Original/оригинал <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/04/what-writers-really-do-when-they-write>

Translation/перевод https://www.livelib.ru/translations/post/29327-dzhordzh-senders-chto-proishodit-za-kulisami-pisatelskogo-stola

*Автор: George Saunders*

**1**

Много лет назад, во время визита в Вашингтон, кузина моей жены нас повела к склепу на холме и сказала, что в 1862, в то время как Авраам Линкольн был президентом, его возлюбленный сын Вилли умер и был временно похоронен в этом склепе, и что пострадавший Линкольн, согласно газетам дня, вошел в склеп «несколько раз», чтобы подержать тело мальчика. В голове сразу же всплыл образ – слияние Мемориала Линкольна и Пьеты. Я нес на себе бремя этого образа около 20 лет, боясь даже попытки сделать что-то, что казалось необыкновенно глубоким, когда наконец, в 2012-ом, я заметил что я не становлюсь моложе и не хочу быть тем парнем, на надгробии которого прочтут «Испугался Страшного Художественного Приключения Которого Он Отчаянно Вожделел». В итоге, я решил попробовать, в духе какого-нибудь исследования и не слишком вовлекаясь в это. Мой роман, «Линкольн в Бардо», является результатом этой попытки, и теперь я нахожу себя в привычной писательской колее с той самой опрометчивой попыткой говорить об этом процессе, словно я его каким-то образом контролирую.

Мы часто говорим об искусстве таким образом: у художника было что-то, что он «хотел выразить», а затем он просто взял и... выразил это. Мы впадаем в умышленное заблуждение, что акт творения подразумевает четкое намерение, которое мы с такой же четкостью осуществляем, тогда как в моем опыте процесс куда более неоднозначен и загадочен (да и, честно говоря, подобен занозе в заднице).

**2**

Парень (Стэн) создает модель железнодорожного городка в своем подвале. Стэн приобретает маленького бродягу, размещает его под пластиковым железнодорожным мостом возле липового костра и замечает, что он устроил своего бродягу в такое положение, где тот как будто вглядывается в город. Почему он туда смотрит? Он смотрит в этот маленький голубой викторианский дом? Стэн замечает пластиковую женщину у окна, затем поворачивает ее так, что она смотрит наружу; смотрит на железнодорожный мост. Гм... К его удивлению, Стэн только что придумал любовную историю. Эх, почему же они не могут быть вместе? Если бы только маленький Джек вернулся домой. К своей жене. К Линде.

Что же только что Стэн сделал? Для начала, осматривая свою небольшую область, он заметил, куда глядел бродяга. Потом он решил изменить свою маленькую вселенную, повернув пластиковую женщину. Правда, это не совсем точно. Стэн не решил ее повернуть. Будет точнее, если мы скажем, что ему пришло в голову это сделать, в доле секунды, без какой-либо языковой аффирмации, разве что с едва слышимым внутренним «Да».

Ему просто так понравилось больше, по причинам, которые он не мог ясно выразить, до того как он успел даже вознамериться это сделать.

Художник работает вне сферы строгой логики. Знание, намерения и затем выполнение этого намерения не есть хорошее искусство. Художник знает это. Согласно Дональду Бартельми: «Писатель это тот человек, который, приступив к работе, не знает, что делать». Джералд Штерн говорит об этом так: «Если собираешься начать писать стихотворение о том, как две собаки трахаются, и затем ты пишешь о том, как эти две собаки трахаются, то ты написал стихотворение о том, как две собаки трахаются». Эйнштейн, пресловутый всезнайка, превзошел их обоих: «Невозможно решить проблему на том же уровне, на котором она возникла».

