

КОНСПЕКТ авторского курса лекций, посвящённого литературному мастерству

автор курса: Константин Крылов

конспект подготовил:  [kladun](#)

Оглавление

Лекция 1. Введение в фундаментальные основы художественной литературы.	3
Лекция 2. Первичное построение героя.	4
Лекция 3. Дальнейшее построение героя.	6
Лекция 4. Персонаж в тексте.	8
Лекция 5. Построение сеттинга.	10
Лекция 6. Построение сюжета.	11
Лекция 7. Сюжетный поворот.	13
Лекция 8. Диалог.	14
Лекция 9. Иносказание.	16
Лекция 10. Социально-экономические аспекты сеттинга.	17
Лекция 11. Название произведения и первая фраза.	18
Лекция 12. Как писать о табуированных вещах.	20
Лекция 13. Сверхидея произведения.	21
Лекция 14. Неявная подача информации.	23
Лекция 15. Что делать, если текст не пишется; стилистические приёмы.	24
Лекция 16. Трансформация героя внутри произведения.	26
Лекция 17. Методы и критерии оценки произведения.	27

Лекция 1. Введение в фундаментальные основы художественной литературы.

Почему людям нравится читать художественную литературу?

Когда человек додумывается до ответа на какой-то вопрос, приходит к пониманию каких-то вещей, а равно выстраивает в голове какой-то образ – то есть успешно фантазирует, он получает от этого удовольствие. Причём удовольствие это чисто химического свойства. Вырабатывается (видимо, в самом мозгу) некий гормон, своего рода наркотик, от которого человек испытывает кайф. Этот кайф поощряет человека к мыслительной деятельности и фантазиям. Почему же при таком раскладе далеко не все становятся вьедливыми умниками и творческими натурами, а в основном вырастают быдлом, которое думать не просто не любит, а натурально избегает этого делать, прямо-таки боится? Потому что по сравнению с другими видами доступных удовольствий данный кайф существенно проигрывает в силе ощущений, а усилий для получения требует довольно значительных. Поэтому быдло и предпочитает пить пиво и трахаться с таким же быдлом противоположного пола, нежели напрягать мозг. Тем не менее, механизм такой есть. И авторы художественной литературы эксплуатируют именно его. Они делают процесс создания мыслительного образа задачей гораздо более простой. Фактически, читателю не требуется ничего фантазировать самому, но лишь представить то, что за него нафантазировал автор художественного произведения. Последнее требует гораздо меньше усилий, а кайф получается тот же самый или даже больше – если фантазия автора превосходит читательскую. Именно за это читатель и платит, когда покупает книгу. И чем лучше писатель помогает этому механизму у читателя, чем легче читателю получается представлять предлагаемые образы и чем эти образы ярче и увлекательнее, чем больше от всего этого читатели получают кайфа – тем книга успешнее.

Итак, задача писателя в целом понятна. Работа писателя действительно похожа на решение задачи по физике, принципиальная разница в том, что можно самому менять условия задачи, то есть «дано».

Поскольку весь процесс чтения довольно долг, внимание читателя требуется постоянно удерживать. Удерживается оно любопытством, для этого его надо разжечь, причём делать это периодически. Итого получается такая формула: разжечь любопытство, чтобы его в итоге обмануть, но при этом удовлетворить. Обмануть нужно, чтобы в этом месте разжечь по новой, процесс крутится в цикле.

При этом важно понимать три основные составляющие художественного произведения и их иерархию важности. Литературное произведение состоит из трёх компонентов – это мир литературного произведения, герой и сюжет. При этом иерархия их важности следующая:

- 1) Сюжет
- 2) Герой
- 3) Мир

Сюжет важнее героя, герой важнее декораций, в которых он действует.

Это можно сравнить с фундаментальной триадой эстрадной музыки: музыка, голос, слова – в которой важнее всего музыка, на втором месте – исполнитель, а текст – только на третьем. В российской поп-музыке господствует порочный взгляд на эту триаду – что важнее всего текст, на втором месте – музыка, а голос важен в последнюю очередь. Именно поэтому российская попса так отвратительна и никогда не будет иной, пока данный подход не будет пересмотрен (что, видимо, случится только со сменой государства).

Примерно ту же ошибку, что в российской попсе, делают начинающие писатели-фантасты. Они путают приоритеты. Обычно их представление о порядке важности компонентов таково:

- 1) Мир

- 2) Герой
- 3) Сюжет

В итоге они зачастую предлагают крайне проработанные, продуманные до мелочей и даже изошрённые миры, но произведения читать не интересно – они скучны. А всё дело в том, что недостаточное значение придаётся сюжету, он от этого небрежения страдает, притом что он для успеха произведения важнее всего.

Взять, например, фантастику о попаданцах. В ней сюжет всегда одинаковый – поэтому интересно читать может быть ну раз, ну два. Дальше скучно. А ведь эти произведения можно было бы сделать преувлекательными – достаточно просто поработать над сюжетом. Что можно сделать с сюжетом про попаданца? Ну, например, попаданец может научно-технический прогресс не развивать, а наоборот тормозить. С какими-то своими целями. Скажем, Людовик XIV на самом деле был попаданец, который своим обскурантизмом предотвратил возникновение тоталитарной империи.

Да, раз уж речь зашла о фантастике, надо сказать, что и весь курс посвящён написанию литературы именно фантастической. С тем, однако, замечанием, что ЛЮБАЯ художественная литература есть фантастика, поскольку описывает несуществующий мир, хоть немного, но отличающийся от настоящего. Ибо про такое же, как в жизни, читать неинтересно – все это и так видят. Обычно читателям интересно читать про то, с чем в реальной жизни они дела не имеют. Например, классический детектив описывает для приличных людей очень похожий на их собственный мир приличных людей, имеющий важное отличие – в этом мире есть коварные убийцы, а в их мире – нет.

Итак, сюжет – самое важное. В качестве бонуса к лекции слушателям предлагается приём, как сочинить хороший сюжет или его фрагмент в ЛЮБОМ вымышленном мире. Метод называется переконвертация или «метод Макса Фрая» (по псевдониму писательницы, которая этим приёмом активно пользуется). Сюжет состоит из перипетий – то есть действий и получающихся результатов. С героем постоянно что-то происходит. Например, пошёл в магазин за водкой, а его по дороге утащили инопланетяне. Если говорить аналогиями, то для сюжета мир литературного произведения – это язык, которым сюжет излагается. Герой – что-то типа ручки, которым сюжет пишут. Один и тот же сюжет можно изложить на языках разных вымышленных миров. То есть если есть хороший сюжет из реальной жизни – как пришлось осторожно пробираться мимо дворовых гопников, его можно изложить на языке мира, например, фэнтези – и получится увлекательная история о том, как хоббитам надо было не попасться на ужин троллям.

Лекция 2. Первичное построение героя.

Где взять действующего героя? Писатели-новички часто начинают с описания себя, а нередко и продолжают. Причём описание это часто идеализированное – то, каким горе-писатель хотел бы быть – со сплошными достоинствами и напрочь лишённый недостатков. Такой персонаж неинтересен. В английской литературной среде для таких персонажей даже существуют нарицательные имена: Мэри Сью – для женского пола, Марти Сью – для мужского.

На самом деле, героя не обязательно брать из жизни. Его можно строить и делается это по определённым правилам.

Герою всегда присущи несколько характеристик. Что из них первично? Внешний вид! Как герой выглядит – так и поступает. Сначала рисуем (представляем) визуальную картинку героя – из неё сразу виден характер – а из этого что герой делать может, а чего нет.

Имея в виду последнее, очень продуктивно использовать метод «двух штрихов». Мы наделяем героя двумя ключевыми качествами, одно из которых – его преимущество, сильное место, другое

– недостаток, слабость. Важно, что и сильная и слабая черта таковы объективно. Причём, оба штриха видно сразу – прямо из той самой картинки визуального образа.

Как два штриха, то есть ключевая сильная сторона и ключевая слабость, привязываются к портрету? Очень просто. Человек – это существо действующее и чувствующее. (Ещё мыслящее, но мышление – это одновременно действие и восприятие). Соответственно, сила и слабость могут относиться либо к способности действовать, либо к способности чувствовать.

Если говорить про действия, то их разные категории олицетворяются отдельными частями тела: речь – это рот; манипуляции – это руки; передвижения и проворство – ноги.

Аналогично отдельными чертами задаются способности восприятия. Глаза отвечают за проницательность, уши – за чуткость и информированность, нос – за чутьё и интуицию.

Пример применения метода двух штрихов: у главного героя ярко-голубые глаза (воспринимаются как сильные, что значит, что герой проницателен) и одновременно потные ладони (что значит, что у него всё валится из рук, он плохо манипулирует вещами и, что гораздо важнее – людьми).

Пример более конкретный: Шерлок Холмс состоит из двух штрихов – это трубка и скрипка. Скрипка говорит о руках: они сильные и ловкие. «Чтобы раскрыть дело, мне надо собрать головоломку» – её собирают руками. Это сильное место. Трубка означает зависимость. Это слабое место. Шерлоку Холмсу не должно быть скучно.

Гарри Поттер, два штриха: очки + шрам. Очки означают ум и проницательность, ибо в очках у него острое зрение. Шрам же – это клеймо, знак судьбы, обречённость. У Гарри Поттера всегда нет выбора (на самом деле, вся эта книга, вернее, серия – про отсутствие выбора).

Можно разложить по двум штрихам трёх мушкетёров:

Арамис: аккуратный и есть вкус, но слабейший из четверых (физически).

Портос: очень сильный, но выглядит смешно (не видит себя со стороны).

Атос: бутылка + руки (которые твёрдые и не портятся от пьянства). Напоминает Холмса. Бутылка означает привязанность: вначале к женщине, потом к алкоголю как средству её заменить.

Разобрать д'Артаньяна – задание для самостоятельной работы.

Большинство хороших писателей сознательно или нет используют метод двух штрихов. Просто берём фигурку и далее её красим двумя штрихами. Например, есть чёрт – придали ему черту (раскрасили) – стал хромым. Значит, не успевает. (Во многих мировых религиях и мифологиях чёрт именно хром: может всё, да вот только поспеть вовремя не может, хоть того же Фауста, у которого он купил душу по договору, ангелы в последний момент из-под носа увели). Причём, такой совет: сразу оба штриха лучше ввести в одном абзаце и их потом всегда помнить.

Ещё совет: чтобы персонаж был, так сказать, объёмный, не плоский, лучше запоминаться, лучше два штриха брать в разных категориях – один относящимся к действиям, другой – к восприятию. То есть не так, что хорошее зрение, но глуховат – а хорошее зрение, но слишком мясистые губы. Если же персонаж второстепенный, проходной, и даже желательно, чтобы читатель его забыл побыстрее, тогда как раз оба штриха лучше брать из одной категории, чтобы персонаж получился плоским – например, есть сила, но нет ловкости (то есть неуклюжий).

