

КАК

НАПИСАТЬ ГЕНИАЛЬНЫЙ РОМАН

Джеймс Н. Фрэй



Амфора [знаю как]

УДК 82.09(07) ББК 83я7 Ф 93

JAMES N. FREY How to Write a Damn Good Novel

Перевел с английского Н. А. Буль

Издательство выражает благодарность

литературному агентству The Visktan Agency

за содействие в приобретении прав

защиту интеллектуальной собственности и прав

издательской группы «Амфора»

осуществляет юридическая компания

«Усков и Партнеры»

®

Фрэй, Джеймс Н.

Ф 93 Как написать гениальный роман / Джеймс Н. Фрэй; [пер. с англ. Н. Буля]. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. - 239 с. - (Серия «Знаю как»).

ISBN 5-94278-885-5 (рус.) ISBN 0-312-01044-3 (англ.)

Книга, в которой подробно рассмотрены ключевые моменты художественного творчества, займет достойное место в библиотеке справочной литературы как начинающих, так и уже известных авторов.

УДК 82.09(07) ББК83Я7

© James N. Frey, 1987

© Буль Н., перевод на русский язык,

2005 © Издание на русском языке, оформление.

ЗАО ТИД «Амфора», 2005

ISBN 5-94278-885-5 (рус.) ISBN 0-312-01044-3 (англ.)

*Моим студентам
из Калифорнийского
университета
(Беркли)*

Оглавление

I. Поговорим о персонажах

Что такое персонаж? (13) Подвиды человека вымышленного (15). Создание ярких многомерных персонажей, или Давайте поиграем в богов (17). Заставьте персонажи действовать (21). Приступаем к созданию персонажа: придумаем ему биографию (21). Беседа с персонажем, или Простой способ познакомиться с вашим героем (34). Сокровенная сущность персонажа: доминирующая страсть и способ ее выявления (36). Главный герой с сильной волей — сердце драматического произведения (38). Как избежать создания стереотипных персонажей (40). Персонажи, действующие в полную силу, и тест на правдоподобие (45).

II. Три золотых правила писателя: конфликт! конфликт! конфликт!

Основы конфликта: оживим наш персонаж (53). Регулируем силы противодействия (58). Принцип связки, или Посадим героев в тигель (61). Необходимость внутреннего конфликта (65). Типы конфликта: «статичный», «скачкообразный» и «медленно развивающийся» (69). Литературные жанры (76).

III. Диктат идеи, или Роман без идеи как лодка

без весел

Что такое идея? (83) Способы достижения органического единства (84). Охарактеризуем идею (87). Какие идеи сработают (93). Рождение идеи (95). Три столпа идеи (99). Идея и селекция (100). Творчество на уровне подсознания (105).

IV. Принципы построения сюжета

Что такое сюжет? (109) Драматический сюжет (111). Начало начал сюжета (113). Альтернатива (116). Персонаж и события: их взаимосвязь (118). Использование пошагового плана (126).

V. Путь к кульминации, или Доказательство идеи

Кульминация, развязка и вы (127). Кульминация, идея, развязка. Главное — ничего не перепутать (131). Завершающий конфликт (134). Доказательство идеи, которую воплощает в себе персонаж (137). Секрет потрясающей кульминации (139).

VI. Взгляд, подход, ретроспекция и пара ловких приемов из запасов писателя

Что такое подход? (145) Беспристрастный подход (146). Модифицированный беспристрастный подход (147). Повествование от первого лица (149). Всевидящий взгляд (151). Модифицированный всевидящий взгляд (153). Выбор формы повествования (154). Тон повествования и жанр (157). Величайшее чудо магии отождествления (160). Искусство ретроспекции (163). Завязка (168). Символы: плохой, хороший, безобразный (172).

VII. Как научиться писать восхитительные диалоги и яркие драматические произведения
Диалог: прямой и опосредованный, яркий и блеклый (177). Стили драматического произведения (181). Принципы построения драматического эпизода (184). Как сделать скучный эпизод ярким и выразительным (190). Работа над репликами в диалоге (194). Заповеди динамичного произведения (198). Несколько других важных приемов (206).

VIII. Правка: последние мучения

Что такое правка и зачем она нужна? (209) Группы писателей и как с ними работать (213). Как обойтись без группы (216). Проанализируем собственное произведение шаг за шагом (219).

IX. Размышления о литературном творчестве

Как стать писателем (223). Что важнее таланта (226) Литературное творчество с точки зрения математики, или Чтобы дойти до цели, вкалывайте, даже если похмелье (229). Что делать, если муза уехала в отпуск (233). Что делать, когда работа закончена (238).

Благодарности

Я хочу поблагодарить свою жену Элизабет, которой пришлось со многим мириться и которая так мне помогла в работе над рукописью; Лестера Горна, который меня многому научил; Бергера, который беспрестанно задавал мне важные вопросы; Брайана де Фиоре, редактора «St. Martin Press», за его терпение и проницательность; литературного агента Сьюзан Цекендорф за веру в меня и покойного Кента Гоулда, настоявшего на том, чтобы я сел за книгу «Как написать гениальный роман». Он был чертовски хорошим другом.

Предисловие

Книга «Как написать гениальный роман» получилась насыщенной, а чтобы произведение получилось насыщенным, должна присутствовать драма. Драматическое произведение имеет следующие черты: внимание сконцентрировано на главном герое, оказавшемся перед дилеммой, дилемма превращается в кризис, который, усугубляясь, достигает кульминации. В кульминации кризис разрешается. «Старик и море» Эрнеста Хемингуэя, «Шпион, который пришел с холода» Джона Ле Карре, «Пролетая над гнездом кукушки» Кена Кизи, «Лолита» Владимира Набокова, «Крестный отец» Марио Пьюзо, «Рождественская песнь в прозе» Чарлза Диккенса, а также «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера — произведения драматические. И притом великолепно написанные.

«Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф, будучи великолепным художественным произведением, всячески заслуживающим внимания читателей, тем не менее не является драматическим. То же самое можно сказать про «Улисс» Джеймса Джойса, романе, ставшем вехой в истории английской литературы двадцатого века. Если хотите писать, как Вирджиния Вулф или Джеймс Джойс, и работать в экспериментальном, символическом, философском или психологическом ключе, исключая возможность создания драматического произведения, то эта книга не для вас. Если вам требуется научный подход к критике классического драматического произведения, эта книга вам тоже не подходит. Перед вами — руководство по созданию драматического произведения. Эта книга ни на что больше не претендует.

I. Поговорим о персонажах

Что такое персонаж?

Вы не можете создать персонажи, образы которых будут полыхать ярким огнем в воображении читателей? Значит, чертовски хорошего романа у вас не получится. Персонажи для писателя все равно, что кирпичи для каменщика или доски для плотника. Персонажи — это *материал*, из которого строится весь роман.

Ни один из персонажей — *homofictus* (человек вымышленный) не похож на *homo sapiens* (человека разумного). Персонаж должен отличаться от нас, людей из плоти и крови. Читатель стремится к исключительному, особенному; обыденное его не интересует. Читатель хочет, чтобы человек вымышленный был красивее или безобразнее, подлее или благороднее, злее или великодушнее настоящего человека, живущего в реальном мире. У человека вымышленного страсть горячее, а ярость холоднее, он больше путешествует, больше дерется, чаще влюбляется, он чаще меняется и сексом занимается чаще. Гораздо чаще. Человек вымышленный превосходит человека разумного во всем. Даже если персонаж простоват, скучен и зануден, в своей простоте, скуке и занудстве человек вымышленный даст своему двойнику из реального мира сто очков вперед.

Люди в реальном мире непостоянны, полны противоречий и заблуждений: то радуются, то впадают в отчаяние. Наше настроение меняется с каждым вздохом. Человек вымышленный может быть сложным, изменчивым, даже загадочным, но он всегда должен быть понятен читателю. Если он вдруг станет читателю непонятен, читатель просто закроет книгу, и на этом все закончится.

Существуя в реальном мире, мы, в отличие от человека вымышленного, не ограничены пространственными рамками сюжета. Человек вымышленный проще, потому что жизнь, описываемая в романе, проще той, которую проживаем все мы.

Допустим, вы решили изложить на бумаге все без исключения, что произошло с вами за завтраком сегодня утром. В результате у вас получится огромный том: вам пришлось рассказать о миллионах ощущений, которые вы испытали, мыслях, чувствах, образах, кружившихся в голове. Когда писатель рассказывает нам о жизни персонажа своего произведения, он должен упомянуть только о тех мыслях, чувствах, впечатлениях, желаниях и т. д. своего героя, которые имеют отношение к развитию его личности, влияют на его поступки. Они должны соотноситься с теми чертами характера, которые будут играть решающую роль, когда герой столкнется с жизненными коллизиями, уготованными ему сюжетом.

Писатель сам выбирает, что рассказать, а что утаить. Так рождаются персонажи — которые, даже будучи очень яркими, не являются людьми в полном смысле слова. Человек вымышленный — абстракция, воплощающая в себя квинтэссенцию, но не полноту сущности человека разумного.

Подвиды человека вымышленного

Существует два типа человека вымышленного. Первый, простой тип, можно назвать «плоским», «картонным» или «одномерным». Это проходные персонажи, персонажи-статисты. Они появляются на страницах романа, чтобы

произнести пару-тройку фраз, после чего исчезают навсегда. Это официанты, торговцы газетами, портье, бармены, посыльные. Их можно описать ярко, можно не описывать вовсе. Они могут бурно выражать свои эмоции или наоборот — вести себя тихо и мирно. Самое главное заключается в том, что эти персонажи всегда находятся на периферии, они вдалеке от гущи событий, интерес читателя к ним невелик. Эти персонажи шаблонны, они подчас обладают только одной чертой характера — жадностью, набожностью, трусостью, подобострастием, похотливостью и т. д. Они могут на короткое мгновение озадачить, удивить или потрясти читателя. Однако им не под силу долго удерживать его внимание. В таких персонажах нет глубины, писатель не раскрывает мотивы их поступков, не рассказывает нам, что за тревоги, сомнения, опасения терзают их души. Все это допустимо, если одномерный персонаж играет в вашем произведении второстепенную роль. Но если вдруг одномерный персонаж получает главную роль, например роль главного злодея, драматическое произведение тут же превращается в мелодраму.

Второй тип *человека вымышленного* можно назвать «полным», «многомерным» или «трехгранным». Ко второму типу относятся все главные персонажи вашего произведения, даже злодеи. К многомерным персонажам ярлык приклеить непросто. У них сложная, комплексная мотивация поступков. Их души полны страстей и амбиций, заставляющих метаться между своими желаниями. Эти персонажи совершили страшные грехи и пережили неимоверные страдания. Их мучают горе, обида, тревога. Читатель должен поверить в то, что эти персонажи существовали еще до начала романа и жили яркой, полнокровной жизнью. Читатель должен захотеть познакомиться с ними поближе, поверить, что знакомство с ними стоит многого.

Создание ярких многомерных персонажей, или Давайте поиграем в богов

Джордж Бейкер в работе «Техника драмы» (1919) утверждает, что «величие драмы зависит от того, насколько автору удастся создать сложные многомерные образы героев... таким образом, вечная задача самопознания превращается для драматурга в задачу познания героев собственного произведения. Старый призыв „познай себя“ для драматурга звучит как „познакомься как можно ближе с героями“».

И как, спрашивается, вам «познакомиться как можно ближе с героями»?

Лайос Эгри в выдающейся работе «Искусство создания драматических произведений» (1946) называет многомерные персонажи «трехгранными» и выделяет *физиологическую, социологическую и психологическую грани*. Физиологическая грань включает физические данные персонажа: его вес, рост, возраст, пол, расовую принадлежность, состояние здоровья и т. д. Родись Джим Торп косолапым, не действуй у Хэнка Аарона рука, будь у Мэрилин Монро плоская грудь, а у Барбры Стрейзанд — писклявый голос, что стало бы с ними? Совершенно очевидно, это сказалось бы не только на выборе профессии, но и на характере. Они стали бы совершенно другими людьми. Персонаж может быть высоким или низким, толстым или худым, красивым или безобразным. Внешние данные, точно так же как и в реальном мире, играют значительную роль в становлении его характера.

Общество формирует наш характер, исходя из внешних данных: нашего роста, пола, телосложения, осанки, цвета кожи, мелодики голоса, свежести дыхания, запаха, наличия у нас шрамов, нервного тика, физических недостатков

и отклонений. Хрупкая, миниатюрная блондинка с огромными голубыми глазами и ее длинноносая, пучеглазая сестра воспринимают окружающий мир абсолютно по-разному. Для создания яркого многомерного персонажа необходимо четко и ясно представлять, как этот персонаж выглядит, знать все его физические данные.

Вторую грань персонажа Эгри определяет как социологическую. К какому социальному слою принадлежит персонаж? Где он вырос? В какую школу он ходил? Какие у него политические убеждения и предпочтения? Какого он вероисповедания и верит ли он во что-нибудь вообще? Как его родители относились к сексу, деньгам, карьерному росту? Много ли ему позволяли в детстве? Как его воспитывали? В строгости или нет? А может, то так, то эдак? Сколько у персонажа друзей? Много или мало? Кто они? Мальчик, выросший на ферме в Миссури, совершенно не похож на ребенка из испанского квартала в Нью-Йорке — они словно из разных стран. Для того чтобы полностью понять персонаж, вам надо отследить черты его характера от самых истоков, с момента их формирования. Человеческий характер определяется средой обитания, тем социальным климатом, в котором растет человек. Нет никакой разницы, о ком идет речь: о настоящем человеке или о вымышленном персонаже. Если писатель не может ухватить динамику развития характера персонажа, он никогда до конца не поймет мотивы его поступков. Именно мотивация персонажа рождает в произведении конфликт, напряжение, удерживающее внимание читателя.

Третья, психологическая, грань, по Эгри, есть результат взаимодействия физиологической и социальной граней. Психологическая грань — это сфера фобий и маний, комплексов, страхов, страстей, фантазий, чувства вины и т. д. Психологическая грань включает интеллект, привычки, эмоции, таланты, различные склонности, уверенность в себе, способность делать умозаключения и т. д.

Чтобы написать роман, быть психологом не обязательно. Не нужно зачитываться Фрейдом и Юнгом, ни к чему знать разницу между психопатией и шизофренией. Необходимо изучать человеческую природу, требуется обрести понимание, почему люди поступают и говорят именно так, а не иначе. Пусть весь мир превратится в исследовательскую лабораторию. У вас в конторе уволилась секретарша? Расспросите ее о причинах ухода. Подруга собирается развестись? Выслушайте ее жалобы. Почему зубной врач решил стать тем, кто он есть? Ему ведь приходится целый день причинять людям боль и копать у них во рту. Может, он мечтал разбогатеть, а пока у него не хватает денег даже на то, чтобы расплатиться по всем счетам за оборудование, купленное в рассрочку? Вы не поверите, сколько могут рассказать люди. Главное — спрашивайте вежливо и слушайте внимательно. Так поступают многие писатели. После подобных разговоров они делают наброски будущих персонажей в специальных записных книжках. Говорят, Грейс Металиос в романе «Пейтон Плейс» описала своих соседей и друзей из родного города. Неудивительно, что ее друзья с легкостью узнавали тех, кто скрывался за распутными персонажами романа. После того как роман вышел в свет, с Грейс порвали несколько друзей, а пара-тройка соседей с ней стала очень неприятлива. Тем не менее Грейс Металиос удалось написать потрясающий роман.