Как же в таком случае нужно двигаться? Мой метод таков: я представляю измерительный прибор, прикрепленный ко лбу, с буквой «П» на одной стороне («Положительно») и «О» на другой («Отрицательно»). Затем я стараюсь читать то, что я написал, не вовлекаясь в это, так как это бы прочел кто-то в первый раз («без надежды и без отчаяния»). Где же игла? Прими результат без нытья. Затем редактируй так, чтобы иголка перемещалась в зону «П». Применяй следующий одержимый и повторяющийся метод исходя из предпочтения: следи за иглой, прилаживай текст, следи за иглой, прилаживай текст (промыть, намылить, повторить) и так иногда вплоть до сотен черновиков. Подобно медленно поворачивающемуся круизному кораблю, рассказ начнет менять направление сквозь те тысячи дополнительных исправлений.

Художник в этом модусе подобен оптику, который все время спрашивает: «Так лучше? Или так?» Самое интересное, что результат этого трудоемкого и слегка навязчивого процесса в моем опыте – это история, которая лучше, чем я в «реальной жизни» – смешнее, добрее, мудрее, увлекательнее, без всякого говна и с более ясным чувством добродетели.

И какое же это удовольствие, не быть болваном на бумаге.

**3**

Редактирование с помощью описанного метода является одной из форм повышения целостной интеллигибильности написанного. Это, в свою очередь, передает определенное чувство уважения к читателю. Пока текст исправляется, он становится более точным и конкретным. Он становится более разумным, менее гиперболическим, сентиментальным и неясным. Он теряет возможность создавать какой-либо пропагандистский туман. Ложь из него выдавливается, небрежные утверждения всплывают наружу, голые и зардевшие; они выбегают из комнаты.

Это как-либо относится к нашему текущему политическому моменту?

Ух...

Когда я пишу: «Боб был засранцем», тогда вдруг чувствую, что в этом немного недостает определенности, я исправляю это следующим образом: «Боб нетерпеливо огрызнулся на баристу». Затем, я задаюсь вопросом, выискивая еще большей конкретики, почему Боб мог сделать это, и исправляю на: «Боб нетерпеливо огрызнулся на молодого баристу, который напомнил ему о своей мертвой жене», и добавляю «по которой он очень сильно скучал, особенно сейчас, во время Рождества» – я не совершил эту серию изменений, потому что хотел, чтобы рассказ напрашивался на сострадание. Я сделал их потому, что хотел, чтобы рассказ получился более убедительным.

Но он в итоге действительно стал более сострадательным. Боб перешел от «чистого засранца» к «скорбящему вдовцу, столь обремененному скорбью, что он поступил невежливо с молодым человеком, к которому он в обычных обстоятельствах был бы приветлив». Боб изменился. Сначала он был карикатурой, достойной презрения, но теперь он как я в неудачный день.

Как это было сделано? Через поиск конкретики. Я обратил свое внимание на Боба, и, под определенным давлением сделать свою прозу неотстойной, текст приобрел точность, и в ходе дела я стал смотреть на него с большей нежностью и любовью, и ты, мой дорогой читатель, видя, что я стал более любящим, возможно, заметил, что и ты сам теперь чуточку больше на него смотришь с любовью, и вместе (мы вдвоем с помощью воображаемого ворчуна) мы вдруг вспомнили, что, оказывается, все еще возможно быть любящим.

Или мы могли бы просто придерживаться того, что Боб засранец, и выложить это и ждать, пока лайки соберутся, а выступающие силы за Боба сплотятся и анонимные антибариста тролли внесут свой вклад, в то время как где-то там бедный и непонятый Боб горюет, и наш несчастный бариста подвергся оскорблению, не совсем понимая, за что, чувствует себя паршиво, постепенно больше убеждаясь в том, что мир иррационально жесток.

[](https://u.livelib.ru/reader/AConnoisseur/o/zcv73ztw/Illyustratsiya_Yana_Kebbi-o.jpeg)   
*Иллюстрация Яна Кебби*

**4**

Чем в основном занимается художник? Он исправляет то, что он уже сделал. Бывают моменты, когда мы сидим перед пустой страницей, но в основном мы работаем над тем, что уже сделано. Писатель редактирует, художник подкрашивает, режиссер монтирует, музыкант выравнивает. Я пишу: «Джейн зашла в комнату и села на синий диван», читаю, вздрагиваю, зачеркиваю «зашла в комнату» и «синий» (почему она должна зайти в комнату? Имеет ли значение то, что диван синий?), и предложение становится «Джейн села на диван». Вдруг это оказывается лучше (даже немного по-хемингуэевски!), правда... Какой смысл в том, чтобы Джейн садилась на диван? Действительно ли нам нужно это? И вскоре мы просто пришли к «Джейн», что по крайней мере не отстойно и имеет определенную силу краткости.