Взять такой штрих как рост. Рост – это первое, что мы видим, но сам по себе отдельного значения не имеет. Им нельзя задать какие-то вещи. Нередкая ошибка начинающих литераторов – что они думают иначе и придают росту значение.

Если мы пишем произведение от первого лица и надо ввести те же два штриха, но тут присутствует субъективность самого повествователя, который является и главным героем же. Более того, повествователю-герою эти два штриха могут быть вообще не очевидны или даже наоборот он может испытывать иллюзию обратного: например, мнит себя проницательным, а сам

проглядывает важные вещи под самым носом. Как тогда быть? Как сделать очевидными для читателя два штриха, которые не очевидны самому герою-повествователю? Как вариант, можно использовать прямую речь третьих лиц, в которую главный герой не верит (но верит читатель).

Бонус лекции: метод Высоцкого. Высоцкий – автор всенародно любимый. Как ему это удалось, как такого добиться? Метод его простой, хотя и крайне трудоёмкий. Дело в том, что у него написано по песне для каждого социального слоя, даже мельчайшего. А как он писал такие песни, где брал материал? Опять же просто: он с соответствующими людьми пил и внимательно слушал, что они рассказывают. Потом брал одну из историй и рифмовал. Какое отношение это имеет к литературе? А точно так же можно легко построить героя – взять готового из жизни.

Лекция 3. Дальнейшее построение героя.

Предыдущая лекция была о том, как построить статичного персонажа – некий скелет. Сегодняшняя – о том, как начать одевать его в живое мясо. Предлагаемая технология называется «метод айсберга».

Что связывает героя с миром литературного произведения? Две вещи:

- 1) Сюжет
- 2) Биография героя

Очень важно их друг с другом ни в коем случае не путать!

Сегодня говорим о втором пункте – о биографии. Её построение – дело крайне важное, кропотливое и даже муторное. Поэтому вполне понятно часто возникающее у начинающих писателей искушение писать главного героя БЕЗ биографии – например, наделив его амнезией. Отсюда же и тяга к попаданчеству – когда герой попадает в мир, с которым НЕ связан биографией, так что последняя перестаёт иметь хоть какое-то значение. Но лучше этим порокам не поддаваться.

Стало быть, составляем биографию персонажа. Она в дальнейшем влияет на всё, с ним связанное. При этом создаваемая биография поделится на три части:

- 1) Те, которые показать читателю нужно.
- 2) Те, которые показать нужно, но сделать это косвенно.
- 3) То, что надо от читателя утаить.

Перво-наперво (прямо с первой страницы произведения) до читателя следует донести важнейшие факты: пол, возраст, национальность, социальное происхождение, образование.

Для литературного героя особо важен уровень образования. Как его задать? Уровень образования крайне сильно коррелирует со словарным запасом, поэтому в первую очередь работаем с этим. Если наш персонаж – низкообразованный, ему словарный запас можно просто срезать.

Приверженность культуре и/или национальной культуре не следует задавать явно. Это следует делать маркерами, показывающими, к какой культуре человек относится. Притом маркеры должны быть понятны для большинства читателей.

Например, если в жилище главного героя на стене висит ковёр, то это значит, что

- 1) Либо перед нами старый совок;
- 2) Либо он живёт/находится в доме родителей (которые есть старые совки);
- 3) Либо он на съёмной квартире. При этом, если герой молод, то пусть он этим ковром раздражается.

Как хорошо видно из последнего пункта, принадлежность к культуре также удобно задавать через симпатии и антипатии.

Пример: «Я пил пиво на диване и смотрел на румынскую стенку. Я смотрел на неё ещё в трёхлетнем возрасте».

Маркеры должны маркировать не среду (опять же ошибка новичков), а в первую очередь **героя!**

Пример: «Было поздно. То время, когда закрываются сигаретные ларьки.» – из чего сразу следует, что герой курит.

Много информации о герое можно передавать через разные характерные художественные сравнения. Например, «кровать, напоминающая больничную», «крутил головой так, как будто ждал выстрела». Если есть сравнение красивое и не очень, но второе даёт информацию о герое, а первое – нет, выигрышнее второе!

Всю эту информацию о герое лучше давать на первых двух страницах. Желательно тотально. Всё, что к этому не относится, лучше с первых двух страниц убрать.

Теперь факты биографии. Всё это влияет на то, какой получается герой, на его особенности и поведение. Рисуем таблицу из трёх колонок и их кропотливо заполняем:

Время	Событие	Комментарий

Годы проставить лучше все – пусть даже многие окажутся пустые. Пусть не собираетесь и не будете показывать это читателю – главное, чтобы знал сам писатель, это важно. Например, герой трижды неудачно поступал в один вуз и потом это имеет отголоски в поведении и восприятии – скажем, герой испытывает непроизвольное почтение к тем, кто в этом вузе учился.

Хороший писатель НЕ рассказывает о герое всё. Обязательно 2-3 важных факта утаивает. Хороший пример – рассказ Хэмингуэя «Фиеста». Главный герой – травматический кастрат, об этом нигде прямо не говорится, но именно эта травма героя полностью определяет. Ещё пример (излюбленный в английской литературе): почтенный человек в летах, но в прошлом имеет чёрную тайну.

Сколько можно и следует скрывать данных о герое? Тут действует правило, что чем выше Ваши авторские претензии на хорошее произведение, тем меньше показывать. При этом самому писателю про своего героя лучше знать **всё**. Если говорить о пропорции, то писатель должен знать о герое хотя бы на 40% больше, чем читатель, а лучше – на 60%.

Зачем всё это нужно? А для правдоподобности. Лучше всего исходить из странной гипотезы, будто мы не имеем «администраторского» доступа к своему персонажу. То есть мы не пишем ему в голову его мысли и чувства, но лишь их рассказываем. Грубо говоря, мы можем менять своего персонажа на другого, но сам персонаж самостоятелен. А мы можем только задавать условия его возникновения, то есть биографию, но не можем им каждую секунду повелевать. Не можем писать ему в голову произвольные мысли, потому что он их думает сам. Мы создаём персонажа, как бы запускаем его на эмуляцию и смотрим, что получится.

Из биографии героя во многом может возникать сеттинг (то есть набор декораций и место действия). Вы вводите героя – и автоматически задаётся куча данных о сеттинге. На самом деле, сеттинг лучше так и вводить – от биографии главного героя. Это точно лучше, чем задавать сеттинг отдельно (данное замечание относится скорее к сугубо фантастическим и фэнтезийным произведениям).

Вариант техники, делающей героя живым и правдоподобным – вначале написать (пусть даже грубо) о своём герое короткий рассказ. Потом этот рассказ выкинуть и писать уже задуманный роман. То есть сделать таблицу с графами, написать рассказ – и у Вас уже будет ощущение, что Вы с героем знакомы. Он выйдет очень живой.

Можно вообще взять реального героя, а потом про него сочинять. Например, Александр Дюма со своим д'Артаньяном сделал именно так. Он изучил настоящего д'Артаньяна и его биографию, а потом стал сочинять про него небывлицы.

Важный вопрос: насколько подробно следует прорабатывать биографии второстепенных персонажей? Заведомо меньше, чем у главного. В соотношении где-то 1:3. Совсем проходным персонажам следует прописать хотя бы временные рамки, чтобы не вышло дурацких нестыковок, когда 60-летний слуга 15 лет назад учился в третьем классе гимназии для мальчиков. Подсказка: если имя персонажа упоминается больше трёх раз, заполняем графы.

А как писать биографию реального человека? Вначале заполняем графы точно известных фактов, а также самых очевидных (родился, родители, пошёл в школу, переехал). Далее пустые места заполняем менее точными фактами. В последнее войдут контакты с людьми, что крайне важно. Для контактов полезно вначале составить список, а потом таблицу. Перемещения в пространстве: где и когда был, куда ездил. Далее идентификация и самоидентификация – например, комсомолец Евгений Петров, он же хипарь Зюбрик. Вообще, это называется разработка. Для того, чтобы в этом лучше разбираться, полезно прочитать «Настольную книгу следователя».

Важно понимать, что биография есть у любого персонажа и она всегда полная – её длина составляет всю жизнь. Это значит, что если мы пишем про ребёнка, то у него биография точно такая же – просто состоит из других событий, которые на нашей шкале расположены, может быть, близко друг к другу, но на его – нормально удалены. У бессмертного бога структура будет та же, просто события для нашего восприятия будут чересчур уплотнены: развал СССР где-то рядом с Бородинской битвой. Будет что-то похожее на учебник истории. Если мы пишем про животное – для него справедливо всё то же самое.

Лекция 4. Персонаж в тексте.

Героя можно писать из трёх позиций:

- 1) От первого лица: «Я шёл по улице».
- 2) От третьего лица: «Он шёл по улице».
- 3) Промежуточная позиция: я + они.

Разница между первым и вторым не особо велика. Всё зависит от того, насколько герой при описании от третьего лица доступен изнутри. Если доступен полностью – это так называемая открытая позиция. Также существуют полузакрытые позиции – когда мы точно не знаем, но о чём-то вполне достоверно догадываемся и можем судить. Существуют позиции полностью закрытые – когда доступно только то, что видно снаружи.

Примеры:

Открытая позиция: «Услышав ответ Андрея, полковник встревожился. Его пугали такие ситуации».

Полузакрытая позиция: «Андрей заметил, что полковник встревожился. Насколько он знал, его пугали такие ситуации».

Закрытая: «Вася увидел, что у полковника сделалось каменное лицо».

В закрытых позициях пишутся совсем второстепенные герои. Главный же герой почти всегда пишется в открытой. Об этом и поговорим. А начнём с воспоминаний героя.

Вообще, мы всё даём через глаза главного героя. Это значит, что всё, что он видит, слышит, чувствует, у него вызывает ассоциации.

Воспоминание ≠ только факты. Это ещё и эмоциональная оценка. То есть мы смотрим в прошлое из настоящего. Например, было то-то то-то так-то так-то – эх, какой же я тогда был дурак, что не понимал такую очевидную вещь. Универсальная формула: тогда было так и так, я думал по этому поводу так и так – а оказалось так-то и стало так-то. То есть, иначе говоря, воспоминания – это скорее задний ум, а не прокрутка записи на видеокамере. Структура воспоминания непременно содержит эти две части: тогда – теперь.

Примеры вариантов:

- 1) Дихотомия: думал, что нечто неважно – а оно оказалось важно. Чтоб подчеркнуть, уделяется внимание деталям, которые в другом случае не удостоились бы упоминания. А если всё в итоге закончилось хорошо, то и общая эмоциональная окраска тёплая, а акцент делается на приятном.
- 2) При воспоминании неприятного герой даже не вспоминает деталей – именно потому что это неприятно и он произвольно отстраняется от этого воспоминания, чтобы не быть к нему слишком рядом.
- 3) Описывается какая-то очевидная дрянь: например, как герой регулярно сидел и пил за облезлым столиком в грязном кабаке дешёвое пиво низкого качества и отвратительного вкуса. А после подводится черта: «Наверное, это было лучшее время в моей жизни». Тем самым даётся понять, насколько же тяжела жизнь главного героя сейчас.