Заставьте персонажи действовать

Хотите, чтобы ваш роман не просто имел успех, а ошеломлял? Тогда вам нужны динамичные, а не инертные персонажи. Персонаж может получиться многомерным, но безвольным и слабохарактерным. Герои, которые страшатся трудностей, уходят от конфликта, избегают **борьбы**, вам не нужны. Они статичны. Будет лучше, если большинство из них скоропостижно скончается еще до появления на страницах вашего романа. В таком случае они не успеют ничего испортить. Драматическим произведениям нужны динамичные, страстные персонажи, в которых бурлят чувства и эмоции: любовь, зависть, жадность, похоть, ненависть, злоба, страсть... Пусть персонажи вашего произведения, по крайней мере главные, станут воплощением смерча огненных чувств.

Приступаем к созданию персонажа: придумаем ему биографию

В работе «Литература для народа» (1983) Роберт Пек дает следующий совет: «Быть писателем - занятие непростое. Подойдете к делу спустя рукава, и очень быстро наступит момент, когда придется платить по счетам. Поэтому, перед тем как напечатать вверху девственно чистого листа „Глава I" (и сидеть потом неделю **над этим листком, размышляя, чем заняться дальше**), **необходимо подготовить каждый персонаж**».

Словосочетание «подготовить персонаж» подразумевает создание заднего плана, фона для каждого главного персонажа. Иными словами, главным героям нужна биография. Для большинства писателей, и, вне всякого сомнения, для всех начинающих писателей, создание биографий персонажей является первым обязательным предварительным шагом.

Допустим, вы решили написать детектив о загадочном убийстве. Продуманного сюжета у вас пока нет, есть только идея. Первым делом, раз речь идет о загадочном убийстве, вам нужен убийца. Именно он и станет главным злодеем, главным отрицательным персонажем вашего произведения. Козни злодея дают толчок началу повествования, поэтому, в некотором смысле, злодей является «автором» вашего произведения. То, какие еще персонажи у вас появятся, зависит от планов злодея, которого вы создадите.

Предположим, вам хочется написать про женщину, убившую мужа за то, что он опозорил семью. Он торговал наркотиками, чтобы заработать деньги. Денег у него постоянно нет, потому что он все просаживает на скачках. Он ставит не на тех лошадей. Вы понятия не имеете, кто эта женщина, какая она. Единственное, что вам известно, — она очень умна (если — нет, то стоящей злодейки из нее не получится). Вы знаете, что она планирует преступление со всей тщательностью и коварством. Более того, от ее ума и коварства зависит скорость раскрытия преступления. Поэтому, чем умнее она у вас будет, тем лучше.

Теперь вам нужен главный персонаж, герой, который раскроет преступление. Что делать, если у вас нет подходящих кандидатов на эту роль?

В романах подобного жанра бывают разные типы героев-детективов. Положительный герой или героиня могут быть искушенными профессионалами (Филипп Марло, Сэм Спейд), интеллектуалами (Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро), одаренными дилетантами (Эллери Куин, мисс Марпл) или случайными свидетелями, втянутыми сюжетом в гущу событий (миссис де Винтер в романе Дафны Дю Мо-рье «Ребекка»).

Какой из типов предпочтительней — решать вам. Выбор зависит от

вашего воображения, рождающего сюжет. Читатель любит детективы. Кому-то нравится следить за ходом мыслей такого интеллектуала, как Шерлок Холмс, занятого расследованием загадочного преступления. Кому-то нравится трепетать и испытывать ужас вместе с невинной жертвой, попавшей в сети кровавых интриг. Кто-то приходит в восторг от крепкого мужественного следователя, идущего сквозь грязь и слякоть по темным опасным переулкам, проламывая на ходу головы и уворачиваясь от пуль.

Если вы ревностный поклонник того или иного типа романа, садитесь и беритесь за ручку. Пишите такие книги, какие вам самому нравится читать. Правда, есть одно исключение: роман, написанный от лица крепкого мужественного детектива. В таком произведении стиль повествования будет весьма специфическим. Выдержать этот стиль очень сложно, особенно начинающему писателю. В случае неудачи ждите обвинения в подражании. Впрочем, если ваш детективный роман превратится в пародию, будет еще хуже. Можете выбрать любой тип романа. Однако, вне зависимости от выбора, придется творить в рамках определенной традиции, с правилами и канонами которой вы уже ознакомились, если много читали. Известный автор волен отойти от традиций и нарушить канон, читатели его простят. Начинающий автор лишен подобной привилегии, поэтому ему настоятельно рекомендуется не выходить за рамки традиционного.

Представим, что вы решили написать роман о детективах-профессионалах. Вам нравятся романы Стенли Гарднера, Эда Макбейна, Росса Макдональда, Джона Дикенсона Карра и Роберта Паркера. Тип детектива-профессионала — ваш самый любимый. Но беда в том, что вы не знаете, каким будет ваш детектив-профессионал. Начните с имени. Это поможет нарисовать в воображении внешний облик персонажа.

Избегайте имен, которыми в романах часто награждают детективов. Никаких Рокфордов, Харперов, Арчеров или Марлоу. Вам нужно нечто особенное, свежее. Не надо выходить за грань разумного. Если одарить главного персонаж вычурным именем Стемпски Щазакс, можно отпугнуть читателя. Суть в том, что творить следует в общепринятых рамках. Архитектор может менять размер углов, количество колонн и наклон крыши дома, но внутри этого дома должно быть ровно столько комнат, ванных и туалетов, сколько от него требуют заказчики.

Давайте дадим нашему детективу имя, которое детективам обычно не свойственно, скажем Бойер. Бойер Митчел, ну как? Звучит? Самое обычное имя. Ме можете придумать имя сами, возьмите телефонную книгу — там пропасть имен.

Подавляющее большинство детективов всегда среднего возраста, седые, опытные, обладают жестким характером. Пусть Бойер для разнообразия будет молодым и неопытным. Внешне он не должен походить на детектива. Детективы в романах всегда дерзкие, высокие, выделяются суровой мужской красотой. Пусть Бойер будет среднего роста, неуклюжим, сутулым, хрупкого телосложения, интеллигентного вида, с большими темными внимательными глазами. Двигается он медленно. Он верит в то, что встречают по одежке, поэтому опрятен, а еще у него сверкающие белые зубы, приятные манеры, он тих и задумчив. Многие принимают его за ученого. Ему двадцать шесть, и он еще холост.

Откуда появился образ Бойера Митчела? Ниоткуда, его соткал из воздуха автор книги, которую вы читаете. Он выбирал черты, противоположные тем,

что обычно присущи детективам в романах, черты, давно уже ставшие стереотипными. С тем же успехом Бойер мог быть старым, толстым и пьющим горькую. Описание персонажей базируется на двух китах — ломке стереотипов и гармоничности.

Гармоничность, по Эгри, это искусство создания ярких персонажей, действующих словно «инструменты в оркестре, рождающие слаженную мелодию». Другими словами, не надо делать всех героев поголовно жадными или амбициозными. Персонажи должны контрастировать друг с другом. Если один персонаж трудолюбив и усидчив, другого сделайте бездельником. Гамлет был нерешительным, ему не хватало силы воли, он был более склонен к размышлениям, чем к действиям. Он бродил мрачный, погруженный в мысли, преисполненный жалости к самому себе. Лаэрт — персонаж, выведенный для контраста Гамлету, исключительно человек действия.

Есть еще один важный момент, о котором стоит упомянуть, когда речь заходит о создании персонажей. Вам, писателю, на довольно долгий срок придется обосноваться в головах своих героев. Серьезно подумайте, хотите ли вы работать с такими персонажами? Они вам интересны? Может быть, вам не хочется работать над молодым, интеллигентным и хрупким Бойером Митчелом, вам нужно, чтобы он обязательно был старым, толстым и пьющим? Поступайте, как хотите, роман пишете вы. Если вы очарованы своими персонажами, если они вам нравятся, то, скорее всего, они понравятся и читателям.

Итак, мы примерно определили *физиологическую* грань Бойера и слегка затронули его *социологическую* грань. Образ стал четче, но все еще расплывчат. Он главный герой нашего романа, поэтому мы должны проникнуть в его душу, понять его до мозга костей.

Бойер не похож на типичного детектива, поэтому, для начала, зададимся вопросом, почему вдруг Бойер решил ловить преступников. Может, его мотивация совпала с мотивацией многих молодых людей, выбирающих себе дорогу в жизни, — он захотел пойти по стопам отца? Самое время дать волю воображению. Давайте представим, что его отец был «Большой Джейк» Митчел, человек, с которого Дэшил Хэммет срисовал образ Сэма Спей-да. Большой Джейк суровый, жесткий, пронизательный, он не остановится ни перед чем ради защиты интересов своего клиента. Не раз и не два ему приходилось сворачивать челюсти, находясь на службе тому, что он называет «высшим правосудием». Бойер считает «Большого Джейка» Митчела задирой, но это не мешает ему одновременно восхищаться отцом. Он верит в правосудие так же искренне, как отец, но он верит и в то, что общественный порядок зиждется на соблюдении законов.

Если мы подберем Бойеру такого отца, значит, нашему герою придется тянуться до уровня Большого Джейка. Люди всегда сравнивают себя с отцами. Старые враги, чья ненависть все еще горяча, превращают жизнь сыновей в кошмар. Большой Джейк даже после смерти останется крестом, который Бойер будет тащить на себе всю жизнь. Создавая биографию персонажа, ищите детали, которые могут оказать влияние на его поступки и эмоции в романе. У многомерных персонажей, как и у настоящих людей, есть прошлое. Это прошлое всегда с ними.

И все же пока у нас только грубый набросок Бойера Митчела. Нам надо вдохнуть в него жизнь. Как? Напишем его биографию либо от первого, либо от третьего лица. Биография, приведенная ниже, содержит наброски еще нераскрытых отношений, намеки на некоторые события, о которых не повест-

уется в деталях, и т. д. Биография отнюдь не требует обстоятельного и всестороннего описания персонажа. Это просто краткий рассказ о его жизни, который может помочь писателю лучше понять своего главного героя. Писатель создает биографию персонажа только для себя и ни для кого больше. Перед вами биография Бойера, написанная от первого лица.

«Меня зовут Бойер Беннингтон Митчел. Я родился первого января. Мне двадцать шесть. Я не просто молод, я к тому же молодо выгляжу. С такой внешностью в моей профессии добиться уважения сложно, но я научился с этим справляться.

Для меня самое важное — довести дело до конца. Как говорил отец: если берешь деньги — отработай каждый цент.

Мой отец — „Большой Джейк" Митчел. Это еще одна моя беда. Непросто дотянуться до уровня человека-легенды.

Бойером Беннингтоном меня назвала мать. Она родилась в семье, принадлежащей к высшему обществу, она из рода Беннингтонов, что в Вермонте. Это очень древний род в Новой Англии. Так получилось, что в 1955 году ее дядю убили здесь, в Сан-Франциско, а преступника полиция так и не нашла.

Пошли к Большому Джейку. Через сутки он поймал убийцу, а еще через сутки женился на матери. Она просто потеряла голову. И неудивительно: отец умел обращаться с женщинами. Они все без ума от мачо. Мама, по крайней мере. Правда, в браке родители были счастливы как заключенные в карцере.

Причина всех бед крылась в том, что отец настаивал — надо жить на то, что он зарабатывает, хотя у матери денег было столько, что хватило бы купить все Монако. Большой Джейк зарабатывал неплохо. Но что такое „неплохо", когда ты привык развезжать на „роллс-ройсах", а зиму проводить на Багамах? Что у меня было за детство! Мать хотела, чтобы я играл на скрипке. И это при полном отсутствии слуха и чувства ритма. У меня сменилось девять учителей. Мать винила их в моих неудачах. Но я никогда не собирался становиться музыкантом. Когда мне было около пятнадцати, меня наконец освободили от уроков музыки. Теперь мать хотела сделать из меня банкира. Я даже слышать об этом не желал. Нет, господа, с самого детства я хотел стать частным сыщиком. И даже в детстве я был упрям как осел. Если мне чего-то хотелось, я всегда пытался добиться желаемого, чего бы это ни стоило.

Мать сказала, у меня ничего не получится — я совсем не похож на отца. Она сражалась со мной с отчаянием буров, боровшихся против англичан. Но, верьте или нет, чтобы стать хорошим частным сыщиком, необязательно быть таким, как Большой Джейк Митчел. Его стиль — не мой стиль. Если бы я вел себя, как он, меня разорвали бы на куски в первые полгода.

Я считаю, что хороший частный сыщик должен в первую очередь иметь отличную подготовку в области научной криминалистики, а не литые мускулы и здоровенные кулаки. В колледже я набрал побольше курсов по химии, физике, математике, юриспруденции, криминалистике, программированию. С уверенностью могу заявить: я дока в расследовании преступлений. Когда в 1982 году убили Большого Джейка, я заканчивал аспирантуру. В жизни все пошло кувырком, я как раз собирался жениться, только что мне сделали операцию, я хотел купить домик и даже присмотрел кое-какие варианты. Все пришлось бросить. Я взял дело отца в свои руки...»

Теперь у нас есть представление о том, как начиналась жизнь Бойера. Для таких важных персонажей, как Бойер, подобный биографический набросок

должен занимать от десяти до пятидесяти страниц. В нем вы излагаете события жизни героя с момента его появления на свет до начала действия вашего романа.

Итак, почему мы отразили в биографии именно *эти конкретные* события в жизни Бойера? Как уже было сказано, нам нужны элементы, которые окажут влияние на поведение и чувства персонажа в романе. Бойер молод и потому застенчив. Некоторые другие персонажи из-за особенностей его внешности не воспринимают его всерьез. Значит, Бойер обязательно столкнется с дополнительными сложностями. Всегда ищите и создавайте своим героям препоны. Пренебрежительное отношение некоторых персонажей к Бойеру будет ему мешать дотянуться до уровня отца. Мать Бойера, которая еще жива, будет уговаривать его сменить профессию — вот вам еще одна препона. Но он стиснув зубы будет рваться к цели. В качестве компенсации внешних данных, не соответствующих, согласно стереотипу, выбранной профессии, мы наградим его кое-чем другим: умом и трудолюбием. Смерть отца не только вынудила нашего героя взяться за дело, когда он еще не был полностью готов к работе. Гибель Большого Джейка заставила Бойера внести изменения в планы на личную жизнь, отказаться от свадьбы. Вот вам и еще одна препона.

