

МИРЫ Г. Л. ОЛДИ

ГЕНРИ ЛАЙОН

ОЛДИ

**ФАНТЫ
ДЛЯ ФЭНА**

ЧИСТАЯ ФАНТАСТИКА



ЭКСМО

Генри Лайон Олди
Олди и компания (литературная
студия на Росконе-2007)

Авторский текст
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=158504

Содержание

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО СЮЖЕТ

8

Конец ознакомительного фрагмента.

16

Г. Л. Олди

ЛИТЕРАТУРНАЯ СТУДИЯ

«ОЛДИ И КОМПАНИЯ»

(«Роскон-2007»)

Г. Л. Олди: Добрый день, дамы и господа!

Первым делом хотелось бы сказать о том, почему мы решили изменить систему проведения семинара. Уже не первый год мы по просьбе организаторов «Роскона» проводим так называемые мастер-классы – читаем присланные рассказы, обсуждаем, правим, даем какие-то советы. И вдруг почувствовали: дело вписалось в колею. Наши замечания свелись к однообразию, вызванному типовым качеством произведений – начиная от языковых банальностей, тавтологий, огромного количества повторов («было», «это» и т. д.) и заканчивая композиционными неувязками; проваленные финалы, когда повествование заканчивается ничем, отсутствие мотивации поступков персонажей, ибо персонаж действует так, как хочет левая пятка автора, а не так, как это вытекает из логики характера, сюжета, событий...

Все это мы устали повторять из года в год. И решили, что, наверное, стоит поговорить о том, что интересует в первую очередь самих авторов, опустив то, что лично мы увидели

конкретно в их рассказах. Может, авторов интересуют совсем другие вещи, а мы не уделили им достаточно внимания? Кроме этого, на мастер-класс присылают рассказы десять-двенадцать человек – в итоге, для них есть реальная польза от разбора текстов, зато остальным, пришедшим на встречу, уже гораздо скучнее. На чужих рассказах все-таки учиться значительно сложнее, чем на своих собственных, а емкость мастер-класса ограничена. Здесь же вопрос может задать каждый – вот оно, основное преимущество.

Теперь объясним свой отказ от предложенной вами идеи: «Давайте мы зададим вопросы через интернет, а вы заранее подготовитесь и ответите!». К сожалению, многие приучились задавать вопросы через интернет, глядя в монитор, видя свое отражение и будучи в полной уверенности, что говорят с собеседником. Ничего подобного. От того, КАК вы задаете вопрос, каким тоном, с какими интонациями и выражением лица, как при этом жестикулируете, зависит очень многое. Мы сразу видим сферу интересов спрашивающего, круг его стремлений и задач, определенное целеполагание. Мы видим характер. На бумаге или в интернете вопрос «звучит» совершенно иначе. Вы же знаете, что человек получает 80 % информации из интонации и мимики. Не из слов. Вот в интернете эти 80 % благополучно улетели в никуда. Надо рисовать смайлики тридцати восьми видов, чтоб хоть как-то выражение лица подать – и все равно ничего хорошего не получается. Поэтому ваш вопрос тоже в какой-то мере являет-

ся предметом изучения. И нам интересно, и вам интересно.

И последнее, что отметим в краткой прелюдии: зачем НАМ это надо? Ведь семинары и мастер-классы отнимают массу времени на подготовку... Ответ прост: мы платим долги. С нами в свое время разговаривали, нас учили чудесные, мудрые, тонкие люди; например, Сергей Александрович Снегов, к сожалению, давно ушедший из жизни. Это острейшее впечатление прошлого: человек, которому за восемьдесят, с опытом лагерей, автор «Вторжения в Персей» и «Диктатора», известный ученый, опытный писатель, огромный жизненный опыт налицо – и вдруг он двум мальчишкам, которым и тридцати не исполнилось, всерьез что-то объясняет, и мы с ним (фантастика!) спорим, а на следующий день он зовет нас в номер (на дворе январь 92-го, считай 91-й только закончился, Союз развалился...), угощает мандаринами (мандаринов тогда не было, их ПРИСЫЛАЛИ лично Снегову; представляете? – зимой в Ялте нет мандаринов!) и говорит (трижды фантастика!!!):

«А знаете, я тут ночью подумал... Вы, ребята, местами были правы!».

Вот за это мы невероятно уважаем Снегова – не за победу в споре, не за литературное доказательство своей правоты, а за спокойное признание итога размышлений. А мы-то спорили о форме подачи негативного текстового материала в нашем романе «Войти в образ», об использовании анти-эстетики, как метода достижения эстетической сверхзадачи, о

Шекспире, который не стеснялся в пьесах ни детективной фабулы, ни «горы трупов», если того требовала сверхзадача пьесы...