А можно ли в воспоминании не писать про то, что стало? Да, можно это добавить из контекста. Что-то подобное как раз и сделано в третьем вышеприведённом примере, где не говорится о том, как стало (многократно хуже), но даётся это понять.

В любом случае, без учёта позиции «сейчас» воспоминание таковым не является. Это тогда флэшбэк (flashback) – простая прокрутка кадров из прошлого, то есть без присутствия нынешней личности героя. Такое с людьми иногда и правда происходит, но это не является нормальным состоянием психики, нормальные люди в нормальном состоянии так не мыслят.

Если воспоминание происходит в диалоге или монологе, то есть озвучивается – тогда важность текущего момента и текущего состояния героя сильно увеличивается. Например, если герой сидит и пьёт – тогда пьяность накладывает отпечаток.

Описывая своего героя, хорошие писатели работают в трёх слоях, постоянно имея их в виду:

- 1) Что герой мыслит и делает.
- 2) Зачем он это делает – то есть какой у него замысел, в том числе тайный.
- 3) Глобальная мотивация – то есть ценности; к чему герой стремится, чего хочет на самом деле.

Насколько открытой выбирать позицию для описания зависит от того, насколько важно, чтобы читатель понял мотивацию героя. Вообще, как упоминалось выше, разные персонажи описываются в разных позициях – какие-то в открытых и полузакрытых, какие-то в совсем закрытых. Есть ли рекомендации, сколько героев выписывать в открытой позиции, в полузакрытой, в закрытой? Классическая схема предполагает, что главный герой пишется в открытой позиции. Если главных героя два – в открытой пишутся оба. Ближайшее окружение главного героя выписывается в полузакрытых позициях. Все остальные – в закрытых. В современной литературе всё более гибко. Например, вполне практикуется, когда очень важные персонажи все пишутся с открытыми позициями, причём их можно то открывать, то закрывать – то есть в этом отношении переключаться. Какого-то жёсткого канона тут нет.

Лекция 5. Построение сеттинга.

Данная лекция посвящена построению сеттинга литературного произведения – то есть месту действия и его декорациям, в которых всё происходит. Сеттинг вообще говоря не совпадает с миром литературного произведения (хотя может и совпадать), но является его частью. Например, всё действие может происходить на яхте в море.

Речь пойдёт о построении фантастических сеттингов. С тем, однако, замечанием, что практически вся мировая литература – это фантастика. Таким образом, можно говорить о том, что речь пойдёт о построении вообще любых сеттингов, благо, что методика одинаковая и универсальная.

«А как же реализм?!» – спросите вы. Давайте разберёмся, что такое есть реализм. Реализм – это то, что происходит здесь, сейчас, с нами. Если не выполняется хотя бы одно из этих трёх условий – это уже не реализм, а фантастика (ну, или полужанр, что не слишком-то и отличается). Под «с нами» подразумевается читатель – то есть не здесь, и/или не сейчас, и/или не с ним.

Допустим, не с нами. Сегодня, сейчас, но про миллионеров, а мы не миллионеры. И книжку про миллионеров для нас написал один из таких же, как мы – тоже не миллионер. Фантастика же. Ибо если не фантастика – то что же это такое?!

Так называемый реализм возник как очень извращённый фантастический жанр, когда высшие описывают низших. Аналогично описывались представители уже собственных классов, но оказавшиеся в необычных для них обстоятельствах. Например, детектив – интересно же и щекочет нервы, сидя в кафе, читать, как в этом кафе кого-то отравили, притом что в реальности никогда тут такого не случилось.

Таким образом, реализм – это всё-таки вымышленный мир со свойствами, немного отличными от мира реального.

Итак, как же строить интересный сеттинг? Классический рецепт:

- 1) Берётся обычный мир и для него делается фантастическое предположение. Получается мир с одним особым свойством.
- 2) Вводимое предположение обязательно должно задевать чувства читателя – либо само по себе, либо в своих ближайших следствиях.

Что касается второго пункта, то не так важно, какие именно чувства это будет вызывать: смешить, изумлять, возмущать, пробуждать любопытство, интриговать, пугать, шокировать, отвращать, вызывать брезгливость, оскорблять и т.д. Главное, чтобы чувство у читателя возникло. Если этого не происходит, то есть читателю наплевать – то такое предположение для построения сеттинга негодное. Например, можно сделать предположение, что у тараканов не два уса, а три – и что?! Да всем наплевать, сколько у них усов. Это никому не интересно, кроме, разве что, энтомологов.

Посмотрим на классиков мировой фантастики – они действуют именно по этому рецепту: вводят одно фантастическое предположение. Существует подводная лодка («20 тысяч лье под водой», Жюль Верн). Существуют марсиане («Война миров», Герберт Уэллс). Обратим внимание, что в первом случае введённое фантастическое предположение влияет только на главного героя, во втором случае – на весь мир.

Вот так же вводим единственное предположение, последовательно перебираем все сферы жизни и педантично выписываем, как оно влияет на каждую, не пропуская ничего. Причём само предположение может быть **ОЧЕНЬ** скучным, а вот следствия – довольно любопытными, неожиданными и интересными.

Если хотим сделать сложный и навороченный в своей необычности мир, то предположений делаем несколько, но вводим их обязательно последовательно. Также больше одного предположения бывает полезно делать, когда после введения первого при переборе его следствий обнаруживается какое-то нежелательное, которое нам не нравится. Тогда мы вводим второе предположение, следствие из которого это нейтрализует.

Фантастики на сегодняшний день сочинено столько, что на первый взгляд может показаться, что все возможные предположения давно сделаны. Это не так. На самом деле, не использовано и малой доли одного процента возможных предположений.

Где и как эти предположения брать? Извольте, вот несколько возможных вариантов:

- 1) Можно не ввести нечто, а наоборот – устранить что-то важное и привычное. Как вариант и упражнение для тренировки – убрать из нашего мира один элемент из таблицы Менделеева и кропотливо прописать, что в результате получится. Следствия могут быть самые глобальные.
- 2) Перенос из одних известных нам сфер в другие. Например, из мира насекомых в мир людей. Скажем, размножение посредством заражения яйцом.
- 3) Метод «А попробуйте это оправдать». Придумываем какую-нибудь штуку в создаваемом мире, можно совсем бессмысленную и нелепую (например, всем людям по достижении 20-ти лет в обязательном порядке выкалывают левый глаз). После этого придумываем, что в таком мире могло бы это рационально объяснить, какое для этого надо ввести фантастическое предположение. Вводим абсурдную деталь и вписываем её во что бы то ни стало, так чтобы она стала осмысленной, рациональной и правильной. И у нас получается мир с дурацкой штукой и рациональной причиной для оной.

Предусмотреть совсем все последствия вводимого предположения нереально, но обязательно тщательно прописать его влияние по крайней мере во всех важных жизненных сферах. Вот они:

- 1) Власть: отношения подчинения.
- 2) Экономика: отношения обмена.
- 3) Социум: отношения взаимопомощи.
- 4) Культура: отчуждённая сфера, идеальный мир, существующий только в головах.

Далее сферы подразделяются на категории и типы. Например, власть – на официальную и неофициальную. И т.п. Влияние на всё это надо предусмотреть и продумать.

Как говорилось выше, вводимое фантастическое предположение должно задевать чувства читателя. Как же выбрать так, чтобы непременно задеть? Если фантазия подводит, то есть беспроигрышные темы, обращение к которым читателя волнует всегда:

- 1) Секс и размножение;
- 2) Голод, страдания и т.п.;
- 3) Всё, связанное с жизнью и смертью.
- 4) Моральная тематика (в частности, инверсия морали).

Лекция 6. Построение сюжета.

Сюжет – это последовательность перипетий. Перипетия (от греческого *περίπτεια* – приключение) – это своего рода законченная история в составе повествования. Обычно представляет собой некую неожиданную ситуацию, чаще всего внезапное осложнение какого-то действия или непредвиденную проблему, которую герой вынужден решать. Таким образом, перипетия состоит из двух частей: проблема и действия по её решению (успешные или не успешные) – то есть имеет двухфакторную природу.

Вполне понятно, что перипетии могут различаться по масштабам и продолжительности. Более масштабные перипетии вполне могут включать в свой состав более мелкие.

Как строить перипетии и с какой частотой их вводить? Ориентироваться следует вот на что. Течение сюжета можно сравнить с электричеством, в котором есть напряжение и сила тока. Увлекательность произведения, его интересность для читателя тем выше, чем выше эти два параметра. Как добиться напряжения? Очень просто: на следующей странице для читателя должна быть неожиданность – либо в составе текущей перипетии, либо как начало новой (которая вполне может входить в состав текущей). Сила же произведения прямо пропорциональна усилиям, которые прилагает герой. Оба фактора – происходящие неожиданности и усилия героя – влияют на то, как всё развивается и к какому итоговому результату приходит. Каково должно быть соотношение между степенью влияния этих двух факторов? Примерно в диапазоне 60:40 – 70:30 в пользу усилий героя. То есть 70% в исходе перипетии – это следствие действий героя или же его ошибок/оплошностей/бездействия/небрежения. 30% – следствие всяких неожиданных факторов. Причём эти неожиданности вовсе не обязаны приносить только проблемы – это может быть, наоборот, везение. При других пропорциях, особенно сильно перекошенных, читать будет неинтересно. Если герой неудачник, от которого ничего не зависит и которому остаётся только терпеть страдания от такой жизни и вечных мытарств – читать про такое тоскливо. Если у героя всё время всё получается по задуманному, без сучка без задоринки – это скучно, никакой интриги. Если герою всё время везёт – неправдоподобно и отбивает всяческий интерес.

Итого, 60-70% – то, что герой делает сам. 30-40% – всякие тумачи и плюшки, которые на него сыплет автор.

В качестве иллюстрации принципа посмотрим на фильм «Марсианин»: герой на 60-70% выживает благодаря собственным усилиям.

Упражнение в качестве примера: придумать фабулу, содержащую три перипетии, в которой герою нужно переместиться из Питера в Москву, куда-то успеть и что-то передать. Результат – он этого не смог. Причина – дважды налажал сам, а один раз повезло (то самое соотношение 67% на 33%).

Перипетия – это, по сути, отдельное звено в цепи сюжета или даже отдельный элемент в его мозаике, отдельное кольцо в полотне кольчуги. Как перипетии связывать в такую цепь или полотно? Довольно продуктивный метод состоит в следующем. У нас есть несколько отдельных перипетий. После отработки каждой перипетии она всё равно не исчезает бесследно, после неё остаются какие-то отходы – будь то царапина на щеке, знакомство с новым человеком, случайно подслушанный разговор и т.д. Их можно сделать частью большой перипетии, которая фоном происходила или даже зрела, пока шла текущая. Как частный случай – частью непосредственно следующей перипетии или даже возникающей некоторое время спустя.