Мы вполне могли создать абсолютно другую биографию. В таком случае в корне изменился бы и характер Бойера Беннингтона Митчела. Можно сделать отцом Бойера коррумпированного полицейского. Тогда нашему герою придется отстаивать свое честное имя. Мы могли бы решить, что в раскрытии преступления ему помогает не научный подход, а интуиция. Мы могли бы написать, что у Бойера старая, бедная, больная мать и ему приходится оплачивать ее счета. То, каким предстанет персонаж перед читателем, целиком зависит от автора. Тасуйте в вашем воображении варианты, их бесконечное множество. Ваша главная задача — создать яркий правдоподобный многомерный персонаж, который блестяще сыграет отведенную ему в романе роль.

Если вы тщательно поработаете над биографией ваших героев, то еще до начала романа будете знать их так же хорошо, как своих братьев, сестер или лучших друзей. Невозможно составить список всего, что необходимо включить в биографию персонажа. Это решать вам. В биографический набросок обязательно должны войти те события, которые повлияют на чувства и поведение вашего персонажа в романе. Расскажите обо всем, что сформировало его привычки, убеждения, взгляды, наклонности, привязанности, суеверия, — короче, все то, от чего зависит поведение человека, принятие им решений в той или иной ситуации. Вы должны четко представлять себе политические и религиозные взгляды своего персонажа, что он думает о дружбе, семье. Вы должны знать, о чем он мечтает, чем интересуется, чем увлекается, что он проходил в школе, какие предметы он любил, а какие ненавидел. У него есть предрассудки? Какие? Что он будет скрывать, придя на прием к психоаналитику? Что он будет скрывать от самого себя? Если персонаж будет по-настоящему вам близок, вы сможете ответить на любой вопрос о нем.

Может случиться так, что вы написали биографию своего персонажа, но некоторые вопросы тем не менее остаются без ответа. Допустим, ваш персонаж нашел кошелек, а там — 10 000 долларов. Что он с ним сделает? Отнесет в полицию или оставит себе? Или, скажем, ваш герой узнает, что он смертельно болен. Как он поступит? Совершит самоубийство? Представим, что у него в квартире пожар и он может спасти из огня только одну вещь. Что это будет за

вещь? Не можете дать ответа на эти вопросы? Значит, требуется дальнейшее изучение персонажа. Сделать это надо до того, как вы начнете роман.

Беседа с персонажем, или Простой способ познакомиться с вашим героем
Допустим, у вас уже есть персонаж, но вы все еще не можете представить, как он ходит, разговаривает, дышит, потеет. Что ж, в таком случае не помешает немного психоанализа. Усадите вашего героя в кресло и задавайте ему вопросы.

Например, вот так:

Автор: Не понимаю, Бойер, зачем ты вдруг решил заняться этим делом? Ты очень близок с мамой. Она не хочет, чтобы ты был частным детективом. Твоя невеста грозит тебе разрывом отношений и отменой свадьбы.

Бойер: Ладно, вы автор, поэтому ради вас я сделаю исключение и все объясню. Я хочу доказать, в первую очередь самому себе, что эта работа мне под силу. Поэтому я ее не оставлю. Не скрою, порой мне страшно, но я не сдамся. Если я справлюсь, то буду чувствовать себя настоящим мужчиной.

Автор: Понимаю. Своего рода соревнование с отцом. Сигаретой угостить?

Бойер: Вы же знаете, я не курю.

Автор: Ах да, запамятовал. Ты ведь республиканец?

Бойер: Ничего подобного! Да, я голосую за республиканцев, потому что за них вся семья, но политика меня не волнует. Я и на голосования не всегда хожу. Иногда я о них забываю. Мне абсолютно все равно, кого выберут. Все кандидаты для меня на одно лицо, я даже их программы не читал.

Автор: Расскажи мне о девушке, на которой хочешь жениться.

Бойер: Салли - просто чудо! Умная, красивая, добрая.

Автор: Ты с ней хоть раз переспал?

Бойер: Это что еще за вопросы?!

Автор: Поверь, это очень важно. Мне нужно тебя понять. А для этого мне нужно знать о твоих отношениях с людьми, что ты пережил, а что - нет.

Бойер: Я с ней не спал.

Автор: Ты вообще когда-нибудь спал с девушками?

Бойер: Ну... не совсем... Было один раз в колледже... Почти...

Автор: Почти?

Бойер: Ну... в общем... да, почти.

Автор: Расскажи.

Бойер: Хорошо, только пусть это останется между нами...

Когда беседа закончится, персонаж станет вашим лучшим другом или злейшим врагом. Когда это, наконец, случится — будьте уверены: теперь с этим персонажем можно работать.

Сокровенная сущность персонажа: доминирующая страсть и способ ее выявления

Доминирующая страсть является главной силой, управляющей поступками персонажа, его основной мотивацией. Эта страсть — совокупность чувств и желаний, бушующих в сердце персонажа. У Бойера Беннингтона Митчела доминирующая страсть — работать частным детективом, раскрывать преступления. Корни этой страсти — в истории семьи, в желании соперничать с легендарным отцом, доказать матери ее неправоту, компенсировать умственными способностями недостатки физического развития. У нашего персонажа сильно чувство справедливости, он стремится хорошо делать свою работу. Причем не просто хорошо, он хочет стать мастером своего дела. И не просто мастером, а великим мастером. Доминирующую страсть Бойера можно определить следующим образом: *стать Леонардо да Винчи в деле частного сыска.*

Дрогнет ли он, падет ли духом? Вряд ли. Сломают ли его взятки, угрозы, неудачи? Никогда. Оставит ли он работу, если его избьют или ранят? Нет, он хочет доказать себе, что эта работа ему по плечу. В глубине души он

обязательно найдет силы, чтобы продолжить борьбу. Преступник может отсрочить час расплаты, но ему никогда не остановить Бойера. Раз за разом наш персонаж будет возвращаться к делу. Бойер либо раскроет преступление, которое ему уготовил автор, либо погибнет, но он никогда не сдастся и не отступит. Именно эта решительность и делает Бойера сильным. У него достаточно воли пройти весь путь до конца, вне зависимости от того, сколько препятствий поставил ему автор на этом пути. Без сомнения, Бойер подходит на роль главного героя в нашем произведении.

Главный герой с сильной волей — сердце драматического произведения

Главный герой драматического произведения обязательно должен быть решительным, упрямым, обладать серьезным стимулом к действию. Вот вам несколько примеров таких героев.

- Старик в повести Хемингуэя «Старик и море» за восемьдесят четыре дня не поймал ни одной рыбки. Он вымотан, истощен. Если он вернется без улова, то будет опозорен. Он должен поймать большую рыбу или умереть.
- Еще один пример удачно выведенного главного героя - Майкл Корлеоне в романе Пьюзо «Крестный отец». Отец Майкла убит, семья фактически находится на осадном положении. Враги отца поставили ее на грань катастрофы. Майкл сделает все от него зависящее, чтобы спасти родных.
- Скрудж из «Рождественской песни в прозе» Диккенса - образец главного героя, доминирующее желание которого вызывает у нас отторжение. Скрудж - скряга, ему неведомо раскаяние, у него нет чувства юмора, он защищает свой мир, богатство, образ жизни. Жадность он противопоставляет счастью, радости и даже сверхъестественным силам. Можно ли назвать его ярким персонажем? Без сомнения.
- А как же Макмерфи из романа Кизи «Пролетая над гнездом кукушки»? Он стремится к тому, чтобы все происходило по его воле. Он не хочет подчиняться старшей сестре. Он либо станет в палате главным, либо погибнет.
- Помните Лимаса из романа Ле Карре «Шпион, который пришел с холода»? Лимас выдает себя за перебежчика и „переходит на сторону врага, чтобы выследить главу разведывательной сети Восточной Германии. Он готов выполнить свой долг, пойти до конца и добиться цели, несмотря на предательство, разочарование, невзирая ни на что.
- Гумберт Гумберт, главный герой «Лолиты» Набокова, грубиян, да в его сердце полыхает страсть. Эта страсть завладела Гумбертом Гумбертом, правит каждым его движением. Он добьется любви Лолиты или умрет.
- Эмма Бовари в романе Флобера «Госпожа Бовари» предстает перед нами романтической женщиной, застрявшей в провинциальном городишке. Она замужем за скучным сельским доктором. Не думая о своей репутации, она хочет влюбиться, ринуться в омут с головой. Именно на страстях такого рода строятся все великие произведения, ставшие классикой.

За другими примерами далеко ходить не нужно. Вспомните о любом персонаже, который вам когда-либо нравился, и вы обнаружите в его сердце бурлящую страсть, которая завладела им, ведет по жизни. Вспомните о Молль Флендерс из романа Дефо и ее стремлении к беззаботной жизни, Анну Каренину и ее любовь к Вронскому, Ахаба из романа Мелвилла и его страстное желание убить Моби Дика. Раскройте любой роман, и вы обнаружите, что в сердцах всех главных героев полыхают страсти, которым подчинены каждый их вздох, каждый шаг, каждое слово.

Даже если главный герой находится под властью страсти, влияние на его поступки оказывает сочетание разных мотивов. Возьмем хотя бы Бойера Митчела. Он хочет делать работу лучше своего отца. Он хочет доказать матери, что способен быть частным детективом. Он хочет, чтобы правосудие восторжествовало. Его влекут тайны и загадки. Ему нравятся прикладные науки. Результат этих мотивов — доминирующее желание стать в частном сы-

ске Леонардо да Винчи. Действия противников Бойера также подчинены сочетанию различных мотивов и страстей.

Как избежать создания стереотипных персонажей

Стереотипными персонажами называются герои, которые *слишком* хорошо узнаваемы: распутница с золотым сердцем; шериф-садист из южного штата, растягивающий слова; частный детектив, суровый снаружи, но добрый и нежный внутри. Включите телевизор, и вы найдете стереотипные персонажи в любом сериале.

Под фразой «герой типа Джона Уэйна» подразумевается стереотип киногероя, созданного Джоном Уэйном. Точно так же с фразой «герой типа Вуди Аллена». Зрители и читатели любят делить персонажи на типы. Это неизбежно. Не хотите думать о том, что персонаж, созданный вами, принадлежит к какому-то типу? Не надо, за вас это сделает читатель. Однако между новыми персонажами, принадлежащими к определенному типу, и персонажами стереотипными существует огромная разница.

Один из первых романов, написанных Дефо, назывался «Молль Флендерс». Молль — чудный персонаж: она энергична, кипит и бурлит жизнью. Она не признает законов, она распутница, двумужница, воровка, на ней грех кровосмешения, но при этом она честна сама с собой и у нее великолепное чувство юмора. К какому типу персонажей она принадлежит? Давайте назовем ее «милой психопаткой». Проходит несколько сотен лет, и появляется еще один «милый психопат» — грек Зорба. Он не признает законов, он энергичен, кипит и бурлит жизнью. Он вор и лжец, но у него прекрасное чувство юмора и он умеет смеяться над собой. Молль и Зорба принадлежат к персонажам одного типа, но стереотипными их назвать нельзя. Почему? Разница видна благодаря тщательной проработке характеров этих персонажей. Мы видим глубину характеров героев, а вместе с ней и все различия между ними.

Пьер Безухов в романе Толстого «Война и мир» предстает перед нами в образе простодушного человека, ищущего смысл жизни, пока судьба таскает его по полям сражений наполеоновских войн. Пьер нерешителен, легко поддается чужому влиянию. Он пытается постичь окружающий мир посредством запутанных философских рассуждений. То же самое можно сказать про Конверса из романа Роберта Стоуна «Псы-солдаты», написанного сто лет спустя. Правда Конверс, в отличие от Пьера, бродит не по полям сражений, а по наркопитонам Америки семидесятых. Два персонажа очень похожи, но они не дублируют друг друга. Откуда берется сходство? Все дело в том, что порой черты характера *человека разумного* и *человека вымышленного* «переплетаются».

Если вы встретите интеллигента с тихим голосом, хорошо разбирающегося в средневековых пьесах-моралите, вряд ли он окажется жадным бизнесменом или профессиональным игроком в бильярд. Если мы столкнемся с красивой молодой девчонкой, вряд ли нам взбредет в голову, что она увлекается фашистской пропагандой. Добрые бабушки, обожающие вязать и печь пирожки, бомбы в подвале, скорее всего, не делают. Читатель по намекам автора примерно представляет, чего можно ожидать от персонажа. Когда мы смотрим вестерн и на экране появляется мрачный грязный тип с ружьем и в черной шляпе, сразу ясно — он плохой. Если видим гладко выбритого улыбающегося парня, у которого из кобуры вместо пистолета торчит цветочек, а на бедре болтается лассо, понимаем — он хороший.

Если ваш персонаж отвечает *всем* ожиданиям читателя, в нем нет противоречий и он не преподносит читателю никаких сюрпризов, значит, персонаж получился стереотипным. Если у вас старая бабушка вдруг оказывается лейтенантом полиции в отставке, а интеллигент, сидящий весь день за книгами, тайно увлекается боксом — значит, вы занялись ломкой стереотипа. Возьмем, к примеру, крутого детектива. Допустим, вам нужен такой персонаж. Пусть его будут звать Брок Митчел. Он воплощение стереотипов: находчив, выделяется суровой мужской красотой, крепкий как камень, во рту постоянно спичка. Но душа у него добрая. Он любит котят. Шутки у него ироничные и горькие. Зарабатывает мало, живет один, пьет виски. Ведет счет блондинкам, с которыми переспал.

Итак, у нас получился идеальный стереотипный персонаж. Филипп Марлоу, Рокфорд, Сэм Спейд... у этого персонажа тысяча лиц. Что же теперь делать?

Роберту Паркеру удалось сломать стереотип: детектив Спенсер в его романе обожает готовить. К тому же у Спенсера начинается бурный роман с женщиной-психологом по имени Сьюзан Сил-зерман. Дональд Вестлейк, работая под псевдонимом Ричард Старк, преодолел стереотип иначе — он убрал из внутреннего мира Паркера сентиментальность. Точно так же поступил Микки Спил-лейн с Майком Хаммером. Брок, в нашем случае, может увлекаться азартными играми. Мы можем сделать его бывшим священником, оплакивающим утрату веры.

Будьте осторожны. Ломать стереотип допустимо только в том случае, если эта ломка оправдана. Она должна хорошо вписываться в характер персонажа, логически следовать из особенностей его физического или психологического развития, социального положения. Не надо ломать стереотип просто ради того, чтобы удивить или шокировать читателя. Допустим, Брок Митчел спит с тринадцатилетней девочкой. Ладно, вы сломали стереотип, возможно, вам даже удалось объяснить педофилию вашего героя, исходя из его физических или психологических особенностей. И все же читатель, скорее всего, сочтет ваш персонаж отталкивающим.

Вы можете наградить ваш персонаж некоторыми негативными чертами, которые не вызовут у читателя отторжения. Допустим, Брок Митчел — клептоман, мужественно борющийся со своей пагубной склонностью к воровству. Клептомания, возможно, явилась результатом психологической травмы, перенесенной в детстве. Может, его в детстве несправедливо наказали за кражу, которой он не совершал. Читатель к такому персонажу будет испытывать сочувствие и симпатию.