Так что долги мы платим, и делаем это, в общем-то, с удовольствием.

Теперь вы начнете спрашивать, а мы – отвечать в меру нашего скромного разумения.

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО СЮЖЕТ

– Правильно ли мне кажется, что в сюжетной линии кульминация внешнего и внутреннего сюжета обычно не совпадает? Причем в большинстве случаев внешняя кульминация идет раньше внутренней?

Олди: Дело в том, что нет сюжета внешнего и внутреннего. Если даже за внешний сюжет принять, грубо говоря, приключения «тела» (кто куда прибежал и кого застрелил), а за внутренний – личностные победы героя над самим собой, то все равно получится каша. Что является кульминацией произведения (драматургического, прозаического, и т. п.)? Это высшая точка напряжения всех сил главного конфликта. В этой высшей точке нет ни внутреннего, ни внешнего. Они сливаются воедино.

Приведем простой и близкий нам пример. Едва в боевых искусствах начинают делить школы на внешние и внутренне – надо сразу бежать от такого учителя как можно дальше. Он врет. В правильно поставленном ударе сливается внешнее (без хорошо поставленного запястья рука бьющего сломается) и внутреннее – импульс, энергетический посыл, усилие. Нет отдельно одного и другого. Мы должны в тексте найти конфликт, а конфликт – это не противостояние Аль-Мутанабби и Василия Петровича (в конце они подрались – зна-

чит, наступила кульминация). Главный конфликт, выводящий на кульминацию, пронизывает все действия и поступки в книге. В кульминации – его пик.

– Значит, дело в неверной терминологии. Фактически то, что я называла внешней кульминацией, есть как бы последний пинок общей кульминации произведения. Произошло событие, после которого, наконец, все сошлось в точку, так?

Олди: В театре этот «пинок» называется – предкульминация. Яркое, зрелищное событие, предваряющее и собирающее внимание зрителя. Ее часто путают с кульминацией именно из-за повышенной яркости. А кульминация, как правило, наступает после нее.

– Если пользоваться терминами «предкульминация» и «кульминация» – для того, чтобы кульминация «выстрелила» сильнее, надо перед этим поднять планку как можно выше, да? Тогда вопрос: есть ощущение, что часто, если, допустим, взять пример с «Властелином Колец», у нас есть кульминация – кольцо, Ородруин – а потом возникает достаточно большой и очень значимый кусок: празднование, возвращение в Шир, борьба с захватчиками... Вот что это?

Олди: Это развязка. Классический элемент архитектоники текста, сюжетной конструкции. Взрыв уже произошел, те-

перь мы наблюдаем последствия взрыва. Сюжет строится из композиционных блоков. Первый блок – экспозиция, выяснение плацдарма будущего конфликта. Тематический материал, время, место, обстоятельства, основы характеров...

После экспозиции возникает завязка – зерно главного конфликта, его первое явное проявление. Конфликт никогда не формируется в примитивном варианте: между человеком и человеком, существом и существом. Он – между устремлениями, силами, идеями. В «Ромео и Джульетте» конфликт не между семьями Монтекки и Капулетти, а между любовью и ненавистью – если уж совсем объяснять на пальцах. А семьи – выразители конфликта. Когда мы с вами читаем какую-нибудь фэнтезийную повестуху, где герой все бежит и бежит, дерется и дерется, из тюрьмы удрал и в тюрьму попал, и кого-то убил – так это все, господа хорошие, экспозиция. Никакой завязки не произошло. И, быть может, до самого конца не произойдет, потому что весь «конфликт» – удрал, прибежал, убил! Это не конфликт, это ерунда. Отходы жизнедеятельности героя.

После завязки – зерна конфликта – начинается развитие действия. Это нарастание мощи конфликта. Развитие действия, как правило, занимает в тексте больше всего места. Предкульминация отдельным пунктом архитектоники не является – это термин чисто режиссерский, вы вряд ли найдете его в литературоведении. Просто кульминация – не «точечное» воздействие, сформулированное в одном абзаце или на

одной странице. Она может идти хоть целой главой, в зависимости от размеров произведения. В нее зачастую и входит составной частью эта самая предкульминация; они идут общим блоком, неразрывно связанные друг с другом.

О кульминации мы уже говорили – пик напряжения всех сил конфликта. И, наконец, мы получаем развязку – последствия взрыва-кульминации, его итог. Развязка может быть очень длинной, а может быть, как, скажем, у Логинова в «Колодезе», предельно краткой. Но в любом случае развязка – это то, что из кульминации вытекает, что РОДИЛОСЬ из кульминации.