Эти «отходы» можно вводить специально – как бы вбивать в малые перипетии колышки, по которым протягивать нить охватывающей большой перипетии. Вводится ничего не значащая на первый взгляд деталь, которая впоследствии оказывается значимой, решающей, а то и вовсе роковой. Скажем, текущая перипетия – у героя взламывают во дворе автомобиль, срабатывает сигнализация, герой со всех ног мчится к месту парковки, не выбирая дороги, двухсаженным прыжком перепрыгивает большую лужу, которая всегда тут была. Благодаря именно такой расторопности успевает настичь злоумышленников и их покарать. А потом оказывается, что именно во время того самого прыжка через ту самую лужу у него выпал мобильный телефон, воздействия водой, разумеется, не пережил, а герой в этот вечер очень ждал важного звонка.

Крайне важно, чтобы такие малые перипетии были интересны сами по себе – без этих вбитых колышков большого сюжета. Поэтому лучше вначале сочинить приключение БЕЗ колышка, а потом уже его вбить. Как вариант – можно в готовую малую перипетию вбить какой-то колышек наобум, безо всякого смысла. А потом придумать для него *большой* смысл – таким образом можно разрабатывать большой сюжет, когда о нём нет чёткого представления.

Чтобы для опытного и внимательного читателя вся последующая судьбоносная важность отдельных деталей не была слишком предсказуема, иногда принцип можно инвертировать – привлечь внимание к детали, которая потом оказывается совсем не важна (но это уже тема следующей лекции). Также можно вводить важные детали вперемешку с неважными, добавлять как бы ложные цели – тогда что-то предвидеть становится гораздо труднее, развитие сюжета сохранит неожиданность даже для искушённых читателей.

Внутри перипетии фактор преодоления героем трудности очевидно завязан на его два штриха. Сильный штрих предсказуемо будет становиться причиной успешных преодолений, а слабый – причиной неудач. Это делает общую картину предсказуемой и слегка нудной, поэтому следует всё же соблюдать некоторую пропорцию. Или пусть герой один раз (больше не сто́ит) поступит нетипичным для себя образом.

Замечание по динамике сюжета. Если Вы хотите, чтобы сюжет летел, делайте предложения не длиннее семи слов, а абзацы – не больше четырёх предложений. И, соответственно, наоборот: чтобы сюжет замедлить, надо использовать длинные предложения и объёмные абзацы. Сокращение объёма произведения на 10% очень увеличивает динамику. Этого же эффекта можно добиться, меняя стилистику. Что касается последней, то для её улучшения полезно прочитать книгу Юрия Никитина «Как стать писателем» – в ней всё вещи банальные, но полезные.

Если вернуться к аналогии с напряжением и силой тока, то можно вспомнить и закон Ома: $I = U/R$. Из него следует, что сила тока пропорциональна напряжению, а коэффициент пропорциональности определяется сопротивлением. Возникает вопрос – справедлив ли этот закон для литературного сюжета? И если да, то чем определяется сопротивление? Действительно, пропорциональность имеет место: чем больше с героем происходит неожиданностей (напряжение сюжета), тем больше герою приходится прилагать усилий, чтобы их преодолеть или между ними лавировать (сила течения сюжета). Однако бывает так, что напряжение вроде бы велико, а действие тащится как сквозь густой кисель. А бывает наоборот – когда напряжение невелико, а сюжет несётся как бешеный. То есть сопротивление тоже есть. Чем оно определяется? Стилистикой и её приёмами, количеством сюжетных линий и количеством героев (то есть, фигурально говоря, размером читательского стека).

Лекция 7. Сюжетный поворот.

На предыдущей лекции объяснялось, что сюжет состоит из перипетий, которые идут друг за другом, объединяясь в большие перипетии. Чтобы не было скучно, даже этого хватает не всегда, поэтому можно устроить то, что называется сюжетным поворотом. А можно и несколько поворотов.

Сюжетный поворот – это либо событие, либо вброшенная информация, позволяющая взглянуть на всё прочитанное по-иному. Как результат, у читателя должно возникнуть изумление, а в идеале – шок.

Пример из классических любовных романов: развивается любовь, всё доходит до идиллии, и тут бац – вдруг выясняется, что влюблённые герои – близкие родственники.

Сюжетный поворот – это то, что резко меняет уже прочитанное. Придумать хороший сюжетный поворот есть главная и основная задача писателя. Как же его придумать? Вот об этом и поговорим.

Необходим вброс новой информации. Её может вбросить сам автор (пример – начало второго тома «Мёртвых душ»). Также она может быть внесена некоторым событием. Таким образом, изначально автор должен скрыть некую важную информацию – чтобы потом её раскрыть.

Пример: Идёт кропотливое описание нудной офисной жизни, а потом главному герою нечаянно прищемляют стулом хвост! Оказывается, он работает в аду мелким бесом! А мы-то всё это время и

не догадывались, честно и самым естественным и понятным образом полагая, что повествование ведётся про наш обычный мир, к которому мы все так привыкли.

То есть мы обманываем читателя там, где у него и сомнения не может возникнуть.

Второй вариант: герой кажется одним – а оказывается другим. Например, кажется мужчиной, а оказывается женщиной.

Третий вариант: то же самое, но для какой-то важной вещи – которая кажется чем-то одним, а оказывается другим. Например, всю книгу два конкурирующих княжеских рода сражались за золотой скипетр, обладание которым наделяет правом власти, а оказалось, что это переключатель пространственно-временного континуума. Причём, важная вещь, которая в итоге оказывается совсем не тем, чем казалась, даже вовсе не обязана быть чем-то материальным. Например, это может быть совсем другое намерение. Например, рыцарь побеждает дракона и спасает прекрасную принцессу, а оказывается – чтобы расплатиться ею с другим драконом, которому он проиграл в карты.

Существует такой приём, когда в центр сюжета вводится некий важнейший предмет – так называемый макгаффин, которым герои произведения хотят обладать. Часто суть вещи для читателя остаётся неизвестной. Например, это некий чёрный чемоданчик, за которым охотятся разные группы людей: шпионы, бандиты и ещё один безумный старый учёный, который этот чемодан намерен непременно уничтожить. Что в этом чемодане – неизвестно.

Открыть макгаффин – очень удобный способ устроить сюжетный поворот. Например, в случае с чёрным чемоданом, могут быть такие варианты:

- 1) Чемодан, за которым гонялись все эти люди, оказывается фальшивым. Вариант простейший и банальный.
- 2) В нём всё-таки действительно есть что-то крайне важное или ценное, но такое, чего никак невозможно было предвидеть.

Но вообще макгаффин можно и не вскрывать (правда, сюжетный поворот так не сделать).

Сюжетный поворот обыкновенно происходит резко, но это всё-таки необязательно. Поворот может быть и плавным – если устроен сложно.

Поворот всегда затрагивает один из трёх фундаментальных столпов литературного произведения. То есть поворот может быть на уровне

- 1) Сеттинга;
- 2) Героя;
- 3) Сюжета.

Поворот на уровне сеттинга приводит к тому, что читатель обманывается на уровне прошлого. То есть должен переосмыслить своё воспоминание о прочитанном. Поворот на уровне героя даёт обман на уровне настоящего – то есть читателю приходится переосмысливать непосредственное восприятие. Поворот на уровне сюжета даёт обман читателя на уровне будущего – то есть обман ожиданий.

Каков процент текста, который должен быть переосмыслен на повороте? Любой! НО! Если в произведении поворот всего один, его лучше закинуть на конец.

Лекция 8. Диалог.

Диалоги – это самое важное в литературном произведении. (В качестве упражнения для тренировки написания именно диалогов, можно попробовать написать маленькую пьесу.)

Распространённая и главная ошибка (исправить которую, однако, легко) многих писателей (особенно начинающих) состоит в том, что диалоги они пишут. То есть излагают их так, как люди *пишут*, но не *говорят*.

Дело в том, что в обычной устной речи нет знаков препинания, деепричастных оборотов и прочих таких сложностей. То есть, грубо говоря, в устной речи везде, где в письменной ставилась бы запятая, ставится точка.

Однако и передать в тексте диалоги так, как они говорятся, тоже невозможно. Письменный текст не может передать многих аспектов, нюансов и особенностей речи устной. Это примерно как цветную картинку переводить в чёрно-белую – данная аналогия весьма точна. Как же тогда передать диалог?

- 1) Нужно проговаривать **голосом** то, что написали.
- 2) Превратить несуразное в удобоваримое: либо заменять запятые точками, либо же менять фразы так, чтобы запятых не было.
- 3) После этого прочесть получившееся глазами (уже не голосом) – увидите какой-то сущий ужас. Это нормально, так и должно быть.
- 4) Подправить, чтобы читалось (глазами) хорошо.

В результате получается текст, довольно похожий на устную речь, но и вполне нормальный как речь письменная. То есть получится некий компромисс.

Теперь как устроена речь героя и от чего зависит. От следующих характеристик героя:

- 1) Пол + национальность
- 2) Образование + профессия
- 3) Особенности характера, персональные идиосинкразии и т.п.
- 4) Социальное происхождение (не каков сейчас, а какой родился)

От пункта 2) зависит богатство словаря. От пункта 1) зависит состав слов – например, уменьшительные формы характерны для женщин, но не мужчин. От национальности зависит выбор слов. Например, даг всегда наезжает. Азиат всегда пытается выяснить больше, чем ему говорят.

Социальное положение, а точнее то, как себя чувствует человек, вернее КЕМ, влияет на само отношение к общению. На то, в каких случаях к нему прибегают и с какими целями, какие цели считают приемлемыми.

Социальные низы крайне склонны к пустой болтовне ни о чём, чтобы просто убить время. Прямой аналог, а вернее всем известная разновидность – разговоры бабок по телефону. Такие разговоры либо не несут информации для собеседников, а если несут, то она совершенно не нужная и не важная – цель разговора вовсе не в ней. Этим людям просто хочется пообщаться. Есть у них такая потребность. Это очень характерный признак низшего класса. Причём желание пообщаться часто носит привязчиво-принудительный характер – когда липнут, лезут и ещё обижаются, что тереть с ними эти глупые пустые базары собеседник (вернее тот, кого в оные наметили) не хочет.

Средний класс так себя не ведёт. Средний класс своё время ценит и на пустую болтовню его никогда не тратит. Представители этого социального слоя используют общение для того, чтобы обмениваться ценными и важными сведениями, передавать нужную информацию.

Когда общаются представители социальной верхушки, любой диалог всегда имеет дополнительное измерение: его участники всё время проверяют друг друга на социальный статус. Это что-то типа словесного фехтования. Чтобы получить лучшее представление, рекомендуется

почитать протоколы дипломатического общения. Как писать таких людей и их диалоги? Представляйте себе личностей, маниакально озабоченных своим социальным статусом.