Секрет создания оригинального нового персонажа заключается в умении вплести в его характер неожиданные, на первый взгляд плохо сочетаемые черты. На страницах вашего романа может появиться сестра Мария из Авиньонского аббатства, которая обожает комиксы. Можно найти нежность и сострадание там, где его не ждешь, например в сердце нацистского штурмовика. Художник, тонкая натура, великолепно чувствующий прекрасное, может оказаться подлецом. Противоречия свойственны человеческой природе. Читатели приходят в восторг, когда находят их в характере персонажей. Главное — не переусердствовать. Жестких канонов не существует, поэтому время от времени просто задавайтесь вопросом: «Правдоподобны ли мои персонажи?»

Как и черты персонажа, противоречия в его характере призваны служить

целям развития сюжета, они должны влиять на чувства и поведение персонажа.

Персонажи, действующие в полную силу, и тест на правдоподобие

Люди порой делают глупости. Они оговариваются, забывают важные вещи, продают, когда надо покупать, упускают возможности, не видят очевидного. Другими словами, люди далеко не всегда и не во всем действуют в *полную силу*. У человека *вымышленного* все иначе.

Все главные персонажи вашего произведения, как положительные, так и отрицательные, должны прилагать максимум ума и сил при решении проблем и задач, которые вы перед ними ставите. Допустим, героиня вашего романа оказалась одна в мрачном доме. Начинается гроза, неожиданно гаснет свет. «Что это?» — с чердака раздаются охи, стоны, звон цепей и прочие странные звуки. Подобные сцены вы видели миллион раз в дешевых ужастиках. Ваша героиня находит свечу и зажигает ее. Но если она пойдет на чердак (а так *всегда* происходит в дешевых ужастиках), вы нарушите принцип «полной силы». Ни один здравомыслящий человек, вне зависимости от того, насколько он любопытен, в данной ситуации к чердаку и близко не подойдет. Этот шаблонный ход широко известен под названием «идиот, рвущийся на чердак». Никогда не прибегайте к подобным клише.

Принцип «полной силы» требует, чтобы персонаж действовал не на *абсолютном* максимуме человеческих возможностей, а на *абсолютном максимуме своего потенциала*. Если в драматическом произведении мы назовем некий персонаж слабым, это вовсе не значит, что он слаб в прямом смысле слова. Ваш персонаж может быть тряпкой весом в девяносто фунтов, но если он знает, чего хочет, и полностью выкладывается, чтобы добиться своего, — перед нами сильный персонаж. Умный автор всегда ставит препоны героям своего произведения. Автор *смошенничает*, если не позволит своему персонажу полностью реализовать свои возможности для преодоления препятствия, возникшего перед ним. Если ваш персонаж будет действовать *вполсилы*, читатель скажет: «Слышь, придурок, раз у тебя пожар, кончай носиться с садовым шлангом, вызывай лучше пожарных».

Персонажи, действующие в полную силу, используют все доступные им средства. Они будут работать на износ, на пределе своих возможностей, чтобы достичь поставленной цели. Давайте представим, что в вашем романе есть очень застенчивый и робкий персонаж. Назовем ее Эллен. Эллен безнадежно влюблена в женатого мужчину, работающего в той же конторе, что и она. Эллен мечтает о нем. Каждый раз она ждет, что он с ней поздоровается, но ее ожидания напрасны. Мужчину зовут Кевин, он даже не подозревает о существовании Эллен. Ей не под силу подойти к нему и просто сказать: «Слышь, Кевин, как насчет побарахтаться со мной на сеновале сегодня вечером после работы?» Какое там! Она не смеет говорить с ним ни о чем, кроме работы, и даже в этом случае она путается, запинаясь и краснеет.

А теперь представим, что вы писали Эллен с настоящего человека, работающего там же, где и вы. Ее зовут Сью Эллен. Она работает бок о бок с «настоящим» Кевином уже двадцать два года. Все это время она сохнет по нему, так и не перебросившись ни единым словечком с объектом своей страсти, не сделав ни одного шагика, чтобы хоть как-то сблизиться с ним. Вот она, реальная жизнь, которая, как говорится, удивительней вымысла. Перед нами статичная ситуация; нет ни действия, ни драмы. Читатель в нетерпении, он ждет событий, ведь в сюжете должна быть динамика, он должен двигаться вперед, развиваться. *Человек вымышленный* всегда действует на пределе своих

возможностей, и, если перед ним возникает препятствие или судьба бросает ему вызов, он никогда не будет сидеть сложа руки, за исключением тех случаев, когда отсутствие действия подразумевается комедийным сюжетом. Без всякого сомнения, застенчивость персонажа ограничивает свободу его действий. Эллиен вряд ли станет играть в открытую. И все же у нее остается еще целая куча вариантов. Поскольку вы автор, то вам и решать, к какому варианту из всего многообразия возможных действий и поступков прибегнет Эллиен, если она начнет действовать «в полную силу». Итак, вы заперлись у себя в кабинете и ломаете голову над тем, что *может* сделать Эллиен в сложившейся ситуации. Вот несколько вариантов:

- написать Кевину любовную записку;
- попросить подругу поведать Кевину о ее чувствах;
- позвонить Кевину и, изменив голос, признаться в любви;
- пойти на психологический тренинг и развить уверенность в себе;
- записаться на курсы, где учат, как очаровывать людей и быть обаятельной;
- выяснить, в какой бар обычно ходит Кевин, а потом, изменив свою внешность, явиться туда;
- • узнать, какую церковь обычно посещает Кевин, и присоединиться к нему во время службы;
- познакомиться с женой Кевина и стать ее подругой;
- выпить что-нибудь для храбрости на вечеринке и выставить себя полной дурой;
- подстроит так, чтобы ее назначили секретарем Кевина;
- в кафе, проходя мимо Кевина, от волнения пролить кофе на его новый галстук.

Список можно продолжить и дальше. Можете составлять его каждый раз, когда ваш персонаж сталкивается с какой-нибудь проблемой. Чем труднее персонажу решить задачу, чем тяжелее ему приходится, тем лучше.

Читатель должен видеть, что персонаж действует на пределе своих возможностей, но не перегибайте палку! Всегда задавайтесь вопросом: пройдет ли тот или иной эпизод вашего произведения *тест на правдоподобие*. Допустим, у вас есть персонаж по имени Уилфред Фромпет. Он интеллигент, носит очки, ему около пятидесяти. Давайте представим, что Уилфред, будучи за рулем, оцарапал или стукнул соседнюю машину. Водитель соседней машины грубиян-иностранец, изо рта у него несет чесноком, он толкает Уилфреда, у бедняги с носа тут же падают очки. Вы не знаете, как Уилфред поведет себя в сложившейся ситуации. Вы перечитываете его биографию, взвешиваете различные возможности. Вы хотите, чтобы ваш герой был мужественным и находчивым. Уилфред открывает багажник, достает монтировку и избивает обидчика до полусмерти.

Чувствуете, что-то не так? Эпизод дал возможность взглянуть на Уилфреда по-новому, мы узнали, что у персонажа решительный характер и в обиду он себя не даст. Беда в том, что подобный эпизод не пройдет теста на правдоподобие. Подобная реакция персонажа, полная злобы и агрессии, допустима только в сатирическом произведении или «романе абсурда», где от автора не требуется реалистичного отображения событий. Если вы нарушите закон правдоподобия, вашу книгу сразу отправят в мусорную корзину. Читатель прочтет такой эпизод и буркнет: «Ерунда. Уилфред Фромпет так бы никогда не поступил. По крайней мере, ни один из Уилфредов, с которыми я знаком».

Существуют, конечно, исключения. Уилфред может повести себя неожиданно, но только в том случае, если подобное поведение оправдано давлением внешних обстоятельств. Другими словами, если Уилфреда призовут в армию, он может стать сержантом Йорком.

У вас получится увлекательный роман, если вы будете со всей тщательностью продумывать варианты действий персонажей, попавших в ту или иную ситуацию. Когда персонажам приходит пора принимать решение, помня о том, что они действуют в «полную силу», задайтесь двумя вопросами: «Правдоподобно ли поведение моего персонажа?» и «Что он еще мог бы сделать, чтобы эпизод стал более драматичным, неожиданным или смешным?» Если будете постоянно задаваться этими вопросами, персонаж будет действовать на пределе своих возможностей, «в полную силу». А персонаж, действующий «в полную силу», всегда удерживает внимание читателя.

«А если мой персонаж слаб?» — спросите вы. Ничего страшного. Если он будет полностью реализовывать свой потенциал, он все равно изумит и восхитит читателя. Допустим, самолет, на котором летит ваш персонаж-бизнесмен, терпит крушение в пустыне. Ваш герой никогда не проходил курсов по выживанию в экстремальной обстановке, значит, в данной ситуации его потенциал невысок. До катастрофы самым страшным событием в его жизни было отсутствие льда в коктейле. Тем не менее у вас может получиться захватывающий рассказ о том, как герой ищет воду, охотится на ящериц и т. д., если, оговоримся, он действует на пределе своих ограниченных возможностей. Персонаж в рамках своих возможностей может меняться, развиваться, расти. Персонажи не статичны, они живые и, как все живое, меняются. А меняться их заставляет волшебная палочка автора, которая зовется *конфликтом*. О нем и пойдет речь в следующей главе.

II. Три золотых

правила писателя:

конфликт! конфликт! конфликт!

Основы конфликта: оживим наш персонаж

Один из способов создать яркий персонаж — описать его:

«Джон был высоким, угловатым, худощавым лесорубом с глубоко посаженными алыми глазами. Нечесанные взъерошенные волосы цвета вороньего крыла ниспадали ему на лоб, шея бугрилась веревками вен. Лицо пересекал безобразный желтый шрам, словно светившийся изнутри. Вид у Джона был отталкивающий и пугающий...»

После того как вы описали персонаж, его образ возникнет в воображении читателя. Однако персонаж оживет, только когда начнет действовать и принимать решения.

Представим трех солдат в дозоре. Они вышли к реке, которую им надо пересечь. На дворе — ноябрь, вода в реке холодная, дует пронизывающий ветер, никому не хочется лезть в воду. Сержант дает солдатам десять минут на отдых. Первый солдат сразу переплывает реку и отдыхает на противоположном берегу. Другой солдат тратит десять минут на поиск брода. Он не отдохнул, но и промок меньше. Сержант отдыхает десять минут, после чего переплывает реку.

Выбор, сделанный каждым из трех солдат, не сыграет важной роли в их жизни. Тем не менее он их очень хорошо характеризует. Один предпочитает быстрее покончить с неприятным, второй пытается избежать неприятного, третий максимально оттягивает момент встречи с неприятным. Та или иная реакция персонажа на препятствие, помеху или конфликт придает ему индивидуальность, его образ становится более четким и ясным.

Подумайте над следующим диалогом. Я его написал специально, чтобы вас усыпить:

- Доброе утро, - сонно произнес он.
 - Доброе утро, - ответила она.
 - Завтрак готов?
 - Нет. А что ты хочешь на завтрак? Он задумался:
 - Может, яичницу с ветчиной?
 - Ладно, - согласилась она. - Тебе какую яичницу?
 - Глазунью.
 - Договорились. Тосты будешь? У меня есть пшеничный хлеб. Из него получаются хорошие тосты.
 - Давай попробуем.
 - Ладно. Тебе как пожарить тосты?
 - Хочу, чтобы была темно-золотистая корочка.

 - А масло?
 - Н-н-н-у-у... Давай.
 - Джем нужен?
 - Пойдет.
- Пока она готовила завтрак, он читал газету.
- Что слышно новенького? - спросила она.
 - «Рад Сокс» вчера проиграл два матча подряд. - Плохо дело.
 - У них еще восемь матчей до финала.
 - Просто кошмар. Какие у тебя планы на сегодня?
 - Не знаю, еще не думал. А у тебя?
 - Траву подстричь надо.
 - Я подстригу.
 - Как подстрижешь, пойдем в парк, устроим пикник. - Договорились...

Что вы испытали во время чтения? Думаю, скуку. Диалог вполне реалистичен, но персонажи плоские и неинтересные. В этой сцене нет жизни, потому что отсутствует конфликт. Мы ничего не можем сказать о персонажах, кроме того, что они живут в согласии. Герои не сделали ничего, чтобы показать всю палитру красок своих характеров. Они не совершили никаких поступков, по которым мы смогли бы понять, каковы на самом деле наши персонажи. Между ними — пустая беседа, а не диалог. Большинство читателей не потерпят таких бесед. Если на горизонте не намечается никаких конфликтов, читатель откладывает книгу в сторону. Уильям Нотт в «Искусстве беллетристики» (1977) пишет следующее: «Самый продуманный сюжет в мире теряет смысл, если в нем отсутствуют напряжение и восторг, которые приносит конфликт».

Конфликт — столкновение желаний персонажа с противодействием. Противодействие может исходить откуда угодно: со стороны природы, других персонажей, сверхъестественных сил, иного измерения, космоса, и даже со стороны самих героев. Борьба с противодействием и возникающий в результате конфликт проливают свет на персонаж, полностью раскрывают его. Читатель понимает, *кто* ваш герой.

Подумайте над следующим эпизодом. Персонажи не просто беседуют, они находятся друг с другом в состоянии конфликта.

«- С наступающим праздником, дядюшка! Желаю вам хорошенько повеселиться на святках! - раздался жизнерадостный возглас. <...>

- Вздор! - проворчал Скрудж. - Чепуха! <...>

- Это святки - чепуха, дядюшка? - переспросил племянник. - Верно, я вас не понял!

- Слыхали! - сказал Скрудж. - Повеселиться на святках! А ты-то по какому праву хочешь веселиться? Какие у тебя основания для веселья? Или тебе кажется, что ты еще недостаточно беден?

- В таком случае, - весело отозвался племянник, - по какому праву вы так мрачно настроены, дядюшка? Какие у вас основания быть угрюмым? Или вам кажется, что вы еще недостаточно богаты?

На это Скрудж, не успев приготовить более вразумительного ответа, повторил свое "вздор" и присовокупил еще "чепуха!".

- Не ворчите, дядюшка, - сказал племянник.

- А что мне прикажешь делать, - возразил Скрудж, - ежели я живу среди таких остолопов, как ты? Веселые святки! Веселые святки! Да провались ты со своими святками! Что такое святки для таких, как ты? Это значит, что пора платить по счетам, а денег хоть шаром покати. Пора подводить годовой баланс, а у тебя из месяца в месяц никаких прибылей, одни убытки, и хотя к твоему возрасту прибавилась единица, к капиталу не прибавилось ни единого пенни. Да будь моя воля, - негодуяще продолжал Скрудж, - я бы такого олуха, который бегаёт и кричит: "Веселые святки! Веселые святки!" - сварил бы живьем вместе с начинкой для святочного пудинга, а в могилу ему вогнал кол из остролиста!

-Дядюшка! - взмолился племянник.