Но почему я сделал эти изменения? На каком основании?

На том основании, что если это будет лучше для меня, здесь, сейчас, то это будет лучше и для вас, позже, там, когда вы это прочтете. Когда я потяну веревку здесь, ты наклонишься сюда.

Это вселяет надежду, потому что это подразумевает, что наше сознание имеет общую структуру, и что все, что есть во мне, может быть также и в тебе. «Я» может быть русским графом 19-го века, «ты» – продавцом Уоллмарта в 2017-м, в Бойсе, Айдахо, но когда ты начнешь плакать в конце моего (Толстого) рассказа «Хозяин и работник», ты послужишь доказательством того, что у нас есть что-то общее, что-то, что неподвластно языковому барьеру, расстоянию и времени, которое нас разделяет, несмотря на то, что один из нас мертв.

Еще одна причина, по которой ты плачешь: ты только что понял, что Толстой подумал о тебе. Он верил, что ты сможешь понять его собственные понятия о жизни на Земле и что это тебя кое-как да тронет. Толстой был щедр по отношению к своему воображаемому читателю. Представился случай, и ты взошел и уловил это.

Мы часто думаем, что функция сопереживания в художественной литературе достигается через отношение писателя к своим персонажам, но оно также достигается через отношение писателя к своему читателю. Ты придумываешь возвышенное пространство (с возвышенным языком, формой; рафинированное во многих невыразимых красивостях – то, как две сцены соединяются; с определенной схемой, которая самостоятельно развивается; с идеальным местом, где глава разрывается) и затем приглашаешь туда читателя. Он не может поверить, что ты так сильно веришь в него, что ты настолько уверен в том, что он уловит тонкие оттенки пространства, которые разговаривают с ним. В итоге он польщен. И они действительно разговаривают с ним. Этот способ пересмотра в конечном счете зиждется на том, чтобы представлять, что твой читатель такой же человечный, яркий, остроумный, опытный и благонамеренный, как ты, и чтобы он почувствовал связь, ты должен удерживать это состояние во время пересмотра, таким образом его представляя. И ты так же пересматриваешь своего читателя в своем воображении с каждым подходом. Ты все время говоришь себе: «Нет, он умнее, ему нужно больше. Не позорь ее этой ленивой прозой или этой простецкой идеей».

И пока ты пересматриваешь своего читателя, ты также пересматриваешь и себя.

**5**

Я писал рассказы по этому методу последние 20 лет, всегда думая, что совершенно новый метод (больше планирования, больше открытых намерений, много больших и беспорядочных схем, сложная система нумерологии, лежащая в основе имен персонажей и т.д.) будет необходим для романа. Но нет. Мой роман в сущности исходил из тех же принципов, что и мои рассказы: каким-то образом доберись до письменного стола, прочти то, что у тебя написано, следи за иголкой, корректируй соответствующим образом. Конечно, все это было сделано в более крупном формате, но был миг, когда я наконец-то понял, что если кто-то берется за что-то сильное в своей художественности в 55 лет, он наверняка будет пользоваться теми же отработанными годами навыками. Возможно, фишка в том, что нужно немножко себя расшатывать, дабы навык ощущался более свежим и немного запутанным. Лидеру группы, привыкшему работать с тремя аккордеонистами, был предоставлен симфонический оркестр. Возможно, он придет к тому, что то, чему он учился все эти годы, идет дальше владения инструментами. Оно также затрагивает мелодию и гармонию и должно быть так же применимо и к этой новой группе, и он, возможно, посмотрит на себя с другой стороны, и он ощутит прилив сил в этом новом русле.