Бывают случаи, когда высшие просто передают друг другу информацию безо всяких статусных игр. Делается это примерно так: «А, да, кстати...». То есть сразу же объявляется, что информация несёт нейтральный характер. А вообще, что ещё следует сказать про высших – эти люди умеют молчать. Могут делать это очень долго (сутками), от этого не страдая и не испытывая дискомфорта.

От принадлежности человека к социальному слою зависит его способность и склонность планировать. У низших планирование действий фактически отсутствует. То есть горизонт – примерно сутки. Средние могут строить планы протяжённостью в годы. Высшие – запросто могут планировать даже в масштабе столетий, на несколько поколений, выходя далеко за рамки протяжённости собственной жизни.

Важное техническое замечание про отписывание диалогов. Следует избегать часто писать про жестикуюляцию. Не чаще трёх раз на диалог. Иначе – дурной тон. «Сказал, вздохнув», «произнёс, нахмурившись» – это ненужный сор. Если в процессе написания он незаметно наложился, а в процессе перечитывания обнаружился – его обязательно надо выпалывать. Важно: это замечание относится только к диалогу, но не к монологу – в монологе эти детали могут быть наоборот важны.

Лекция 9. Иносказание.

~30% нашей речи – это недосказанность, проговорки, намёки и прочая косвенная речь.

Литературный пример: «Хорошо,» – сказала Мэри и села в машину к Джорджу. Наутро она не могла найти подходящей зубной щётки.

То есть в литературе существуют куски, которые *подразумеваются*. Простейший пример – лакуна. То есть многозначительный пропуск или умолчание.

Существуют стандартные социальные коды, позволяющие передавать информацию косвенно. Например, таким является женский код общения. «Я согласна тебе дать на определённых условиях» – такое напрямую не говорится, но даётся понять.

«Мне легко с мужчинами, которые любят виски» – неявное, но чёткое обозначение финансовых возможностей мужчин, которые такой дамочке интересны. Им должен быть по карману виски, но слишком богатых она тоже не хочет – те её застроят и будут держать за скот.

Что такое намёк? Это очень простая загадка. Как его расшифровать? – ответить на вопрос «а зачем это сказано?».

Аналогичные задачи возникают в литературе, когда читателю нужно на что-то намекнуть, чтобы он понял, но прямо этого не говорить. Например, приводится диалог, в котором один из участников лжёт, и крайне желательно, чтобы читатель это хотя бы заподозрил. Как это сделать? Показать то, что характерно для лгущего человека:

- 1) Кто лжёт, не любит говорить о деталях, уходит на общие фразы.
- 2) Выгадывает время на ответ. Например, повторяет для этого заданный ему вопрос.
- 3) Когда человек понимает, что его начинают подозревать во лжи, он замедляет речь, чтобы тщательнее подбирать слова и продумывать свой ответ. (На бумаге такое поведение описать труднее, но возможно.)
- 4) Лгущий человек чаще трогает лицо и особенно нос. Последнее часто маскируется под теребление/поглаживание усов. Кто всегда гладит усы – тот лжец.

- 5) Говорит урывками.
- 6) Характерная мимика (например, закусывание губы).
- 7) Врущий человек нервно реагирует на паузы в разговоре.

Лекция 10. Социально-экономические аспекты сеттинга.

Данная лекция посвящена вещам не литературным. Однако их следует обязательно иметь в виду, когда Вы сочиняете фантастические миры. В каких бы фантастических мирах ни жило человеческое общество, его бытие и развитие неизбежно подчиняется определённым закономерностям, которые следует учитывать, иначе то, что получится, будет неправдоподобным. Особенно следует учитывать особенности правящего слоя, поскольку мир, хоть и сочинённый, наиболее зависим именно от них.

Люди устроены так, что думают только о себе и тех, кто вокруг них – притом примерно равных. Мы, например, не думаем о бомжах. Ровно так же происходит у всяких королей, аристократии, иерархов эльфов и пр. (Например, Путин о народе вообще не думает, глупо было бы и предположить иное). Думать о тех, кто ниже, для человеческой психики противоестественно. (Только демократия заставляет политиков делать над собой это противоестественное усилие). В нормальном состоянии к низшим относятся как к ресурсу или источнику ресурсов.

Но этому ресурсу такое отношение может не нравиться. Каким же образом держать народ в покорности? С этим разобрались уже давно:

- 1) Голодные не бунтуют, им не до этого – они ищут еду. Таким образом, уровень жизни населения следует максимально понижать. (Это так называемый принцип Ришельё).
- 2) Для принципа Ришельё действует ограничение Макиавелли: первый же, кто принесёт нищим мешок хлеба, становится их вождём. Из чего следует, что население следует держать бедным, но не настолько, чтобы поднять на бунт его можно было совсем задешево.

Если государство и платит каким-то группам людей деньги, то никогда за работу – но лишь за выполнение приказов. То есть за лояльность. А фактически за то, что эти люди могут бунтовать и это доказали, но не бунтуют.

Каково же условие революции, бунта и подобных явлений? Для них нужны две вещи: идея и средство реализации. Без средств революцию поднимать и вести просто не на что, а без идеи революции не получится – средства будут попросту растрочены, фигурально выражаясь – пропиты.

Чтобы население не бунтовало, надо:

- 1) Людей чем-то занимать.
- 2) Уничтожать идеи.
- 3) Не позволять, чтобы у людей накапливались средства. Для этого показывать способы, как тратить деньги и время, завлекать развлечениями.
- 4) Навязывать псевдопроблемы – например, гей-браки.

Теперь про важное правило отношения власти к научно-техническому прогрессу. Существует только два стабильных источника технологического развития: сфера безопасности и война. Из экономики технический прогресс происходит только там и только тогда, где и когда рабочая сила стоит дорого. Чтобы способствовать научно-техническому прогрессу, надо повышать людям зарплаты, а это прямо противоречит принципу Ришельё. Из чего следует, что власть практически всегда категорически против прогресса снизу. И, соответственно, против разных прогрессоров и попаданцев. Потому всю фантастику про попаданцев, которые разгоняют прогресс, можно смело

нести на помойку как неправдоподобную, поскольку в реальности такого попаданца первый же мало-мальский правитель повесил бы на первой же осине как опасного баламута.

С другой стороны, власть не против прогресса и развития вообще. Например, государство, не производящее предметы роскоши, быстро загнивает, потому что элита становится слишком зависима от импорта французских платьев.

Реально существует единственный способ разогнать прогресс. Ввиду описанных выше правил, система принимает лишь 5% инноваций – да и те всё военного назначения. Максимум – 10%, это в военное время. Поэтому надо создать большой поток негодных, тухлых инноваций военного (только так!!!) значения и включить в него 5% хороших (тоже военных) – чтобы именно они-то прошли. Притом обращаться следует ни в коем случае не к верховному правителю, который привык, что все его только и пытаются обмануть, а к начальству пониже.

Далее. Единственно значимых ресурса три (приведены в порядке убывающей важности):

- 1) Время
- 2) Кадры
- 3) Деньги

Для низших социальных слоёв ценностью являются только деньги. Своё время они не ценят, а ценности кадров просто не понимают. Для среднего слоя наиболее ценными представляются кадры, ценность времени они полностью не осознают. Для королей же самое главное – время.

Что касается экономических вещей, то экономика всегда контролируется картельными соглашениями, а вовсе не рынком. Картель всегда и неизбежно сильнее рынка. Всегда не экономика определяет политику, а наоборот. Качество товаров определяется только требованиями приёмки, а вовсе не прихотями потребителей.

Это всё вещи реальные, но в литературе их лучше учитывать.

Слабые места этой системы, которые (по крайней мере, теоретически) могут позволить её обойти в фантастических произведениях:

- 1) Можно представить мир, где жратвы много в принципе и голод там не устроить.
- 2) Агрессию (то есть желание бунтовать) можно купировать вечной идеей типа буддизма или каким-то образом вообще устранить у людей возможность возмущаться.
- 3) Средства (которые необходимы, чтобы бунтовать и не сидеть в это время голодным, ища что бы пожрать) можно подчинить полному контролю.
- 4) В принципе, возможна религия, где работать запаadlo и она станет массовой.
- 5) Государство может пропустить прогресс по оплошности или случайно.
- 6) Возможны средства, которые ломают картельный сговор: например, злостный нарушитель или беспредел.

Лекция 11. Название произведения и первая фраза.

Данная лекция посвящена двум темам.

название произведения

Когда Вы придумываете название своему роману или повести, следует иметь в виду два принципа:

- 1) Название должно соответствовать содержанию произведения. Варианты:

- a) В названии фактически сразу указывается главный герой. «Хоббит». Возможны и более сложные случаи, например «Война и мир»: главный герой этого романа – война. Ну вот так, да.
 - b) В названии указывается первопричина действия. То есть, к чему стремится главный герой.
- 2) Название должно быть либо стихотворной строчкой, либо частью оной. То есть в своей фонетике содержать правильный поэтический ритм.

Это относится только к роману или повести. Рассказ можно называть как заблагорассудится.

Как нельзя называть роман? Большому роману не следует давать длинное название. Никакому роману не следует давать банальное и тем более пошлое название.

первая фраза

Самая первая фраза, с которой начинается Ваше большое произведение. Она должна быть либо ударной, либо никакой. То есть либо вызывать заинтересованность, либо как минимум не напрягать, просто проскакивать для читателя без впечатления.

В первом случае, то есть в случае ударной фразы, что это значит? Она должна прищипить внимание читателя и одновременно возбудить сильное любопытство. То есть содержать в себе некоторую *интересную* загадку. Первая фраза должна останавливать внимание читателя, чтобы у него возникло что-то вроде оторопи и он взял небольшую паузу, чтоб продолжил чтение не сразу – но очень хотел продолжить. Это значит, что ударная первая фраза может быть

- 1) Загадочная;
- 2) Вызывающая массу вопросов (на которые писатель потом по ходу повествования должен дать читателю ответы);
- 3) Интригующая;
- 4) Смущающая;
- 5) И т.п.

Пара примеров из практической части:

Начало женского любовного романа: «Андрей оказался таким, как все – не смог пройти вторую фундаментальную проверку».

Начало романа про попаданца в фэнтезийный мир: «В пламени дракона этот странный тип опять не сгорел».

Второй вариант – нейтральная фраза, никакая, ничего не значащая. Просто бормотание, которое к дальнейшему тексту может не иметь никакого отношения – даже лучше всего, если так. Примеры из практической части:

- 1) «Опять зима, а снега нет».
- 2) «Под утренний дождь очень хорошо спится».
- 3) «Самое тоскливое время года – осень».
- 4) «Лондон неприятнее всего в пять утра».

А с чего нельзя начинать текст? Сразу с описания сути, то есть с настоящего начала – с, так сказать, экспозиции, где систематически вводятся обстоятельства и место действия, действующие лица. Частный случай – протокольное начало. Раньше, во времена классиков, такое было можно и вполне было допустимо начало типа такого: «Арсений Семёнович спешил на службу в департамент. Он очень дорожил своим местом. В свои 28 лет он дослужился уже до надворного советника, выглядел не по годам солидно и излучал смесь уверенности и довольства собою. Был это мужчина высокий, довольно грузный, хотя и не лишённый некоторой статности». Или пуще того: «Василий Птицын родился в 1745-ом году в небольшой деревне в н-ском уезде. Оба

родителя его умерли от тифа, когда ему не исполнилось пяти лет, и на воспитание его взяла к себе тётка Акулина Ивановна». Те времена давно прошли, больше так писать нельзя.

