она пришлась именно на вдох. Только закрыв книгу на вдохе, читатель продолжит какое-то время жить с ней.

Закончив атмографический рисунок, я пишу **сценарий**, руководствуясь и планом, и графиком дыхания. Сценарий — это, собственно говоря, и есть весь текст, за исключением диалогов и описаний. По объему сценарий равен приблизительно половине конечного объема произведения, и он, пожалуй, является главной частью работы беллетриста.

Ну, и наконец на последнем этапе я пишу собственно **текст**.

Заканчивая разговор о профессии беллетриста, мне хотелось бы еще несколько слов сказать о профессии писателя, которую я открыл для себя совсем недавно, но уже извлек из своего открытия несколько уроков. Во-первых, не относитесь к писательству как к повседневному занятию, тем более не относитесь к нему как к источнику заработка. Писательство — это непредсказуемая энергия, это сила, которая ничего вам не должна, это кошка, которая гуляет сама по себе. Не гоняйтесь за ней, не хватайте ее за хвост; не тужьтесь, не кряхтите — ничего хорошего из этого не выйдет. Просто терпеливо ждите, и когда эта энергия придет, относитесь к ее приходу как к празднику, как к подарку, как к церковному таинству. Если же этого не происходит, не терзайтесь и не мучайтесь — живите обычной жизнью.

**ПИСАТЕЛЬСТВО —
ЭТО НЕПРЕДСКАЗУЕМАЯ
ЭНЕРГИЯ, ЭТО СИЛА, КОТОРАЯ
НИЧЕГО ВАМ НЕ ДОЛЖНА,
ЭТО КОШКА, КОТОРАЯ ГУЛЯЕТ
САМА ПО СЕБЕ.**

Хорошо быть писателем человеку, у которого есть другая служба, другой заработок. Тем же, кто ничего не умеет, кроме как обращаться с буквами, — тем придется труднее, но и здесь есть выход. Довольно часто журналисты задают мне такой вопрос: «Чего это вы так много книжек пишете? Не работает ли на вас бригада литературных негров?» А дело в том, что я как раз-таки тот человек, который ничего кроме текстов делать не умеет; никаких других возможностей жить и зарабатывать у меня нет. Но умение работать со словами — это уже профессия, и человек, который ощущает себя именно писателем, а не

ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОФЕССИЯ

беллетристом, вполне способен писать принципиально *другое* в те периоды, когда муза молчит, а внутри ничего не шевелится. Еще раз: вы умеете пользоваться словами, у вас есть голова, у вас есть чувства, у вас есть мысли — пишете другое. Пишите эссеистику, пишете документальную прозу, читайте лекции. При наличии интереса и способностей, попробуйте писать беллетристику. Вообще, смена жанра, смена стилистики — чрезвычайно продуктивная вещь. Когда вам вдруг станет скучно от того, чем вы занимаетесь, когда вы поймете, что увязли в монотонности и рутине, — начните писать другое. Лично мне комфортнее одновременно работать над тремя разными книгами. Обычно через две-три недели работы я начинаю уставать и немедленно перебираюсь в пространство совершенно другого текста. Там я отсиживаюсь какое-то время, а как чувствую, что снова подступает усталость, — перебираюсь к третьей книге. Такая тактика избавляет меня от необходимости устраивать себе разгрузочные дни. Вся хитрость состоит в том, что ты должен соскучиться по книге.

Еще один не менее важный нюанс: для каждой книги, для каждого жанра нужно свое собственное пространство. Сейчас, для того чтобы писать книгу другого жанра, я просто приезжаю в другое место, в другую страну, но когда я жил в двухкомнатной квартире и не имел возможности колесить по миру, я просто перемещался по своей квартире. Для одного типа письма мне служила спальня, для другого — кухня, и т. д. Не знаю, как это объяснить, но зависимость энергии места от того, что ты пишешь — совершенно прямая.