- Племянник! - отрезал дядюшка. - Справляй свои святки как знаешь, а мне предоставь справлять их по-своему.

- Справлять! - воскликнул племянник. - Так вы же их никак не справляете!

-Тогда не мешай мне о них забыть...» (Вы, надеюсь, уже узнали "Рождественскую песнь в прозе" Диккенса.)

И Скрудж и племянник отстаивают свою точку зрения. По мере того как один пытается переубедить другого, раскрываются характеры обоих персонажей. Становится понятно, что Скрудж — старый скряга, сидящий на мешке денег, а его племянник — жизнерадостный бездельник.

Конфликт в художественном произведении всегда развивается по схеме *действие — противодействие*. Призраки хотят просветить Скруджа, а Скрудж этому противится. Макмерфи пытается освободить больных, старшая медсестра

*Здесь и далее отрывки из «Рождественской песни в прозе» даны в переводе Т. Озерской.

желает, чтобы все осталось по-старому. Гумберт Гумберт стремится обрести любовь Лолиты — Лолита бежит от него. Старик мечтает поймать большую рыбу, а рыба предпочитает плавать в море.

Конфликт разгорается, когда, во-первых, у персонажей разные цели, а, во-вторых, они испытывают острую необходимость этих целей достичь. Если ставки высоки и ни одна из сторон не уступает, имеются все предпосылки для создания высокохудожественного произведения.

Регулируем силы противодействия

Вряд ли бы нашлись желающие смотреть бой Мохаммеда Али против калеки или карлика. Мультик, в котором Папай сражается со слабеньким и несчастным Вимпи, никто смотреть не станет. Если силы противников неравны — не будет ни борьбы, ни соперничества, ни хорошего романа. Папай побьет Вимпи одной левой. Для этого ему даже не нужно есть любимый шпинат. Папаю приходится полиостью выложиться, чтобы победить, только когда против него выходит Блутто, соперник, практически равный по силе.

Создатели мультфильма и организаторы боксерских матчей, выставившие против Мохаммеда Али «Куряку Джо» Фрэзера, следовали одному и тому же принципу *противодействия* или *оппозиции*. В работе «Как написать пьесу» (1983) Раймонд Халл выводит особую формулу противодействия: «ГП + Ц + П = К. Главный Персонаж + его Цель + Противодействие = Конфликт».

Соперник, расставляя на пути главного персонажа ловушки и препятствия, должен учитывать всю его ловкость и находчивость. Главный персонаж совсем необязательно должен быть честным, благородным и открытым. Точно так же его соперник может и не быть грубым, подлым и кровожадным. Соперник, как и главный персонаж, вполне может быть честен и открыт. Так даже лучше.

Соперник, находящийся в оппозиции главному герою, совсем необязательно злодей. Он может быть не менее благороден, чем главный герой. Вместе с тем это не значит, что от вас требуется полностью избавиться от злодеев. Им тоже место найдется. Суть в том, что для создания значительного противодействия главному герою наличие злодея необязательно.

Для создания значительного противодействия нужны яркие, нестереотипные персонажи.

Допустим, вы пишете роман о девушке по имени Дейзи Олгуд. На работе она ведет отчаянную борьбу с женоненавистниками. Самый главный из них — владелец компании Хирам Фигг. Если изобразите Хирама тупым неандертальцем, твердящим без умолку, что место женщины у плиты на кухне, — получится мелодрама. Сделаем иначе: Хирам назначал женщин на высокие посты, но они ушли к его конкурентам из Нью-Йорка. Он не знает о пренебрежительном отношении менеджеров по персоналу к женщинам. Он не знает, что именно под их давлением они покинули компанию. К тому же Хирам, быть может, тайно влюблен в Дейзи. Если он начнет продвигать ее по служебной лестнице, они будут чаще видеться на работе, а он хочет этого избежать. Ему кажется, что он слишком стар для нее. Наверное, он прав: ему восемьдесят три, ей двадцать девять.

Другими словами, поступки персонажей-соперников должны быть разумными и обоснованными. Читателю нужно понять персонажей-соперников, он даже может проникнуться к ним симпатией. Раймонд Халл пишет: «Сила

конфликта не просто зависит от силы соперника главного персонажа, она также зависит от силы противодействия». В высокохудожественном произведении главный герой равен по силе сопернику, они достойны друг друга.

Принцип связки, или Посадим героев в тигель

«Тигель», по словам Моисея Малевичского («Наука о драматургии», 1925), «играет роль горшка или топки, в которой варится, запекается или тушится художественное произведение». Согласно Малевичскому, тигель является «самым важным из элементов органической структуры художественного произведения». Пусть в вашем воображении тигель будет некой емкостью, в которой, по мере того как накаляется обстановка, содержатся персонажи. Тигель не даст им убежать, а конфликту угаснуть. Лайос Эгри утверждает, что «вашим персонажам не удастся заключить временное перемирие».

Персонажи остаются в тигле, если желание участвовать в конфликте сильнее стремления его избежать. Если читатели спрашивают: «Может, рыцарю лучше махнуть рукой на дракона и принцессу? Пусть едет домой» или «Если Лилиан не нравится Гарольд, почему она не поехала в Хобокен с Мортимером?» — значит, персонажи «сбежали» из тигля.

Допустим, вы хотите написать роман о человеке, который до дрожи ненавидит свою работу: орущих клиентов, требующих, чтобы заказ был выполнен еще вчера, кретина-начальника, ничтожную зарплату, прокуренную контору. Первый вопрос, заданный читателем, будет: «Так чего же он не уволится?»

Значит, персонаж должен быть крепко привязан к работе. Работа станет тиглем, в противном случае — не получится романа. Может, у вашего героя десять детей, а другую работу, где столько платят, он за всю жизнь не найдет. Стены тигля готовы. В данном случае они зовутся «необходимостью».

Хорошо, у вас другой роман, в нем речь о девушке, которой надоел не в меру любопытный сосед. Что первым делом спросит читатель? «Почему она не может переехать?» Давайте искать тигель. Может, ей сложно найти жилье. Может, сейчас она за квартиру платит мало, а платить больше ей не по карману. Может, она уже переезжала два раза и больше переезжать не хочет. Так или иначе, вам надо найти серьезную причину, заставляющую отказаться от переезда. Эта причина и будет стенами тигля.

Без тигля персонажи разбегутся; не будет персонажей — не будет конфликта, не будет конфликта — не будет драмы. Как только вы помещаете в тигель главного героя и его соперника, каждый из них по своим причинам будет поддерживать пламя конфликта. Оно будет полыхать, пока не наступит развязка: сыграют свадьбу, выиграют битву, разделят богатство, отправят пиратский корабль на дно — все что угодно.

При создании персонажей думайте, как связать их друг с другом. Перед вами несколько примеров персонажей, замкнутых в тигле.

- Конфликт отца и сына будет продолжаться, поскольку отец и сын связаны узами кровного родства, от которых нельзя избавиться. Тигель для них — любовь.
- Конфликт между мужем и женой не прекратится вплоть до развода или смерти одного из супругов. Они связаны друг с другом любовью, долгом и браком. Тиглем в данном случае выступает брак.
- От конфликта, возникшего в тюремной камере, ни одному заключенному не уйти. Тиглем для них стала камера.

- Пример с тюремной камерой справедлив и для пассажиров спасательной лодки - покинуть ее нельзя, значит, эти люди заключены в тигель.
- Солдат может ненавидеть лютой ненавистью командира, но вынужден ему подчиняться. В данном случае тигель - армия.
- А вот более конкретные примеры:
- В романе «Пролетая над гнездом кукушки» Макмерфи становится пациентом психиатрической лечебницы. Он не может ее покинуть, поскольку находится там по решению суда. Разгорается конфликт, из которого Макмерфи выйдет либо победителем, либо проигравшим. Его противник - старшая медсестра. Ей подчиняются все больные, они ее подданные. Она никому не намерена уступать свое царство. Самая главная цель в ее жизни - абсолютная власть над больными. Борьба за власть между Макмерфи и старшей медсестрой связывает их друг с другом. Тигель для них - психиатрическая лечебница.
- В повести «Старик и море» старый рыбак поймал рыбу. Он не может упустить ее, поскольку возвращение без улова обернется для него позором, а рыба не может вырваться, потому что попала на крючок. Старика и рыбу связывает борьба за жизнь, эта борьба и есть тигель.
- Враги Корлеоне в «Крестном отце» хотят раздавить семью, получить то, что принадлежит ей. Майкл Корлеоне понимает: если врагов не остановить - и семья, и он сам будут уничтожены. Ни одна из сторон не хочет уступать. Никому не под силу добиться быстрой победы. Мафиозные кланы ведут войну до конца. Тигель для участников войны - чувство долга перед своими семьями.
- В романе «Госпожа Бовари» Эмма замужем за человеком, которого ненавидит и презирает. В ее времена развод невозможен. Она прикована к своему супругу. Для этой пары тиглем является брак.
- В «Лолите» Гумберт Гумберт влюбляется в девочку. Лолита еще ребенок. Она вынуждена остаться с Гумбертом Гумбертом, потому что ей больше некуда идти. Любовь Гумберта Гумберта к Лолите и зависимость от него Лолиты формируют тигель.

Необходимость внутреннего конфликта

Внутренний конфликт возникает в душе персонажа, когда он сталкивается с каким-нибудь препятствием. Внутренний конфликт порождает столкновение в сердце героя чувства долга и страха, любви и вины, честолюбия и совести. Персонажи переживают внутренний конфликт точно так же, как люди из плоти и крови. Человек в реальном мире часто подвержен колебаниям. Он нерешителен, его терзают страхи, сомнения, опасения, мучает чувство вины. Все это — проявления внутреннего конфликта. Благодаря внутреннему конфликту персонаж не просто становится интересным читателю, внутренний конфликт делает героя запоминающимся. Если читатель сопереживает герою, значит, героя терзают муки внутреннего конфликта. Если персонаж несчастен, трагичен, но внутренний конфликт отсутствует, читатель сможет только пожалеть героя, не более.

Если бы Гумберт Гумберт не мучился от страсти к Лолите, читатель бы испытывал к нему только отвращение.

Старик сострадает рыбе, которую поймал. Будь иначе — повесть «Старик и море» превратилась бы в дешевую байку, которую не стоит и читать. Лимас, находясь за «железным занавесом», обнаруживает, что махинации его правительства и коммунистов одинаково омерзительны. Его внутренний конфликт достигает такого накала, что он предпочитает принять смерть.

Если бы не внутренний конфликт Эммы Бовари, роман Флобера превратился бы в клоунату. Кому интересна жена, изменяющая мужу?

Майкл Корлеоне — законопослушный гражданин, но он любит свою

семью и приходит ей на помощь в минуту опасности. Как же он при этом страдает!

Если у героев не наблюдается внутреннего конфликта, ваш роман превратится в мелодраму. Внутренний конфликт еще раз доказывает, что происходящие события задевают персонаж за живое.

Допустим, вы хотите написать роман о мужчине, который собирается жениться. Он просит руки возлюбленной, она отказывает. Он настаивает, и наконец она соглашается. Ядро романа у нас есть. Действие (ухаживания мужчины) и противодействие (отказ женщины) приносят в роман элемент драмы. Тем не менее роман тяготеет к мелодраме, потому что у героев не наблюдается внутреннего конфликта. Итак, вы начинаете размышлять над тем, как ввести в роман внутренний конфликт. Предположим, он дзен-буддист, а она нет, поэтому его родители, тоже дзен-буддисты, выступают против брака. Значит, появился внутренний конфликт — главный герой должен пойти против воли родителей. Она его любит, но ей не нравится его семья. Вот теперь у нас получилась драма.

Естественно, истоком внутреннего конфликта не обязательно должна быть религия. Он может возникнуть на любой почве: на культурных, расовых и национальных различиях, лени, патриотизме, измене долгу, искушении.

Если мужчина убил мерзкое чудовище, угрожавшее семье, его не будут мучить чувства вины и раскаяния. Если Годзилла крушит Токио, Годзиллу надо убить. Никто не ставит перед героями сложной моральной дилеммы. В данном случае все просто — либо борись, либо спасайся бегством. И тот, и другой вариант поведения оправдан. Если убежишь от Годзиллы — никто не назовет тебя трусом. Однако Годзилла — это одно, а серьезное драматическое произведение — совсем другое. Все дело в наличии или отсутствии внутреннего конфликта.

Для внутреннего конфликта персонажу вовсе не требуется сильное противодействие. Вернее, оно должно быть сильным, но только с точки зрения персонажа. Одного мучает совесть, потому что он украл грош, другой наворовал миллионы и спит спокойно. В первом случае мы становимся свидетелями внутренней драмы — человек испытывает чувство вины, утрату самоуважения. Во втором случае внутренней драмы не наблюдается. Человек, укравший миллионы, не хочет или не может оценить свои действия с точки зрения общепринятой морали.

Работать над внутренним конфликтом своего персонажа непросто. Если главному герою надо идти на войну, а он не хочет, необходимо со всей тщательностью обосновать причины такого поведения. Может, главный герой — пацифист, может, трус, может, не согласен с политикой, которую проводит его страна. Если герой влюбляется в ирландку-католичку, он обязательно должен быть англичанином-протестантом. Если хотите проверить силу любви вашего героя к родине, сначала убедитесь, что словосочетание «любовь к родине» для него не пустой звук. Подобный прием называется «насадить героя на вилы дилеммы».

Насадить героя на вилы дилеммы — значит поставить его перед серьезным выбором. Герой по очень серьезной причине *должен или вынужден* совершить некий поступок и одновременно, по столь же серьезной причине, *не может* совершить его. Именно в этом случае, когда герой готов разорваться на части, он находится на вилах дилеммы. Допустим, персонаж должен убить отчима, чтобы отомстить за смерть отца. Однако герою противна и чужда сама

мысль об убийстве. Более того, он сомневается в виновности отчима, хотя призрак отца твердит об обратном. Главный герой пронзен вилами дилеммы, которая ложится в основу трагедии. Эта трагедия уже написана. Она называется «Гамлет».

Типы конфликта:

«статичный», «скачкообразный» и «медленно развивающийся»

Густав Фрейдтаг в работе «Искусство трагедии» (1894) писал: «Трагедия повествует о душевных переживаниях героя (внутреннем конфликте), ведущего отчаянную борьбу с противодействующими ему силами». Основа трагедии — борьба. Темп действия доходит до высшей точки драмы, а потом резко замедляется. Эту высшую точку, кульминацию, Фрейдтаг характеризует как «самый важный элемент в структуре драматического произведения».

Борьбу, действие в художественном произведении Лайос Эгри называет «конфликтом». Конфликт, который не может набрать обороты, он называет «статичным», а быстроразвивающийся конфликт — «скачкообразным». «Разворачивающееся действие» по Фрейдтагу Эгри называет «медленно развивающимся конфликтом». Именно такой конфликт идеально подходит для пьесы. Но как быть с другими художественными произведениями? Как писателю определить, какой у него в романе конфликт: статичный, скачкообразный или медленно развивающийся?