Если в Вашем произведении есть пролог, то размером его следует сделать не более страницы. Должен он быть вполне скучным, но последняя фраза должна быть ударная – то есть это ощущение скучности резко менять (было скучно, скучно – но тут-то вдруг всё и началось). И далее начинается первая глава – желательно так, чтобы с прологом не имела связи вообще никакой.

Лекция 12. Как писать о табуированных вещах.

Довольно часто возникает необходимость писать о вещах, о которых прямо писать не принято, нежелательно или просто опасно. Примеры:

- 1) Секс;
- 2) Грубая брань;
- 3) То, что находится под запретом цензуры.

Вот об этом и поговорим. Начнём с секса. Его лучше лишь обозначать, а не описывать. Если описывать – получится нелепо, смешно и отвратительно, и вот почему. Описание секса – неизбежно физиологично, а литературное описание физиологических вещей людьми воспринимается как нечто неприятное. Возьмите, например, фразу «Андрей лакомился ананасом». И теперь попробуйте описать в деталях – как нежная мякоть раздавливается между зубов, сладкий сок игриво вспенивается, лаская вкусовые рецепторы, и стекает по пищеводу в желудок, который от такой счастливой встречи начинает радостно вырабатывать ферменты. Бррр, противно. С сексом примерно так же, только ещё противнее.

Поэтому секс лучше всего приводить апофатически. Апофатический подход имеет применение в богословии, объясняя сущность Бога путём отрицания всех возможных его определений. Но тут данный подход тоже как нельзя кстати. Не говорится «секс», а говорится что-то другое и сразу отрицается: «это не оно». Идеальный случай такого описания можно встретить у Данте в его «Божественной комедии». Имеется в виду история с Франческой и Паоло, которых во время совместного чтения книг охватила страсть – «и в этот день мы больше не читали».

«Два часа мы смотрели фильм, а остаток вечера занимались более волнительными вещами».

«И никто так и не заметил, как погас костёр».

Если сцену всё-таки пишем (допустим, что это почему-то надо), то имеем в виду, что в русском языке не существует подходящих для литературы слов, означающих половые органы. Поэтому их избегаем, используем лишь «он» и «она».

Тут можно использовать особый приём (условное название – «Хичкока»). У Хичкока в фильме «Психо» есть сцена, в которой в душе режут голую девушку. На первый взгляд кажется, что показывают наготу, что не проходило тогдашнюю американскую цензуру. Но при детальном разборе оказалось, что за всю сцену не показывают ни голую бабу, ни голой части тела, которая считается непристойной. Сцена идёт фрагментами, в которой показываются невинные части тела. Но общее впечатление остаётся такое, будто видели голую бабу. То же можно применить в литературе – то есть составить набор фраз, каждая из которых в отдельности не будет непристойной, а все вместе они создадут впечатление ёбли.

Если же всё-таки требуется «добавить деталей», тогда:

- 1) Опять придерживаться табу на те самые существительные.

- 2) Не описывать позы. Передавать их через ощущения, через слова и действия главных героев. Опять же минуя интимную составляющую. «Вначале она ощущала коленями шершавый ковролин, но уже через минуту об этом не помнила».
- 3) Избегать дурацких слов типа «наслаждение», «экстаз» и прочих пошлостей.

Если вдруг понадобится описать сцену однополый «любви», то прежде всего следует исключить тему жопы. Если уж так надо – посмотрите, как это описано в соответствующей французской литературе, они в этом поднаторели. А вот лесбийскую сцену можно и поописывать – нынешняя публика это воспринимает более-менее благожелательно.

Если надо описать БДСМ, то следует описывать не действия, а скорее ожидание действий, реакцию на эти действия и ощущения после них. «Она замерла в ожидании первого удара». «Она кричала так, что почти оглохла». «Всё горело» (не жопа!).

Если требуется затронуть подростковый секс, то лучше его во что бы то ни стало НЕ описывать. Потому что подростковый секс – это всегда смешно. Следует ограничиться обозначением темы.

Теперь второй пункт списка – грубая брань, нецензурная лексика, крепкие выражения.

Этого следует по возможности избегать, обходиться без него – не так и сложно. Когда приводится прямая речь героя в редкой ситуации, когда даже культурные обычно матерятся (ударил молотком по пальцу) – всё равно постараться заменить чем-то нематерным. У героя или героев может быть какое-то своё принятое ругательство – вот его использовать. В крайнем случае можно использовать очень близкие нематерные аналоги, которые все понимают (пример: «грёбанный стыд»).

Если персонаж малокультурный, у которого «бля» – это заполнитель паузы между словами, то можно заменить на «мля» – общераспространённый приём, который все понимают, но в то же время не считается непристойностью.

Если повествование ведётся от первого лица, то нецензурное лучше оставлять третьим лицам.

Теперь третий пункт списка. В первую очередь это касается того, что в российском законодательстве классифицируется как оскорбление по национальным, социальным и прочим признакам. Если такое хочется написать, то пусть это будет прямая речь второстепенных персонажей или отрицательного героя. Благоприятнее всего – прямая речь второстепенных отрицательных героев.

Как приём, который в существенной степени снижает риск возможных неприятностей: обобщать оскорбления до больших групп, внутри которых нет солидарности. То есть, когда мы пишем про кого-то что-то плохое, то говорим

- 1) Кавказец – но не кабардинец.
- 2) Сотрудник надзорных органов – но не «Роскомнадзора».

Если задеваешь какого-то конкретного известного человека, но задеваешь не сильно – можно перевернуть его ФИО, но чтобы было узнаваемо. Например, Старохатская вместо Новодворская. Если задеваешь сильно – тогда надо шифроваться уже сильнее, чтобы не смогли докопаться через суд.

Замечание под конец лекции. Если мы описываем сцены насилия, то к ним следует применять примерно те же правила, что и при описании секса.

Лекция 13. Сверхидея произведения.

Тема лекции – сверхидея произведения, она же сверхзадача, она же мораль, которую хочет насадить читателю автор, она же главный смысл произведения.

Вообще говоря, закладывать в текст какую-то мораль, наставничество и воспитание читателя мы не обязаны. Но, положим, мы это всё-таки хотим. Вот об этом и поговорим.

Если Вы хотите читателю что-то внушить, не делайте это прямо – нравоучениями, проповедями, даже рассуждениями – сколь бы даже последние ни были убедительными. Внушать следует косвенно, через художественные образы – это будет работать лучше. Почему так? А потому что человек вообще мало доверяет услышанному – то есть словам. И наоборот, он сильно доверяет увиденному. А художественные образы, которые читатель воображает при чтении книги, он именно видит.

Из этого следует, что любое произведение, претендующее на сверхидею, должно содержать минимум рассуждений и максимум картинок! (А ведь вещь очень даже неочевидная). Если хотите читателя в чём-то убедить – не рассказывайте ему, а только показывайте.

Кстати говоря, интересно сравнить с кино, которое именно показывает – причём делает это напрямую, без посредства визуального образа, который воображает читатель. Возникает закономерный вопрос: а который кинотеатр воздействует сильнее – внешний или внутренний? У внешнего сила действия больше, но меньше продолжительность этого действия. Внутренний наоборот – впечатление оказывает слабее, но действие его более долгое. Связано это с тем, что детали образа читатель создаёт свои и со временем они им легко адаптируются – например, меняются на более современные.

Мораль можно задавать на всё тех же известных нам трёх слоях:

- Мир (сеттинг);
- Герой;
- Сюжет.

На уровне мира сверхидея задаётся так: вот такой-то мир хороший/плохой (причём для читателя, не для героя), в нём хочется/не хочется жить. Это продавливается для целевой аудитории в её карте мира. Таким образом, для сверхидеи на уровень сеттинга закладывается утопия или дистопия (она же антиутопия).

На уровне героя сверхидея закладывается через его положительность или отрицательность. У читателя должна формироваться связка, что герой хороший, потому что ведёт себя так-то. Или наоборот плохой – потому что ведёт себя сяк-то. Иными словами, герою задаётся определённое поведение и на это дело вешается табличка «Это хорошо». И наоборот – «Это плохо».

Когда сверхидея задаётся на уровне сюжета, то, в отличие от предыдущего (где герой хороший или плохой), оценивается действие: герой прав или не прав. И по результату получает награду или наказание. То есть неправота для него должна закончиться неприятностью, а за правильный (с точки зрения сверхидеи) поступок герой должен получить какую-то приятную награду. Причём эта оценка – награда/наказание – должна быть таковой для читателя, а не для героя (впрочем, чаще всего эти две вещи будут совпадать).

Может показаться, что последний принцип конфликтует с правилом, что результат происходящего в сюжете и в отдельных перипетиях должен на 60-70% определяться действиями героя, а на 30-40% – зависеть от случайных факторов, то есть от везения или невезения (см. лекцию 6). И вроде как всегда есть вероятность, что даже после правильного действия с хорошим героем может случиться что-то плохое, а то и вовсе ужасное. Спас прекрасную девственницу из грязных лап Ктулху, уже мчится к ней целовать – но поскользнулся на банановой кожуре, ударился головой о бордюр и умер. Может же такое быть – просто в силу невезения?! Однако случайные факторы – то самое везение и невезение – на героя сыплет автор. Поэтому-то такой неприятности с героем не случится. Да, хорошим парням, которые всё делают правильно, везёт (по крайней мере, в романах,

где на уровне сюжета заложена сверхидея). Это нормально и не считается моветоном даже в писательской среде. Поэтому не только не поскользнётся и не ударится о бордюр, а ещё может по дороге случайно найти чемодан денег – в качестве вознаграждения за правильный поступок. Таким образом, правило 70:30 не только не конфликтует со сверхидеей на уровне сюжета, но наоборот может последней здорово способствовать.

Если сравнивать силу воздействия сверхидей, заложенных на трёх разных уровнях (аналогично тому, как выше сравнивался внутренний и внешний кинотеатр), то у поступков моральный импринтинг сильнее, чем у героя, но действует менее долговременно. Аналогично сеттинг действует слабее, но длительнее героя.

Поэтому на уровне сеттинга лучше задавать общественно-политические вещи. Например, война – хорошо, мир – плохо, или наоборот.

Через героя лучше задавать морализм. Например, быть мерзавцем, переступающим через трупы – плохо.

Через сюжет же внушать практические советы: делай так-то, не делай сяк-то.

Причём сверхидеи можно задавать одновременно на всех трёх уровнях. Они могут быть разные и при этом не конфликтуют. Например, социализм – ужасен, но даже в нём можно оставаться хорошим человеком, если читать книжки Солженицына и жить не по лжи, при этом книжки Солженицына обязательно следует получше прятать от полицаев социалистического режима.