Я думаю, с годами я стал лучше ставить палатки, а потом появилась очень большая палатка: объем больше, ткани больше, метод тот же. Или, чтобы быть более точным (но не отклоняясь от моего мотива «временного жилья»): это было так, будто я потратил свою жизнь на проектирование юрт, а затем получил заказ на строительство особняка. Сначала я подумал: «Не уверен, что смогу это сделать». Но потом мне пришло в голову, что особняк может быть построен как ряд соединенных юрт, где каждая небольшая единица, построенная обычными правилами строительства, соединена для новых возможностей реализации прекрасного.

**6**

Любая работа в области искусства быстро обнаруживает себя в качестве связанной системы проблем. У книги есть своя индивидуальность, и это, как известно всем, кто обременен оным, есть весьма неоднозначное благословение. У этого парня полно энергии, но он никогда не сидит ровно. Эта девочка чувствительна, может, слишком чувствительна. Она плачет, когда ей подают не ту пасту, которую она любит. Почти что с первого абзаца писателю становится ясно, что сильные и слабые стороны работы неразрывно связаны между собой, и то, что, к несчастью, его великие идеи несут с собой тяжелый груз.

Например: мне нравится Линкольн, стоящий наедине с собой на кладбище. Но как сделать роман, который основан на одиноком парне на кладбище ночью? Если мы не хотим писать монолог Линкольна в 300 страниц или же включить многоречивого и всезнающего могильщика в книгу (поверьте, я пытался), тогда нам понадобится присутствие чего-то другого на кладбище. Является ли это проблемой? Ну, похоже, это было так в 2012-м. Но как нью-эйдж гуру нас уверяют, проблема на самом деле является возможностью. В искусстве это действительно так. Читатель почувствует надвигающуюся проблему примерно в тот же момент, что и писатель, и то, что мы называем художественным удовлетворением, есть не что иное как ощущение читателем того, что только что прибыла правильная кавалерия в правильное время. Еще одна волна художественного удовлетворения наступает, когда он чувствует, что кавалерия не только наступает умело, но еще и крутая и интересная, то есть является возможностью для дополнительной игры и красоты и для расширения эстетических установок.

В этом случае решение было довольно простым — в самом заявлении проблемы («кто еще может быть на кладбище поздно ночью?»).

Я вспомнил когда-то оставленный роман, действия которого проходили на Нью-Йоркском кладбище, где были призраки. Я также вспомнил разговор с одним из моих бывших студентов, который сказал, что если я когда-либо напишу роман, он должен быть построен на цепочке монологов, так же как в моем рассказе «Четыре институциональных монолога».

Итак: книга будет озвучена группой призраков, говорящих с самими с собой и застрявших на кладбище.  
И вдруг то, что изначально было проблемой, превратилось в возможность: кто-то, кто любит вдыхать жизнь в своих персонажей и размышлять о смерти, теперь может потратить следующие 4 года на то, чтобы попытаться сделать группу говорящих призраков очаровательными, жуткими, существенными, трогательными, и, в конце концов, человечными.

[](https://u.livelib.ru/reader/AConnoisseur/o/pobj9iid/o-o.jpeg)   
*«Но есть что-то замечательное в наблюдении того, как фигура оживает из камня, чувствуя присутствие чего-то иного внутри тебя,   
писателя, и так же вне тебя» — Джордж Сэндерс. Фотограф Тим Нокс, The Guardian*