Статичный конфликт не развивается по ходу действия произведения. Интересы персонажей сталкиваются, но накал держится на одном уровне. К формам статичного конфликта относятся спор и ссора. Обычный спор детей: «Нет, ты будешь! — Нет, не буду! — Нет, будешь! — Нет, не буду!» — великолепный образец статичного конфликта.

При статичном конфликте действие в романе замирает, подобно кораблю, севшему на мель. Эгри подчеркивает, что персонажи в статичном конфликте не изменяются. Застенчивый остается застенчивым, храбрый — храбрым, слабый — слабым. Статичный конфликт немногим лучше полного отсутствия конфликта — и то и другое вызывает у читателя скуку.

В *скачкообразном конфликте* накал меняется резко, спонтанно. Персонаж может отреагировать на сложившуюся ситуацию неожиданно. Окружающие ждут легкого раздражения, а он вдруг взрывается со всей горячностью и злобой, на какие только способен. Скачкообразный конфликт чаще всего встречается в дешевых мелодрамах. Персонажи таких мелодрам то признаются в любви, то осыпают друг друга оскорблениями и попреками, потом просят прощения, прощают и т. д. У читателя голова идет кругом. Конечно, бывают ситуации, допускающие резкую смену эмоционального настроения персонажа. Если Годзилла неожиданно наступит на дом персонажа — жди скачкообразного конфликта. Скачкообразный конфликт неуместен, когда скачок (резкая смена эмоционального состояния персонажа) не оправдан сложившейся ситуацией.

В лучших драматических произведениях конфликт развивается медленно. Конфликт позволяет читателю узнать, какой у персонажа характер. *Медленно развивающийся конфликт* покажет персонаж более полно, ярко, четко, поскольку на каждой его стадии персонаж будет действовать по-разному. По мере развития конфликта развивается и сам персонаж — читатель видит все грани характера героя.

В медленно развивающемся конфликте эмоциональное состояние героя меняется плавно: от досады — к раздражению, от раздражения — к злобе, от злобы — к ярости, от ярости — к бешенству. В скачкообразном конфликте раздражение героя сразу сменится яростью. В статичном конфликте персонаж постоянно находится в одном и том же эмоциональном состоянии, например раздражения. Кульминация полностью раскрывает персонаж, представляет нам

его таким, каков он есть. Это происходит благодаря тому, что мы видели, как персонаж менялся на каждом эмоциональном уровне.

Что есть искусство создания драматического произведения? Это талант удерживать внимание читателя прикованным к медленно развивающемуся конфликту. Эгри утверждает, что медленно развивающийся конфликт необходимо воспринимать как серию атак и контратак, которые, словно на войне, обрушивают друг на друга главный герой и его противник. Вот вам пример.

«- Ты не веришь в меня, - заметил призрак. [Говорит об очевидном. Эта еще не нападение, а констатация факта.]

- Нет, не верю, - сказал Скрудж. [Констатирует факт.]

- Что же, помимо свидетельства твоих собственных чувств, могло бы убедить тебя в том, что я существую? [Вялое нападение.]

- Не знаю. [Вялая контратака. Пока противники только прощупывают друг друга.]

- Почему же ты не хочешь верить своим глазам и ушам? [Сила атаки возрастает.]

- Потому что любой пустяк воздействует на них, - сказал Скрудж. - Чуть что неладно с пищеварением, и им уже нельзя доверять. Может быть, вы вовсе не вы, а непереваренный кусок говядины, или лишняя капля горчицы, или ломтик сыра, или непрожаренная картофелина. [Защита.] Может быть, вы явились не из царства духов, а из духовки, почем я знаю! [Контратака.] <...>

- Видите вы эту зубочистку? - спросил Скрудж... [Подготовка к нападению.] <...>

- Вижу, - промолвило привидение. [Подготовка к защите.]

- Да вы же не смотрите на нее, - сказал Скрудж. [Нападение.]

- Не смотрю, но вижу, - был ответ. [Защита.]

- Так вот, - молвил Скрудж. - Достаточно мне ее проглотить, чтобы до конца дней моих меня преследовали злые духи, созданные моим же воображением. Словом, все это вздор! Вздор! Вздор! [Залп из главного орудия, накал конфликта возрастает.]

При этих словах призрак испустил вдруг такой страшный вопль и принялся так неистово и жутко гремять цепями [массированная контратака], что Скрудж вцепился в стул, боясь свалиться без чувств [отступление]. Но и это было еще ничто по сравнению с тем ужасом, который объял его, когда призрак вдруг размотал свой головной платок (можно было подумать, что ему стало жарко!) и у него отвалилась челюсть [массированная лобовая атака].

Заломив руки, Скрудж упал на колени. [Отступление по всему фронту.]

- Пощади! - взмолился он. - Ужасное видение, зачем ты мучаешь меня! [Наступление с использованием новой тактики.]

- Суетный ум! - отвечал призрак. - Веришь ты теперь в меня или нет? [Контратака.]

- Верю, - воскликнул Скрудж... [Капитуляция.]»

У начинающего автора Скрудж при появлении призрака сразу бы бухнулся на колени. Диккенс, прибегнув к приему медленно развивающегося конфликта, полностью реализует потенциал данного эпизода.

Итак, как создать в романе медленно развивающийся конфликт? Для начала, когда вы работаете над сюжетом, всегда помните о необходимости медленно развивающегося конфликта. Препятствий и проблем на пути вашего персонажа должно становиться больше, а сила давления обстоятельств увеличиваться.

Допустим, персонаж выгнали с работы. В начале кажется — беда невелика, но гора непоплаченных счетов растет, герой вынужден прятать машину, чтобы ее не забрали за долги. Давление обстоятельств увеличивается, необходимость найти новую работу становится все насущней. Жена нашего героя требует развода, а банк грозит расторгнуть договор об ипотечном кредитовании. Вдобавок ко всему у лучшего друга персонажа, его любимого пса, началась аллергия на дешевый собачий корм...

И так далее, конфликт развивается, кризис нарастает.

Развитие конфликта возможно только при условии и развития самого

персонажа. По мере того как накаляется обстановка, меняется и сам персонаж. Вначале, когда Скрудж видит перед собой призрак, он спокоен, он смотрит в глаза призраку и говорит: «Ты плод моего воображения». Когда «призрак испускает страшный вопль» и разматывает платок па голове так, что «у него отваливается челюсть», Скрудж теряет самообладание, падает на колени и кричит: «Пощади!». Конфликт достигает пика. Упал бы Скрудж на колени, если бы не потерял самообладание? Если бы он не изменился? Нет.

Та же схема справедлива для нашего персонажа, уволенного с работы. Если он остается спокоен, когда его увольняют, его машину забирают за долги, от него уходит жена, у собаки начинается аллергия, банк отказывает в кредите и его выставляют на улицу, — читатель не увидит накала конфликта. Читатель будет видеть перед собой обычного человека, хладнокровно принимающего все удары злодейки-судьбы. Вскоре читателю такой персонаж надоест, если, оговоримся, речь идет не о комедии.

Чтобы убедиться в развитии конфликта, взгляните на эмоциональный настрой вашего персонажа в начале и в конце того или иного эпизода. В каждой сцене, в каждом эпизоде эмоциональный настрой должен постепенно меняться от ужаса к спокойствию, от злобы к великодушию, от ненависти к состраданию. Если развитие характеров ваших персонажей происходит не равномерно, а резко, вы, скорее всего, имеете дело со скачкообразным конфликтом. Если же характер ваших героев меняется плавно, вы имеете дело с медленно развивающимся конфликтом. Именно такой тип конфликта и требуется для художественного произведения.

Литературные жанры

В каждом художественном произведении имеется «ключевой» конфликт. Допустим, вы прочитали книгу. Приятель спрашивает, о чем она. Ваш мозг моментально анализирует сюжет, находит среди побочных и периферийных конфликтов ключевой — и ответ готов. «Про катастрофу, — говорите вы. — О том, как затонул „Титаник“».

- Ключевой конфликт в повести «Старик и море» разворачивается между старым рыбаком и рыбой, которую он хочет поймать любой ценой,
- в романе «Шпион, который пришел с холода» - между Лима-сом и следователями восточногерманской контрразведки,
- в «Рождественской песне в прозе» - между Скруджем и призраками,
- в «Лолите» - между Гумбертом Гумбертом и Лолитой,
- в «Крестном отце» - между семьей Корлеоне и другими мафиозными кланами Нью-Йорка,
- в «Госпоже Бовари» - между Эммой и косностью общества, в котором она живет,
- в романе «Пролетая над гнездом кукушки» - между Макмерфи и старшей медсестрой.

В каждом из перечисленных выше произведений есть еще множество других конфликтов. У Скруджа конфликт с племянником, с клерком, с джентльменом, пришедшим попросить денег. Помимо старшей медсестры, Макмерфи конфликтует как с пациентами клиники, так и с другим обслуживающим персоналом. У Лимаса конфликт с его девушкой и начальством. У семьи Корлеоне наряду с ключевым еще десятки побочных конфликтов. У Эммы Бовари сложности не только с мужем, но и с любовниками.

Итак, самые разные конфликты, словно нити, пронизывают художественное произведение. Главный герой, ставя себе целью сбросить с престола короля, по ходу сюжета может еще и влюбиться. Героиня может

одновременно искать работу и разводиться с мужем. Но в драматическом произведении всегда легко выделить ключевой конфликт. «Человек и природа», «человек и человек», «человек и общество», «человек и его естество», «человек и судьба» — это лишь некоторые из ключевых конфликтов, которые приводит Раймонд Халл в работе «Как написать пьесу».

Несмотря на то что сюжет романа продиктован ключевым конфликтом, он отнюдь не определяет жанр. Понятие жанра относится к литературной классификации, основанной на формулах, правилах и законах торговли книгами. На книгу навешивают ярлык: «научно-популярная литература», «детектив», «научная фантастика» и т. д. Нравится вам или нет, но вам, автору, придется подчиняться этим правилам и законам.

Американцы считают себя людьми творческими. Сама мысль писать в строгих рамках определенного жанра кажется им невыносимой. К сожалению, жанровых рамок избежать невозможно. Дело в том, что сознание каждого человека принадлежит к определенному типу (в нашем случае жанру).

Поставьте себя на место читателя. Допустим, шуринок подарил вам на день рождения книжку под названием «Кекс», написанную Джеймсом Н. Фрэнком. Ваш шуринок (вот болван!) пока нес книжку, потерял суперобложку. По внешнему виду книги не догадаться, о чем в ней пойдет речь. Судя по названию, она вполне может оказаться поваренной книгой. Но не надо забывать, что слово «кекс» на сленге еще значит «чудак», «псих». Вы открываете книгу, на первой странице выведено «Кекс», а чуть ниже — «роман». «Ага, — думаете вы, — значит, это художественное произведение».

Вы смотрите, кому эта книга посвящается: «Моей любимой жене Элизабет, которой приходится жить с кексом и мириться со всеми его выходками». Исходя из прочитанного, вы делаете второе умозаключение: если автор называет себя кексом, значит, книга автобиографическая.

Судя по посвящению на первой странице, стиль автора похож на стиль Курта Воннегута. Вам нравится Курт Воннегут. «Видать, классная книга», — думаете вы. Открываете следующую страницу, видите эпиграф из Шекспира: «Когда перед вами яблоки гнилые, ваш выбор небогат». «Ладно, — думаете вы, — наверное, комедия». Что за комедия, вы еще не знаете, но, судя по эпиграфу, жанр романа должен быть комедийным.

Повествование в первой главе идет от лица автора. В ней он рассказывает, как оттягивался в старших классах школы, что в Сиракузах, штат Нью-Йорк. Дело происходит в середине пятидесятых, автор описывает, как напился, переспал со смешливой девчонкой на заднем сиденье «мерседеса», как его избил защитник из футбольной команды. Стиль повествования легкий, диалоги веселые и живые. Вы думаете, что это книга типа «Над пропастью во ржи», только еще лучше. Вам нравятся книги подобного рода, вы без ума от этого жанра. К этому выводу вы пришли, после того как прочитали название, посвящение, эпиграф и первую главу.

Вторая глава начинается с того, что полиция обнаруживает труп смешливой девушки из первой главы. Девушка зверски убита, и Джим, главный герой, проходит по делу основным подозреваемым. Его положение усугубляется еще и тем, что девушка, оказывается, была беременна от него. Неожиданно до вас доходит, что вы серьезно промахнулись и жанр романа отнюдь не комедийный. В книге нет ничего смешного. Джим пускается на поиски серийного убийцы. Решив, что ключевой конфликт романа — поиск убийцы, вы думаете, что у вас в руках детектив. Ваше представление о жанре

романа в корне изменилось.

Третья глава начинается с того, что Джим встречает пришельцев. Они прилетели с далекой планеты К-74, которая называется «Кекс» и расположена в другом конце галактики. Пришельцы некогда оставили девушку на Земле и теперь вернулись, чтобы забрать ее с собой. Пришельцы выглядят полнейшими растяпами. Книга превращается в фарс, когда мы узнаем о том, что пришельцев отдали под суд по обвинению в убийстве девушки...

И так далее.

Вы уже заметили: раз за разом читатель строит предположения о жанре книги, о том, что ждет ее героев в дальнейшем. Нет разницы, существует ли на самом деле роман-фарс «Кекс», соответствующий жанру «комедия/детектив/научная фантастика/судебная драма». Читая роман, можно приспособиться к незначительным колебаниям жанра. Однако во всем нужно знать меру. Большинство читателей хочет сразу знать, к какому жанру принадлежит книга. Они часто судят об этом по обложке или суперобложке. Если вы не оправдаете их ожидания полностью, они почувствуют себя обманутыми и выкинут роман. Это будет вашим поражением. Как это ни печально, но роман «Кекс» назовут «дурацким». Читать его будет очень ограниченная аудитория.

Книги одного жанра продаются лучше, другого — хуже. Это происходит потому, что читатели знают по своему опыту, что, скажем, детективы им нравятся больше, чем фантастика. Поэтому книги, в которых жанр легко определить, легче и продать. Издатели знают, что нужно читателям. Так, по крайней мере, считают сами издатели. Поэтому из года в год рамки жанра становятся жестче. В итоге они превращаются в смирительную рубашку, связывающую фантазию автора. Когда это происходит, вам приходится творить, следуя строго определенным правилам. В качестве примера можно привести романтический жанр.

Неважно, в каком жанре творите вы: научной фантастики, фэнтези, триллера, детектива. Главное для вас — знать правила и законы своего жанра, в противном случае даже не мечтайте о том, что ваш роман когда-нибудь увидит свет.

Как узнать об этих законах и правилах? Очень просто: ступайте в библиотеку, наберите стопку книг того жанра, который вам нужен, и читайте. К сожалению, этот способ единственный, обходных путей нет. Если вы не читали произведения того жанра, в котором собираетесь писать, вы обречены на провал.