Какие ещё существуют способы задать мораль? Больше никаких. Даже не думайте излагать свою мораль прямо – прямое морализаторство читателя только раздражает. На этом, кстати, можно сыграть, чтобы внушить читателю отвращение к морали, противоположной той, которую Вы задаёте. Пусть какой-нибудь плохой герой прямо излагает свою мораль в монологе и ей поучает. И пусть он этим реально достанет всех – а в особенности читателя.

Лекция 14. Неявная подача информации.

Тема лекции – включение информационных блоков, доносящих до читателя информацию... да о чём угодно, и так, что неочевидно (в первую очередь самому читателю), что проделывается именно это. Или же как рассеивать и как читать рассеянное.

Некоторые вещи желательно не сообщать напрямую, но давать понять. Например, как упоминалось на лекции 11, ни в коем случае не следует начинать с протокольного введения экспозиции. Однако эту информацию вводить надо и делать это в самом начале. Как же быть? Вводить эту информацию неявно, как бы невзначай.

Последнее интуитивно понимают даже плохие и начинающие писатели, честно пытаются. Хорошо выходит не всегда. Вот плохой пример: «Проснувшись, я побрёл бриться. Зашёл в ванную и уставился в зеркало. Из него на меня угрюмо смотрела похмельная физиономия бывшего десантника, 32-ух лет и ростом 182 см». Исполнено безобразно, но нужное направление человек понял верно – следует отдать должное.

Как же передавать неявно важную информацию, чтобы это не выглядело так же нелепо? Можно, например, через прямую речь главных героев. Это похоже на то, как Остап Бендер в своём вопросе, где до сих пор жил Шура Балаганов, подсказывал ему, что тот жил у бабушки в Мариуполе.

Пример: «О, Брут, мой названный брат!» – в жизни так не говорят, но так информируют читателя.

Аналогично пушкинский Дон Жуан: «Уф, наконец достигли мы ворот Мадрида».

Но прямая речь героев – не единственный способ. Рассмотрим такой первоклассный пример:

«Небо над портом напоминало цвет экрана телевизора на неработающем канале». Это первая фраза романа «Нейромант» Уильяма Гибсона. В ней вводится сразу куча нужной информации.

Лучший способ давать дополнительную информацию о героях или мире – это использование метафор (см. последний пример). Иллюстрация технологии: «Он вошёл в свою комнату. Она была пуста, как пачка сигарет в полночь, когда ларьки уже закрыты». В этой фразе опять же куча нужной информации, которая подаётся неявно. Особенно информативно слово «ларьки», которые как явление существовали короткий промежуток времени. То есть сразу понятно, что речь идёт про 2000-ые.

Теперь, как передать авторское отношение к чему-либо? Опять же не прямо! Например, не ругать, не говорить ничего плохого, но следить, чтобы при этом не было ни одной позитивной характеристики и ни одного позитивного прилагательного. Или наоборот можно добавлять ненавязчивые негативные эпитеты, когда без них можно обойтись.

Пример: «зудливая румынская музыка» – вот подчёркнутое слово и определит. А ведь без него вполне можно было обойтись, количество сообщаемой информации от этого бы не уменьшилось.

Ещё пример: «весёлая английская мелодия» – опять то же, но с другим знаком.

Обратите внимание, не употребляются слова, прямо содержащие в себе оценку хорошо/плохо. То есть не говорим «мерзкая» или «прекрасная», но лишь характеризуем необязательными словами, которые вызывают соответствующие ассоциации.

В восточноевропейской литературе есть такой приём: явно проговаривать то, что вроде как является умолчанием. Например, «трезвый индеец», «честный поляк», «немец, не производящий впечатления дубоватого кретина».

А как читать тексты, имея в виду, что тебе в него могли что-то неявное напихать и тем что-то, тебе совсем не нужное, внушать? Если при чтении возникает ощущение, что тебя куда-то пытаются сдвинуть, делаем ревёрс-инжиниринг. Берём подозрительное слово (например, «русский») и смотрим, какая ему придаётся окрашенность. Если коннотации всегда одинаковые – значит, Вами пытаются манипулировать.

Лекция 15. Что делать, если текст не пишется; стилистические приёмы.

На этой лекции темы будут разобраны две, а на самом деле почти что одна и та же.

Что делать, если текст не пишется? Типичные проблемы литератора – это невозможность:

- 1) Начать;
- 2) Продолжить;
- 3) Закончить.

Почему это происходит? Пункт 1) обычно происходит оттого, что писатель не понял задачу или понял недостаточно. Вариант преодоления – писать гипотетически. То есть «допустим, что» – и писать. То, что пишем – всего лишь гипотеза. Если оказалось оно и пошло – отлично, продолжаем писать. Если нет – написанное выбрасываем в урну.

Как вариант – написать сразу 5-ую главу. Есть один писатель, которые *любую* книгу начинает писать как «Глава 5. Главный герой заходит в бар». В итоге что-то становится понятно. И после этого вся написанная «Глава 5» в текст НЕ включается. Главное – не бояться так делать.

Если вдруг текст начинает не идти, то есть Вы столкнулись с пунктом 2) – значит, Вы где-то ошибаетесь. (Последнее – постулат крайне важный). В таком случае, перечитываем текст и начинаем его править. По мере шлифовки ошибка выплывает. Иногда она будет совсем неожиданной. Например, имя героя. Притом, такое выплывает даже в процессе чисто грамматических правок. Просто нудно расставляешь запятые и вдруг!

Править и улучшать текст – это во многом вопрос стилистики. Перво-наперво помогает надлежащее структурирование. То есть разбиваем текст на небольшие абзацы, длинные предложения – на куски, текст – на главы. Так и писать-то легче.

Далее, при написании сцен может сильно мешать недостаток доступных деталей. Трудно писать происходящее в картинке, которую представляешь недостаточно подробно. Поэтому полезно вначале построить картинку происходящего гораздо подробнее, чем собираешься описывать. Часто писать тяжело просто потому, что этого нет, не хватает деталей. «Сэм зашёл в бар» – а в какое время суток? Вы об этом подумали вообще?! А это важно. По крайней мере, *может* быть важно. Поэтому параметры сцены следует прописать до мельчайших подробностей – тогда картинку будет представлять легко. А тогда уже будет легко и описывать. Например, сцену допроса героя ментом может быть тяжело представить, пока отсутствует имя мента. Появилось имя мента – и сцена прямо зажила. При этом имя мента в итоговый текст может вовсе не попасть – но картинку представить помогает.

Теперь про чисто стилистические вещи.

В любой фразе основную нагрузку несёт глагол. Чтобы правильно передать его энергию всему предложению, следует проверить наличие наречий, ненужные выкинуть. Примеры:

- 1) «Мужчина тайно подсматривал из-за кустов за купальщицами».
- 2) «Провокатор бешено орал».

Подчёркнутое ненужно, его надо выкинуть.

Если у действия есть характеристика, определение (в виде наречия), следует постараться втиснуть его в глагол. Например «громко сказала» заменить на «крикнула». «Вода пошла пеной» заменить на «вода вспенилась».

Своё собственное субъективное отношение из описаний выкинуть. Пример: «Он мерзко захихикал и непростительно жестоко ударил девушку по лицу». Подчёркнутое подлежит выкидыванию. Но это касается определений, содержащих именно личные (то есть необъективные оценки).

При стилистическом улучшении текста становится лучше видна его структура, а также всплывает то, что мешает писать. Вы просто *увидите*, что чего-то не хватает и чего именно.

Теперь отписывание финала, то есть пункт 3). Почему его некоторым так тяжело писать? Часто имеет место простое заблуждение. Многие верят, что на последние 10% текста должно затрачиваться 10% усилий. Но это не так, нормально на них уходят все 50% усилий (повезло, если правда 10% – но это и правда что везение, на которое лучше не рассчитывать). При сравнении ожидаемых 10% усилий с реальными 50% и возникает это ощущение, что писать финал тяжело. Но не тяжело – *нормально*. Просто такое у финала есть свойство, в норме он пишется так, да. Просто следует иметь это в виду и заранее на это настроиться.

Если финал совсем не идёт – попробуйте перечитать текст. Возможно, появятся какие-то идеи. Если не помогло – опять же попробуйте поулучшать текст. Ещё для такого случая есть приём Марка Твена: просто отложить данное произведение, заняться другой книгой или вообще другими делами, потом через какое-то время вернуться – и застрявший процесс вдруг сам собою может сдвинуться с мёртвой точки.

Финал с самого начала можно знать, держать в голове, но ни в коем случае не начинать писать. Это большая ошибка – начинать писать с финала. Можно записывать соображения, идеи – но только не куски готового текста. Даже детективы не пишутся задом наперёд.

Вообще, финал знать хорошо. Но вот заранее задать путь к этому финалу и этого маршрута жёстко придерживаться – идея плохая. Река всё равно впадёт в это море, но по какому руслу протечёт и в каком конкретно месте впадёт – пусть она сама и нащупает.

А как написать неожиданный финал? Как вариант, можно проинвертировать имеющийся и потом попытаться его обосновать.

Сказанное про написание основной части произведения и его финала применимо и к отдельным главам. Но всё же главу рассматривать как отдельное произведение не стоит. Пропорция внутри главы примерно такая: 80% – о том, как герой выбирается из текущей перипетии, оставшиеся 20% – задел для следующей перипетии, то есть о том, как герой в неё попадает.

Теперь ещё немного о стиле. А конкретно – о прилагательных. Переизбыток прилагательных вызывает у читателя ощущение, что над ним подтрунивают. Если Вы имеете в виду именно этот эффект – тогда можно прилагательных специально наваливать. Но вообще лучше их количество уменьшать, а остающиеся делать более-менее необычными. Пусть будут красивые необычные эпитеты, главное – с этим не перебарщивать.

И вообще стилистическими красотами лучше не злоупотреблять. Взять, к примеру, «99 франков» Бегбедера – у него с этим делом явно пересолено: изобилие изящных каламбуров, а в итоге вызывает тоску и тошноту. Читателя перекормили чёрной икрой. А вот у Хэмингуэя – по одному красивому сравнению на одно произведение.

Лекция 16. Трансформация героя внутри произведения.

Существует мнение литературоведов, что главный герой на протяжении произведения должен поменяться. Мы этим ~~мудакам~~ господам ничего не должны, но если всё-таки сами хотим так сделать, то как это делать правильно?

Очевидно, перемены, происходящие в людях, подчиняются определённым законам, которые вытекают из самой человеческой природы. И эти законы нужно учитывать, иначе выйдет неправдоподобно. Иначе говоря, следует знать, как меняются люди *в жизни*. И как же?