**7**

Художественная работа может быть воспринята как движение с тройным ритмом: жонглер собирает кегли, подбрасывает в воздухе, ловит. Тот интуитивный подход, о котором я говорил, наиболее существенен, по моему мнению, на первом этапе: собирание кеглей. В свою очередь, собирание кеглей на самом деле колдование кеглей. Каким-то образом получается так, что самые лучшие кегли это те, которые получились неумышленно, путем описанной мной системы радикального и итеративного предпочтения. Сосредоточение на звучании прозы, на каком-либо элементе внутренней логики повествования, или же на описании природы с определенного угла наиболее выразительным способом (то есть, делая то, что дает нам удовольствие, и то, о чем у нас ярко-выраженное мнение) мы внезапно обнаруживаем, что мы только что сделали кеглю. Какую кеглю? Лучше не называть. Как только назовешь, так сразу уменьшится в силе. Часто эти кегли существуют просто в виде некоторой формы императива или в виде чего-то, что нам любопытно: угроза, обещание, образец, клятва, которая, мы чувствуем, скоро должна быть нарушена. Скрудж говорит, что было бы лучше, если бы крошечный Тим умер и уничтожил бы избыточное население; Ромео любит Джульетту; Акакий Акакиевич хочет новую шинель; Гэтсби очень хочет Дейзи (постоянно мелькающий серый цвет; все действие романа построено на парах).

Затем идут кегли. Читатель знает, что они где-то рядом, и ждет, когда они выйдут наружу и их можно будет поймать. Если же они не выйдут (Ромео перехотел встречаться с Джульеттой и решил идти в юридическую школу; климат в Санкт-Петербурге вдруг становится тропическим и в шинели нет необходимости; Гэтсби злится на Дейзи и влюбляется в Бэтти; писатель забывает о своем сером лейтмотиве), читатель начнет плакать, и его иголка начнет уклоняться в сторону зоны «О», и он бросает книгу и уходит, чтобы зайти в Фейсбук или ограбить магазин.

Писатель, подбросив некоторые интересные кегли, знает, что они упадут, и в моем опыте самое великое удовольствие в писательстве происходит тогда, когда они падают неожиданно и говорят о чем-то куда больше и лучше, чем ты изначально мог себе представить. Одно из новых удовольствий, которые я испытал при написании моего первого романа, заключалось в том, что кеглей было больше, они оставались в воздухе дольше и приземлялись куда более неожиданно и замысловато, нежели я того ожидал, особенно в сравнении с рассказами.

Не проговариваясь, позвольте мне сказать следующее: я сделал кучу призраков. Они были циничными; они застряли в этом мире, называемым Бардо (тибетское понятие, что-то вроде переходного чистилища между реинкарнациями), потому что были несчастны или неудовлетворены в жизни. Самая большая часть их кары состоит в том, что они чувствуют себя абсолютно несущественными, не способными влиять на живущих. В третьей части книги кегли стали падать. Некоторые решения, которые я сделал раньше, повлекли за собой определенные поступки. Правила вселенной создавали определенные условия принуждения, как и формальные и структурные условности, которые я установил. Медленно, без какого-либо намерения с моей стороны (я был всегда сосредоточен на иголке на лбу), персонажи начали действовать сами по себе, что в итоге привело к достаточно широкому образу, в котором те пытались обсудить то, что я называю вирусной теорией доброты. Все эти вымышленные существа заработали сообща, без моего решения (каждый просто делал то, что исходило из побуждений для улучшения текста). И казалось, что они работают вместе, чтобы спасти Уилли Линкольна, замысловатым образом как будто подчиняясь каким-то... иным законам (это были они, не я).

Нечто вроде этого случалось и раньше в рассказах, но никогда в таких масштабах и никогда так сильно не ощущалось отсутствие моего намерения. Это был прекрасный, таинственный опыт, и я иногда все еще жажду его, но в то же время я понимаю, что для этого потребуются тысячи часов работы.

Почему мне это кажется многообещающим? То, как эти образы захватывающе сами себя завершили? Это может быть, и почти наверняка является особенностью мозга, побочным действием какого-либо жесткого, итеративного взаимодействия в системе мышления. Но есть что-то замечательное в наблюдении того, как фигура оживает из камня, чувствуя присутствие чего-то иного внутри тебя, писателя, и так же вне тебя – чего-то последовательного, своевольного и великодушного, с каким-то едва заметным планом, который, как мне кажется, таков: сделать так, чтобы ты достиг небывалых высот.