Теперь, когда вы определились с жанром, обратимся к идее, которую в рамках выбранного жанра вы хотите донести до читателя. Идея? Это еще что? Скажем так: если конфликт — это порох художественного произведения, то идея — это пушка. Про идею мы поговорим в третьей главе.

III. Диктат идеи, или Роман без идеи как лодка без весел

Что такое идея?

Идею художественного произведения можно сравнить:

- с любовью в браке,
 - с чудом, благодаря которому фокусник извлекает из шляпы кролика,
 - с арматурой в бетонном блоке,
 - с формулой $E = mc^2$ в теории относительности.
-
- Кроме того, идея — это:
 - причина, по которой вы пишете,
 - точка зрения, которую вам надо отстоять,
 - смысл вашего романа,
 - центр, ядро, сердце, душа произведения.

Все еще не поняли? Читайте дальше.

Способы достижения органического единства

Мэри Бэчард Орвис в работе «Искусство создания художественного произведения» (1948) утверждает следующее:

«Любой хороший роман имеет форму. Какую именно - нет абсолютно никакой разницы. Вне всякого сомнения, главная ценность художественного произведения - отобразить модель жизненных обстоятельств, внести в них смысл. Жизнь несет разочарования, она нелогична, безумна, чаще всего бессмысленна; она полна ненужных страданий, боли, трагедии. Вместе с тем человек, будучи созданием идеалистичным и рационалистичным, стремится к строгости, порядку и реализации своих потенциальных возможностей. В поисках ответов на загадки, которые задает ему жизнь, он может прибегнуть к философии, религии, поэзии или художественной литературе. Если он обращается к художественной литературе, ему требуется некая модель, система...».

Аристотель ясно видел необходимость создания системы в художественной литературе. В «Поэтике» он объясняет, что «единство действия» в произведении «должно объединять начало, середину и конец... в органическое единство с героем». Люди со времен Аристотеля ищут универсальный принцип, позволяющий реализовать подобное единство. Этот принцип можно использовать для того, чтобы определить, какие повествовательные элементы, события, персонажи, повороты сюжета являются частью органического единства произведения, а какие — нет.

В «Искусстве трагедии» Густав Фрейтаг пытается сформулировать принцип общего органического единства. После рассказа в напыщенном стиле о том, как элементы повествования «сочетаются в душе поэта», Фрейтаг объясняет, как эти элементы формируются и изменяются:

«Изменение происходит таким образом, что главный элемент, который, благодаря красоте, волнующему или пугающему содержанию, читатель принял близко к сердцу, отделяется от других элементов, случайно идущих с ним в связке. Главный элемент силами причины и действия объединяется с дополнительными, единичными элементами. В результате объединения формируется новый элемент - *идея драмы*. Она является тем центром, от которого, подобно лучам, расходятся вторичные, независимые элементы. Сила действия этого механизма сродни процессу кристаллизации...».

Взгляд Фрейтага на идею драмы — хорошая попытка описать принцип, охватывающий единство действия.

Моисей Малевинский в «Науке о драматургии» возражает на спорное положение Фрейтага о том, что объединяющий принцип можно назвать

«идеями». Малевич пишет: «В основе пьесы лежат человеческие эмоции, именно они дают толчок действию...».

Уильям Фостер-Харрис в широко известной работе «Основные формулы художественного произведения» (1944) высказывает еще одно мнение. Он полагает, что объединяющий принцип «выражается формулами из сферы духовного», т. е. например: *Гордость + Любовь = Счастье*. Многим начинающим авторам такие формулы оченьгодились.

Возможно, наиболее четкое определение объединяющего принципа было впервые дано Прайсом в работе «Анализ структуры пьесы и драматического принципа» (1908). Он предложил назвать объединяющий принцип «суждением», которое определил как «короткое логичное утверждение (силлогизм), доказываемое на протяжении всего действия пьесы».

Лайос Эгри называет силлогизм «посылкой» или «замыслом». Он утверждает, что силлогизм в художественном произведении — то же самое, что «тема, ключевая идея, центральная идея, цель, движущая сила, план или сюжет». Эгри предпочитает термин «идея», поскольку он «включает в себя значение всех остальных слов, а возможности его неправильного толкования сведены к минимуму».

Эгри писал о пьесе, но его концепция не менее справедлива, если вы хотите написать потрясающий роман.

Охарактеризуем идею

Допустим, вы сказали: «Собаки лучше кошек». Как вы это собираетесь доказать? Вы можете привести следующие аргументы: собаки привязчивей, добрее, милее, легче поддаются дрессировке и т. д. Вы расскажете все хорошее, что знаете про собак, и все плохое, что знаете про кошек. Если вспомните что-нибудь хорошее про кошек, вы этого не скажете, поскольку не хотите противоречить сами себе. Также и с идеей, требующей доказательства. Идея — это вывод, путь к которому прокладывается с помощью доводов. Каждый стоящий, хороший довод оказывает значительное влияние на убедительность вывода.

Если вы пишете документальную книгу, посвященную некоему спорному вопросу, вы формируете обычную цепочку доводов. По сути дела, вся ваша книга будет состоять из доводов. Вам придется доказать некую идею, эта идея и будет выводом. Допустим, вы пишете документальную книгу, в которой проводите мысль, что сливки общества всегда уходят от правосудия. Естественно, вы не станете приводить список богачей, оказавшихся за решеткой, поскольку это будет противоречить идее книги. Вместо этого вы поведаете читателям о сотнях богачей, которые, бежав от правосудия в Бразилию, швыряют направо и налево деньгами, нажитыми нечестным путем.

Как правило, достаточно одного взгляда на документальную книгу, чтобы понять, о чем она, ухватить ее основную идею. Книга, озаглавленная «Роберт Ли, герой Конфедерации», повествует о генерале Ли и гражданской войне. В ней вы не найдете ни слова о цветах, растущих на горных склонах Тибета. В книге о защите живой природы не будет приложения с правилами игры в покер. Идея вынуждает строго придерживаться темы.

В документальной литературе идея является «универсальной» истиной: «война — это плохо», «использование пестицидов оправдано», «Мил-лард Филлмор был отличным президентом». Истина «универсальна», потому что всегда и везде ее можно доказать так, как сделал это автор книги. Если доводы звучат убедительно, читатель начинает верить им. Он будет считать, что обрел

истину, даже если кто-то другой попытается доказать обратное. В качестве доводов автор приводит факты и доказательства, которые можно проверить или оспорить в «реальном» мире. Идею в художественном произведении невозможно проверить или оспорить в «реальном мире». Причина в том, что данная идея — плод фантазии, а не универсальная истина. В романе идея справедлива применительно только к конкретной ситуации.

Например, вы хотите доказать в романе, что «добрачный секс приводит к беде». У вас два персонажа, Сэм и Мэри. Они занимались сексом до брака. В результате на них обрушиваются несчастья. Сэм, угнетенный чувством вины, начинает пить. Его выгоняют с работы, он становится бродягой. Семья считает, что Мэри утратила целомудрие, и отворачивается от нее. Ее бросает Сэм. В итоге она кончает жизнь самоубийством. Вы отстаивали идею своего романа. Однако это произошло не в «реальном» мире, а в вымышленном. «Добрачный секс приводит к беде». Эта истина не является абсолютной: для других она ложная, но только не для Сэма и Мэри.

Допустим, идея вашего следующего романа: «добрачный секс ведет к счастью». Тракторист Гарри и доярка Бетти порезвились за сараем. Их скучная жизнь чудесным образом преобразуется. Связь дает им силы уехать с фермы и начать новую жизнь в городе. Утверждение «добрачный секс ведет к счастью» справедливо не для каждой пары, оно не является универсальной истиной, но оно справедливо для Гарри и Бетти, живущих в мире, созданном вами.

Идея произведения — это *констатация того, что произойдет с героями в результате ключевого конфликта*.

Подумайте над следующими примерами.

- В «Крестном отце» главный герой любит и уважает семью и поневоле становится мафиозным доном. «Верность семье приводит к преступлениям» - идея романа, блестяще доказанная Пьюзо.
- В повести «Старик и море» Хемингуэй доказывает идею: «мужество приносит спасение». В случае со старым рыбаком это справедливо.
- Диккенс в «Рождественской песне в прозе» показывает, как старый скряга, столкнувшись с духами Рождества и осознав свои грехи, превращается в добрака. Идея: «принудительный самоанализ ведет к щедрости».
- Ле Карре в романе «Шпион, который пришел с холода» показывает, как может пасть духом даже лучший из разведчиков, осознав двуличность правительства, на которое работает. Идея: «осознание ведет к самоубийству».
- Идея Кизи в романе «Пролетая над гнездом кукушки» заключается в том, что «даже самая мощная и безжалостная машина психиатрической лечебницы не в силах сломить человеческий дух».
- «Лолита» Набокова доказывает, что «великая любовь приводит к смерти». Справедливо в случае с Гумбертом Гумбертом.

И что, в каждом драматическом произведении есть идея? Да. Единственная? Да. Ехать на двух велосипедах сразу невозможно. Так же невозможно отстаивать в романе две идеи одновременно. Что бы получилось, если Диккенс в «Рождест-венской песне в прозе» помимо идеи «принудительный самоанализ ведет к щедрости» стал бы доказывать, что «за преступлением следует воздаяние»? Ему бы пришлось сделать Скруджа плутом и обманщиком, а потом по сюжету наказать его. Вряд ли у Диккенса получилось бы что-нибудь стоящее. Представим, что Кизи вдруг решил доказать, что «любовь побеждает все», помимо того что «даже самая мощная и безжалостная машина психиатрической лечебницы не в силах сломить человеческий дух». Во что бы тогда превратился роман? Правильно, в дурдом. Совершенно очевидно, нельзя вводить в художественное произведение две идеи сразу.

Как только вы осознаете сущность идеи, сразу станет ясно, почему в художественном произведении она может быть только одна. Идея — это вывод из довода. И в документальной, и в художественной литературе закон один: из одного довода может последовать только один вывод. Допустим, погибает персонаж. Как он погиб? Убит при попытке ограбления банка. Банк он грабил, потому что были нужны деньги. А деньги были нужны, чтобы уехать с девушкой, в которую он до безумия влюблен. Итак, из-за своей любви он принимает смерть. Вот вам идея романа: «безумная любовь ведет к смерти».

Если начало и конец произведения не имеют между собой причинно-следственной связи, значит, произведение не является драматическим. Аристотель говорил: «Побочные сюжеты и эпизоды — самые сложные. Побочный сюжет — это несущественный или маловероятный тип сюжета». Иначе говоря, это сюжет, выпадающий из цепочки причинно-следственной связи. Без этой связи последовательность событий в произведении никогда не приведет к кульминации. Таким образом, по определению, в произведении возможна только одна идея, поскольку возможна только одна кульминация. В кульминационный момент разрешается ключевой конфликт произведения. Другими словами — выводится окончательное доказательство идеи произведения.

Без всякого сомнения, в произведении может быть несколько сюжетов. «Старик и море» — повесть с одной сюжетной линией. То же самое можно сказать и про «Госпожу Бовари». К этому же типу относится и роман «Пролетая над гнездом кукушки». А в романе Ирвина Шоу «Богач, бедняк» мы наблюдаем много сюжетных линий. Но эти сюжетные линии замыкаются друг на друге, поскольку в них описываются события, происходящие с членами семьи Джордах. Роман структурирован, но сам по себе идеи не имеет. Зато она присутствует в каждой сюжетной линии. Роман состоит из отдельных рассказов, побочных сюжетных линий, которые вплетены в основную канву произведения. Каждый из рассказов несет в себе отдельную идею.

Какие идеи сработают?

В первой главе мы обсуждали детективный роман. Его главный герой — Бойер Беннингтон Мит-чел, который решил доказать себе, что ничем не хуже отца. Бойер расследует преступление. Жена убила мужа. Мужа она убила за то, что он торговал наркотиками. Она не хотела, чтобы правда вышла наружу и ее семья была опозорена. В чем идея романа? Может быть, «тайное всегда становится явным»?

Ну, как? Убийца в итоге попадает в руки правосудия, так? Значит, тайное становится явным. Удачная у нас идея? Не особенно. Все слишком просто. Такая идея подойдет к любому детективному роману. Идея не только должна быть неразрывно связана с произведением, ей еще требуется своеобразие. В нашем случае женщина совершает преступление, чтобы спастись от позора. Однако она попадает в руки правосудия. Она опозорена. Отсюда идея: «желание избежать позора навлекает беду и позор на человека и тех, кого он пытается уберечь».

В нашем романе стремление женщины сохранить положение в обществе принимает форму страстного желания. Оно приводит к убийству. Итак, идею можно выразить более сжато: «страстное желание сохранить положение в обществе ведет к позору».

Взгляните на список нескольких идей. Они сформулированы в чрезмерно

общем виде, поэтому бесполезны.

- Незнакомцам лучше не доверять.
- Бедность - это плохо.
- На войне убивают.
- Жить хорошо.
- Жизнь заканчивается смертью.
- Жизнь коротка.
- А вот как можно вдохнуть жизнь в идеи, приведенные выше:
- Доверие (к знакомым) приводит к разочарованию.
- Чрезмерная жадность (исток которой кроется в детстве, проведенном в бедности) приводит к отчуждению.
- Война ожесточает даже благородных людей.
- Любовь приносит счастье.
- В идею «жизнь заканчивается смертью» жизнь не вдохнешь. Это просто констатация факта, что все живое смертно.
- Идею «жизнь коротка» тоже не удастся оживить. Подобное утверждение может послужить моралью произведения, но никак не идеей.

Рождение идеи

Прообраз идеи может быть любым. Чувство. Образ. Смутные воспоминания о том, как у вас билось сердце, когда вы танцевали на выпускном балу в школе. Человек, которого вы мельком видели в автобусе. Ваш старый дядя Вильмонт, который любил закладывать за воротник. Можно задаться вопросом: «А что, если вдруг?..» А что, если вдруг президентом станет марсианин? Что будет, если вдруг нищенка найдет миллион долларов? Что, если вдруг знаменитого пловца разобьет паралич? Прообраз идеи — расплывчатое чувство. Вам начинает казаться, что та или иная концепция, образ или персонаж может стать основой будущего сюжета. Хотите написать роман? Возьмите тот прообраз идеи, что вам больше по сердцу. Скажем, дядя Вильмонт. Первый шаг сделан. Теперь вы берете ручку и бумагу и пускаетесь на поиски сюжета.

Уильям Нотт в «Искусстве беллетристики» советует начинать не с идеи (которую он называет темой), а с персонажей, «которые так и просятся на лист бумаги. Эти персонажи должны волновать вас, умолять поведать читателям их историю».

Итак, вы начинаете с дяди Вильмонта, хотя еще толком и не знаете, что вы хотите о нем рассказать. Вы понятия не имеете, как он поведет себя в произведении. Вы уверены в одном: дядя Вильмонт — человек интересный. Он коллекционирует жуков. Он курит пахучий табак. Травит смешные анекдоты. Громко ругается с женой. Он старый социалист, и его убеждения непоколебимы. Как вам использовать этот персонаж в романе? У вас уже сформировался яркий образ дяди Вильмонта, но как вы ни стараетесь — сюжета все нет. Вы застряли. Ну где же сюжет? С дядей Вильмонтом должно что-нибудь приключиться. Вы ищете дилемму. Чтобы поджечь лес — нужна спичка. Чтобы оживить персонаж — нужен конфликт.