Это зависит от типа человека. Людей можно поделить на три типа: низы, средние, верхние. Понятно, что численность этих групп резко падает снизу вверх. Что определяет принадлежность к такому типу? По всей видимости, это качество, в основном, врождённое. Плюс какая-то часть приобретается и закладывается в первые годы жизни. Тип таких людей очень сильно коррелирует с принадлежностью к социальным классам. То есть можно говорить о том, что по большей части люди в социальной пирамиде занимают положенное им место: каждый сидит на своём месте, как и должно быть, не имея почти никакой перспективы перейти в другой слой. Про эти три типа уже упоминалось в лекции 8.

Что характерно для представителей этих трёх типов?

Если брать человека низкого, то для него полностью справедлив принцип, что бытие определяет сознание. Сделай человека холопом – и он будет мыслить себя именно холопом. Поставь такого господином – будет себя считать господином, и тут уж не будет знать удержу, занাগлеет. При этом нового окружения – то есть других, *настоящих*, господ, будет тяготиться и не знать, что с этим делать – не научен же, а сам научиться не способен. Из этого положения – что для низких людей бытие определяет сознание – прямо следует, что марксизм целиком ориентирован на человеческие низости.

Для природного верхнего уровня всё обстоит противоположным образом: для них сознание определяет бытие. То есть вчерашний богатый аристократ, сегодня разорившийся и вынужденный жить в лачуге, всё равно сохраняет полное достоинство и остаётся Человеком.

Средний уровень – нечто среднее между этими двумя. Такие люди уже имеют некоторое достоинство, хотели бы к чему-то стремиться, но в существенной степени сохраняют лабильность низших и сильно зависят от своего бытия.

В отличие от низшего и среднего уровня, у людей верхнего есть чёткие цели, которые они сами же себе и определяют. А кроме своих целей их более ничто и не интересует – всё остальное они рассматривают исключительно как средства для достижения этих целей. Низшие сами себе цели ставить не способны, то есть (своих) целей у них и не бывает. У средних цели бывают – но часто возникают в реактивном порядке – для того чтобы избежать какого-то неудобства, избавиться от какого-то фактора, доставляющего сильный дискомфорт. В качестве хорошей иллюстрации к последнему утверждению можно вспомнить, как возникли и с чего начались современные супермаркеты – то есть магазины, в которых отсутствует прилавок с продавцом. Как раз за таким прилавком довелось оказаться человеку, по природе своей сильному социофобу. Какое-то время он свою работу мужественно сносил и терпел, но в определённый момент приступ депрессии его задавил и он придумал покинуть прилавок, оставив сообщение «всё по 5» и предоставив покупателям самим набирать товар и оставлять положенное за него количество денег. Покупатели нашли это настолько удобным, что в тот день магазин собрал невиданную ранее кассу, причём без потери прибыли и даже с её приростом.

Теперь, когда герой может меняться? Только в одном случае – при существенной перемене жизненных обстоятельств. То есть когда у героя появляется (каким-то образом: в результате самостоятельных действий, в результате везения или чьего-то благоволения) некий жизненный ресурс или же наоборот герой ресурса лишается или он у него забирают.

Предположим, низкому человеку досталось богатство. Что будет дальше? С большой вероятностью, такой человек не выдержит груза случившихся перемен и поспешит его сбросить. Дело в том, что у него не будет сил адаптироваться к новому окружению – он не способен поставить себе такую цель и к ней стремиться. Хорошая иллюстрация из литературы – Бен Ганн из «Острова сокровищ», который промотал доставшееся ему богатство за неделю. Если же такого с низким человеком не происходит, то он начинает жутко нагнать вне всяких рамок, куражиться, разнузданно куролесить – натурально выпрашивая у мира, чтобы его поставили на его природное место. Что обычно и происходит, примеры известны (см. Сергей Полонский).

Если богатство достаётся человеку среднего уровня, то после непродолжительного периода растерянности и шока тот начинает активно обучаться навыкам существования в новых обстоятельствах. Новым правилам игры, если угодно. С бóльшим или меньшим успехом это ему обычно удаётся.

Природный верхний уровень, как упоминалось выше, не зависит от доступных ресурсов и всегда остаётся Человеком.

И в заключение темы можно взять конкретные персоналии и посмотреть, кто из них Человек. Например, Роман Абрамович не особо-то производит впечатление Человека (мягко говоря). Михаил Ходорковский – тоже не дотягивает. А вот Борис Березовский – таки Человек, потому что делал Дела.

Лекция 17. Методы и критерии оценки произведения.

Сегодня поговорим о том, как произведение оценивать – начиная от простого составления мнения и заканчивая написанием полноценной рецензии, а также зачем это нужно.

Пишущей братии извне внушается мысль, мол вы пишете-пишете, а уж «потребитель» оценит. Из-за этого право оценки литературных произведений узурпировал узкий круг известного кого. Не мириться же с таким положением вещей. Поэтому лучше не давать это на откуп *им*, а оценивать самим, для чего это следует уметь.

Как делать оценки? Прежде всего следует понимать, что оценка литературного произведения похожа не на оценку блюда в ресторане, а на оценку ресторана. Людей отучили оценивать не только более-менее большие (то есть больше рассказа) литературные произведения, но даже кафе и рестораны. Да, если говорить в рамках взятой аналогии, то если роман или повесть – это ресторан, то что же тогда блюдо? Блюдо – это типично фрагмент на несколько страницы. В среднем где-то на 20, но может быть и на одну.

Итого, мы оцениваем не блюдо, а заведение. Заведение – это не писатель. Писатель скорее подобен сети кафе или ресторанов. В составе одной и той же сети типовые вроде бы заведения могут отличаться довольно сильно: на Мясницкой «Му-Му» хорошее, а на «Фрунзенской» – дрянь. Это например. Так же и у одного и того же писателя одна книжка может получиться хорошей, а другая – не особо-то.

Чтобы составить правильное впечатление от книги, следует его фиксировать не по прочтении всей книги, а по мере чтения, время от времени отмечать впечатление от отдельных фрагментов (примерно по 20 страниц). Лучше всего это делать на границах сюжета. В идеале следует отмечать впечатление письменно, но хотя бы просто про себя. То есть, в своём роде, фиксировать показания на определённых контрольных точках. Хороший писатель, кстати говоря, такие контрольные точки по произведению расставляет сам.

Профессиональный рецензент пишет что-то вроде «Первая часть пошла отлично, потом вяло, финал слит». Как видим, даже такая простая характеристика требует этапности.

Это речь шла об оценке повременной. А как делать интегральную? Она состоит из нескольких компонентов.

- 1) Соответствует ли произведение тому, как оно себя подаёт в качестве жанра. То есть кажется, что книга – детектив. А насколько этот детектив хорош как детектив? Или, допустим, это юмористическая фантастика. Попытки шутить видны и регулярны. А хоть смешно? Констатируем по ходу: «Шутка – не смешно», «Шутка – не смешно», «Шутка – не смешно», «Шутка – о, смешно!». Если в произведении содержится мощной силы сюжетный поворот, который приводит к смене самого жанра произведения (пример не из литературы, но отлично даёт понять, о чём речь – фильм Родригеса «От заката до рассвета»), то ровно тем же самым образом оцениваем каждую из жанровых половин (или более мелких частей, если вдруг дробление на большее количество частей).
- 2) Оценка сюжета. Если сюжет движется на рояльной тяге (постоянные рояли в кустах) – это плохо. Если сюжет примитивный – плохо.
- 3) Оценка героев. Вызывают ли хоть какие-то из героев хоть какие-то чувства? Если да – значит, книжка ужé не совсем плоха.
- 4) Оценка стиля. Легко ли читается?

До сих пор речь шла про оценку произведения. Можно ещё оценивать автора. При этом в первую очередь произведения автора следует сравнивать с другими его же. То есть вывести, куда идёт дело – прогрессирует он как автор, стагнирует или же деградирует. Сравнив автора с самим собой прежним, можно уже сравнивать его произведения с подобными других авторов.

Теперь о разных типах отзывов и как их писать. Их бывает 4 разных типа:

- 1) Аннотация. Это фактически рекламное объявление: зачем надо читать и кому. Минимум информации о книге и максимум о том, почему её следует купить и кому. Писать аннотации полезно потому, что тренируешься видеть и говорить о позитивном. Лучший

- способ написать аннотацию о своей книге – написать перед тем десять аннотаций на чужие.
- 2) Отзыв. Относительно короткое высказывание, которое рассчитано на известную аудиторию. То есть у Вас есть некоторая репутация в этой аудитории и Вы этой аудитории свой отзыв сообщаете. Тут есть свой плюс и свой минус. Плюс – не требуется своё мнение обосновывать, достаточно его просто высказать, к нему прислушаются просто за счёт того, что у Вас есть репутация. Минус – репутацию себе своим отзывом можно и подпортить.
 - 3) Рецензия. От пунктов 1) и 2) отличается тем, что свои тезисы надо обосновывать, свои утверждения подтверждать и доказывать. Как её писать? Сделать краткое изложение, после чего пройтись по всем пунктам интегральной оценки, о чём говорилось выше. Удобная схема: сюжет, раскладка по контрольным точкам, оценка сюжета, героя, автора. Следует иметь в виду, что для читателя рецензии наиболее интересен рассказ о героях – не про сюжет, потому что такой читатель опасается спойлеров. Что обязательно должно быть в рецензии? Оценки. При этом, если книга не совсем ужасна, обязательно следует хоть что-то похвалить. Если же Вы наоборот книгу хвалите – всё равно хоть за что-нибудь, а пожурийте (только не переборщите и не ругайте до такой степени, что это перевесит все плюсы).
 - 4) Литературоведческая статья. Это скорее эссе, мысли по поводу и т.п. Запрет на спойлеры отсутствует. Вообще, данный вид – пример самого безответственного дела. По сути – прогоны, за которые не придётся отвечать и никто не спросит. В них можно валить что угодно, при этом и к чужим относиться соответственно.

Если Вы напишете кучу аннотаций (на чужие книги), то поймёте, как подавать себя. Следует помочь читателю осознать достоинства Вашего текста, а там и усилить и без того сильные стороны. Кроме того, это научит правильно относиться и отсеивать ~90% негативных и ругательных отзывов. Вы станете быстро распознавать, что кто-то ругает просто потому, что книга не для него. Например, тематика военно-морская, книга – для юношества. А пришёл судомеханик и выбрал Вас невеждой за то, что Вы переврали про устройство судового дизеля и ничего в этом не шарите. По фактической части он будет прав, да вот только книга-то – не для механиков, а для юношества, так что его критика не про Вашу книгу вообще, то есть фактически и не критика вовсе. Человек пообщался сам с собой.

Теперь про рекламу и саморекламу. Автор ДОЛЖЕН себя рекламировать и расхваливать. Должен уметь объяснить всем, чем его книга хороша, и должен это делать. Поэтому по поводу своих произведений следует вступать в полемику с теми, кто подвергает сомнению их качество. Следует отбивать наезды, знать свои слабые места и заранее подготовиться, как их оборонять. Для этого полезно написать на свою же книгу рецензию (только никому её не показывать). А ещё полезно придумать к своей книге обложку.