У Толкиена, по всем признакам, развязка начинается после Ородруина. Вся дальнейшая история – это развязка. Но, спросите вы, что же она такая длинная? А мы ответим, что в серьезном романе есть несколько сюжетообразующих линий, у каждой из них есть своя персональная экспозиция, завязка, кульминация и развязка. Есть ствол, есть мощные ветви. Они не всегда совпадают по времени действия с такими же узлами других сюжетообразующих линий. Это как дамасский клинок: взяли проволоки и проковали – получили клинок. В этой линии уже кульминация – а в той началась развязка, а в третьей развитие действия на исходе. Но все вместе работает на ГЕНЕРАЛЬНУЮ ЛИНИЮ сюжета.

Мастерство автора – слышать полифонию сюжета, как хороший музыкант слышит пять-шесть голосов в ричеркаре Баха. Да, далеко не все слышат. Но, с другой стороны, поли-

фония — дело сложное.

— Можно ли в принципе менять элементы композиции сюжета местами?

Олди: Можно, но оно умрет. Сами задумайтесь: легко ли в человеке поменять местами разные части тела?

— Допустим, сперва дать завязку, а потом начать экспозицию...

Олди: Похожий технический прием есть, но он делается немножко иначе. Мы его для себя называем «завлекалочкой» — когда в самом начале романа дается в виде пролога одна-две страницы текста из середины. Для рассказа это, как правило, не годится, а вот для романа — иногда работает. В частности, у Мак-Каммона в романе «Кусака» в начале дан фрагмент — эпизод из второй трети романа, ближе к финалу. Читаешь — ничего не понятно: кто такой, что делает, но что-то очень интересное происходит. Героя на мосту жрет монстр. Всем читателям мигом делается страшно интересно. Что за монстр, откуда, кто герои... Эффект: мешком по голове — тресь! И потом уже, на волне интереса, начинаешь читать — а где это, а как это...

Но классическая композиция все равно сохраняется. Экспозиция, завязка — на месте. Просто автор выдернул кусок

из развития действия и воткнул в начало. Мы с Валентиновым то же самое сделали в романе «Нам здесь жить». Мы ж понимаем – читателя, случается, надо разбудить, он уселся в зале в уютное кресло, он еще дремлет... Но если вы начнете с завязки, с зерна конфликта, не дав экспозиции, то читатель вряд ли поймет, на чем основывается конфликт, почему герои вдруг повздорили, и так далее. Это иногда бывает в «инверсированных» детективах, когда эпизод дается «с конца», а потом начинается раскручивание действия в обратном направлении. Редкий прием, довольно сложный. Чтобы его хорошо применить, с одной стороны не раскрыв читателю все карты и держа в напряжении, а с другой стороны следя, чтобы действие не развалилось на части – надо быть большим мастером.

– Итак, движущей силой художественного произведения является конфликт. Есть ли закономерности, когда этот конфликт должен ясно проявляться?

Олди: Всегда.

– Нет, понятно, что в течение книги он ГДЕ-ТО ДОЛЖЕН проявиться...

Олди: Не «где-то». Везде. Абсолютно везде. С момента завязки. Прежде он еще не завязался, зерно не брошено в

землю, в экспозиции его в чистом виде может и не быть, хотя и там витают некие дуновения. Но едва произошла завязка, главный конфликт произведения должен присутствовать в каждом дыхании. В театре это знают все. Поэтому режиссер сидит и кричит из зала в любом эпизоде: «Конфликт, конфликт вытаскивай! – куда он пропал?». И разговор, повторяем, идет не о конфликте, как столкновении конкретных персонажей. Ну, давайте для примера назовем какое-нибудь произведение, всем известное...

(Голос из зала: «Мастер и Маргарита».)

Олди: «Мастер и Маргарита», отлично. В чем конфликт? Косный социум и талант? – а где в поведении Воланда этот конфликт присутствует? Садимся, думаем, ищем. Наша задача: найти конфликт, который присутствует ВЕЗДЕ. Это очень сложная задача – вычленить основной конфликт. Но его признак должен присутствовать абсолютно везде, и ни один из персонажей не должен его обойти. Найдете – будет все нормально. Другое дело, что конфликт не всегда должен выпирать наружу в явственно зримом виде. Но подспудно он должен наличествовать все время.

Держать его на протяжении большого романа – страшно тяжело. Конфликт «Ромео и Джульетты», столкновение любви и ненависти, будет присутствовать и в поведении Меркуцио, и в поведении Бенволио, и в поведении кормилицы! И

в поведении монаха Лоренцо. Вот, скажем, в Гамлете конфликт ДОЛГА и ПОЛЬЗЫ. В рамках этого конфликта действует Полоний, который выбирает пользу, и Клавдий, и Гамлет, и королева, и Горацио, и Фортинбрас, и Розенкранц с Гильденстерном. Все становятся на одну или на другую сторону. Писатель должен знать конфликт своего произведения. Иначе, извините за выражение, он занимается публичной мастурбацией.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.