В дяде Вильмонте вас всегда особенно поражала одна черта — жадность. Может, к нему зайдет жулик и предложит купить болото во Флориде? Что н это скажет дядя? Наверно, согласится. Дядя Вильмонт жадный. Вы решаете набросать в общих чертах, что может случиться с дядей Вильмонтом. Целиком идеи пока нет, есть только ее начало: «жадность приводит к...».

Следующий шаг: прикиньте, что произойдет в конце. Вам хочется, чтобы дядя Вильмонт получил урок, но будет ли тогда рассказ выглядеть правдиво?

Дядя Вильмонт всегда был жадным. Он никогда не платит. Значит, дяде Вильмонту каким-то образом удастся найти преимущества в сложившейся ситуации. В конце концов он победит. Что он обретает? Богатство? Духовные качества? Любовь? В рассказе должна быть изюминка. Допустим, его все-таки обманули. Он устраивает шумиху. Его фотографию публикуют в газете. Журнал «Тайм» пишет о нем статью. Дядя потрясающе дает интервью. Донахью приглашает его в прямой эфир. На дядю смотрит вся страна. Жадность толкала его вперед, он обрел славу. Идея готова: «жадность приводит к славе».

Не существует специальной формулы, используя которую можно создать идею произведения. Вам просто сначала нужно придумать персонаж или ситуацию, потом поставить персонаж перед дилеммой и представить, что может произойти дальше. Дайте волю воображению. Количество вариантов бесконечно.

Ладно, один рассказ закончен, возьмемся за другой. Допустим, вам нравится сюжет о выпускном бале и девушке, которую вы едва не пригласили на танец.

Что можно сделать с этим сюжетом? Представим, что персонаж произведения — умный, но очень застенчивый парень, который влюбился в девушку, не перемолвившись с ней ни единым словом. Его дилемма — безответная любовь. Его зовут Отто, ее Шейла. Ему известно одно: она только что переехала к ним в город, и ее отец — миллионер. Когда Отто видит Шейлу, его парализует страх. Он не смеет подойти к ней. Идея готова? Еще нет. Возможно, она будет звучать так: «великая любовь ведет к...». Впрочем, мы еще не уверены.

Вы дали волю своему воображению, и вот что получилось: летом Отто проходит мимо дома Шей-лы и видит, как она загорает, купается в бассейне и т. д. У него перехватывает дыхание, запотевают очки. Он хочет подойти к ограде, чтобы поближе взглянуть на нее, но ноги вдруг становятся ватными. Наконец, он набирается мужества и звонит ей по телефону. Да, она его вроде помнит. Да, она согласна прийти на свидание. Они начинают встречаться. Он так в нее влюблен, что, когда они вместе, заикается. Поначалу он ей интересен, ее привлекает его ум, но вскоре Отто становится ей скучен. Он не прикольный, а Шейла прикольная. Она уваливает от свиданий. Он впадает в отчаяние, замыкается в себе, думает о самоубийстве.

Если Отто сведет счеты с жизнью, то идея рассказа: «великая любовь ведет к самоубийству».

Если он обретет счастье с другой девушкой: «безответная любовь приводит к другой любви».

Если он с головой погрузится в работу: «безответная любовь превращает в трудоголика».

Три столпа идеи

Специальной формулы, позволяющей создать идею произведения, не существует. Однако, по Эг-ри, каждая идея должна включать в себя *персонаж*, который через *конфликт* приходит к *результату*. Трус отправляется на войну и становится героем. Герой вступает в бой и оказывается трусом. У Самсона отрезают волосы, и он утрачивает силу, но потом вновь ее обретает. Формулируя идею, помните о трех ее столпах: персонаже, конфликте и результате. Драматическое произведение рассказывает о том, как меняется герой, переживая кризис. В идее сжато изложена суть подобной транс-

формации.

«Можно ли брать идею, которой кто-нибудь уже воспользовался?» — спросите вы. Конечно, делайте это с чистой совестью. В романах Флобера «Госпожа Бовари» и Льва Толстого «Анна Каренина» идея одна: «запретная любовь ведет к смерти». То же самое с менее известными романами, имевшими спрос на рынке. Сколько раз уже обращались к сюжету Самсона и Далилы? Десятки. А сколько раз писали про простую, но достойную девушку, которая в итоге выходит замуж за прекрасного принца? Таких произведений уже миллион и еще миллион напишут. Поэтому, если надо — воруйте идеи. Любой американский писатель может написать роман с идеей: «страсть к деньгам приводит к богатству», но каждый будет отстаивать эту идею по-своему.

Идея и селекция

Селекция — отбор того, что войдет в роман, а что нет — важная часть работы писателя. Если автор выкинул из романа все персонажи, сцены и диалоги, без которых роман может обойтись, значит, он провел хорошую селекцию. Если автор провел хорошую селекцию, его роман назовут «сжатым», если плохую — «раздутым». Помочь вам сможет идея. Чтобы показать, как в селекции может помочь идея, возьмем для начала документальную книгу. Допустим, вы хотите написать книгу о Гарри Трумэне и назвать ее «Времена Трумэна». В произведении вы собираетесь осветить следующие темы:

1. Как Трумэн ухаживал за Бесс, своей будущей женой.
2. Как Трумэн делал карьеру галантерейщика.
3. Любимые рецепты Бесс Трумэн.
4. Критика доктрины Трумэна.
5. Ретроспективный рассказ о годах, проведенных Трумэном в отставке.

Итак, что из вышеперечисленного нужно включить в документальное произведение? Ответить вы пока не можете, ведь книга, озаглавленная «Времена Трумэна», может как включать все пункты, так и не включать ни одного из них. От чего зависит выбор? От идеи, которую вы хотите высказать или доказать. Если хотите написать биографию, сделав упор на личности Трумэна, было бы логичным включить в книгу любимые рецепты Бесс. Если ваша книга посвящена анализу политики Трумэна, то о рецептах лучше не упоминать. Критика доктрины Трумэна смотрится уместно, если вы пишете о его политической карьере, но не о личной жизни. Селекция, отбор необходимого определяется идеей произведения.

В художественном произведении автор точно так же проводит селекцию исходя из идеи. Допустим, вы хотите написать рассказ, отстаивающий идею: «любовь ведет к одиночеству».

Вашего героя зовут Генри Песибль. Он работает в одиночестве на маяке, установленном на одной из скал Фараллоновых островов, в двадцати милях от Сан-Франциско. Он любит мир и покой, кормит золотую рыбку, в свободное время гуляет по острову.

Он берет двухнедельный отпуск и едет в Северную Калифорнию полюбоваться на деревья. Там он знакомится с Джулией, героиней вашего рассказа. Они влюбляются друг в друга. После головокружительного романа они играют свадьбу и переезжают к Генри на остров.

Генри всегда был доволен жизнью, теперь же он просто счастлив. Джулии нравится на острове, она сажает цветы, обустраивает маленький домик, в котором они живут, гуляет с Генри по острову, помогает ему протирать фонарь маяка.

Неожиданно Генри получает страшную новость. Его старая мама тяжело больна. Он мчится во Флориду, а за маяком оставляет присматривать Джулию. Мать умирает, и через пару дней Генри возвращается на остров. Прошло несколько недель,

Генри справился с горем, и они живут с Джулией так же счастливо, как и раньше.

Приходит ноябрь, время штормов и туманов. Дождь льет каждый день. Джулия становится раздражительной. Она начинает ненавидеть остров. Град уничтожает садик. Ей холодно в домике, она хочет поехать туда, где тепло и много солнца. Она умоляет Генри переехать. Он соглашается, они переезжают в Аризону.

В Аризоне Генри становится водителем автобуса, но недоволен новой работой. Вообще ему кажется, что в Аризоне слишком жарко, сухо, солнечно. Несмотря на то что они живут в маленьком городишке, Гарри считает, что он слишком многолюден. Он хочет вернуться на остров и жить в одиночестве. Он звонит прежнему начальнику и узнает, что должность смотрителя маяка все еще вакантна.

Теперь уже Генри умоляет Джулию вернуться на остров. Он тоскует по старому маяку, запаху моря, шуму волн. Может, Джулия попробует обосноваться на острове еще раз? Он утеплит домик, купит видеоманитофон, они заведут кошку, чтобы Джулии было не так скучно и т. д.

Они возвращаются, и Джулия вскоре понимает, что на острове жить не может. Она ненавидит остров пуще прежнего и однажды ночью уезжает с острова на катере, оставив Генри запуску с просьбой не пытаться ее найти.

Генри и не пытается. Он знает, что никогда не уедет с острова и что Джулия никогда не сможет полюбить остров так сильно, как он.

Он остается на острове, но уединение, о котором он так мечтал, обращается муками одиночества. Идея доказана: «любовь ведет к одиночеству».

Допустим, вы удовлетворены — в вашем рассказе есть идея. Но просто доказать идею недостаточно. Ее нужно доказать *экономно*.

Аристотель пишет:

«Части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого».

Другими словами, если некая часть повествования не играет роли в доказательстве идеи, эту часть можно спокойно выкинуть. В изложенном выше сюжете поездка Генри во Флориду не влияет на дальнейшее развитие сюжета. Идею «любовь ведет к одиночеству» можно легко доказать, даже исключив из сюжета поездку Генри. Сцена, когда Генри стоит у постели умирающей матери, может стать самой сильной в произведении. Однако эта сцена не имеет никакого отношения к доказательству идеи. Значит, ее надо выкинуть. Даже не пытайтесь спорить.

Эгри называет идею произведения «*тираном*». Как только сформулирована идея, каждая сцена, реплика, предложение, слово должны вносить вклад в ее доказательство. «А исключения есть?» — спросите вы. Правила создания драматического произведения уместнее назвать принципами. Принципы можно нарушить, если это под силу автору. Так поступил Мелвилл, создав «Моби Дика» — роман, повествующий отнюдь не только о китобойном промысле. Хотите нарушить правила — попробуйте, но помните, вы действуете на свой страх и риск.

На каждую удачу в этом деле приходится тысяча провалов.

Какая идея в этой главе? «В каждом драматическом произведении есть только одна-единственная идея».

Творчество на уровне подсознания

Вы не поверите, но некоторые литературоведы не признают концепции идеи. Так, Кеннет Мак-гован в работе «Драматургия для начинающих» (1951) излагает теорию Эгри об идее, при этом добавляя: «Я полагаю, что этот поиск [идеи] — всего лишь маленькое упражнение, итогом которого станет банальность.... весь смысл заключается в том, что хорошая пьеса должна иметь

мораль». Макго-ван пришел к такому выводу, основываясь на произведениях многих авторов, написавших вагоны романов, не зная о необходимости наличия в произведении идеи. Такие авторы пишут романы, опираясь на интуицию. У большинства из них она очень хорошо развита.

Джина Оуэн в работе «Профессиональный подход к созданию художественного произведения» (1974) рассказывает о том, как писала, основываясь на интуиции. Она, как и многие писатели, парящие на крыльях вдохновения, «почтительно выслушивала любого, кто рассуждал о персонажах, диалогах или точках зрения, высказанных в художественных произведениях, мысленно преклоняясь перед одним только упоминанием о том, как строить сюжет». Однако когда речь заходила об идее (которую она называет «темой»), она «тут же меняла разговор, т. к. считала, что речь идет о чем-то несущественном».

Однажды Оуэн собиралась писать роман и пришла в издательство с четким планом, продуманным сюжетом и «впечатляющим досье» на главных персонажей.

Издатель вдруг спросил об идее. Она была озадачена вопросом и призналась, что об идее романа не задумывалась.

Тогда издатель заявил, что ему не о чем с ней говорить. Оуэн вернулась домой потрясенной и долго думала над состоявшимся разговором. Она внимательно изучила каждый из своих романов, пытаясь найти в них идеи, и пришла к потрясающему выводу. *Подавляющее большинство романов, которые не удалось продать издательствам, не имели идеи. Зато во всех романах, имевших успех, идея присутствовала!*

«С той поры, — пишет Оуэн, — я получила море чеков за рассказы, повести и романы. Не извлеки я тогда урок, все эти произведения никогда не увидели бы свет».

Как же Оуэн, сама того не ведая, писала рассказы и романы, содержащие идеи? Она талантлива и творила интуитивно. Интуитивно она создавала правильные персонажи, между которыми вспыхивали правильные конфликты, приводившие к правильной кульминации.

Оуэн утверждает, что очень многие писатели не видят никакого смысла в поиске идеи произведения. Авторы спрашивают: «Если можно написать потрясающий рассказ, не зная его идею, то зачем вообще о ней задумываться?» Некоторые даже считают работу над идеей не только пустой тратой времени, но и вредной для произведения. Один человек сказал мне: «Слушай, а что, если автор, не прибегая к понятию идеи, может создать яркие персонажи, конфликт и все остальные элементы хорошего романа? Я уверяю, — высокопарно заявил он, — все твои наставления о необходимости идеи такому автору только навредят. Он начнет думать, что раз в романе нет четкой идеи, он упустил что-то крайне важное. В итоге он начнет кромсать и править и без того хороший роман!»

Вот ответ на это обвинение: если персонажи вступают в конфликт, ведущий к кульминации, значит, в романе есть идея. Ее наличие неизбежно, даже если автор не отдает себе отчета в ее существовании.

Если вы знаете идею своего произведения, вы просто еще раз убеждаетесь, что интуиция вас не подвела. Слово «идея», по мысли Эгри, воплощает сентенцию: «персонажи вступают в конфликт, ведущий к кульминации». Все драматические произведения были написаны по схеме: *персонажи вступают в конфликт, ведущий к кульминации*. Исключений нет.

Если сравнить произведение с домом, то персонажи — это кирпичи, конфликт — строительный раствор, идея — форма. За всем этим следует каркас дома — сюжет.

IV. Принципы построения сюжета

Что такое сюжет?

Сюжет — это «изложение событий».

Красная Шапочка отправляется в лес, встречается там волка, идет к бабушке, снова видит волка, принимает его за бабушку, спрашивает: «Бабушка, бабушка, а почему у тебя такие большие зубы?», тут приходят дровосеки, и волку настает конец. Изложение событий является простым перечислением или пересказом того, что произошло либо в «реальном» мире, либо в мире «выдуманном». Совершенно очевидно, что в сказке о Красной Шапочке всего лишь излагаются определенные события.

Старик уходит в море, чтобы поймать большую рыбу, Майкл Корлеоне мстит убийцам своего отца, Лимас попадает в Восточную Германию — все это изложение неких событий. Каждый сюжет — изложение событий. Но это еще не все.

Подумайте над следующей цепочкой событий:

Джо вскакивает с кровати, одевается, готовит перекусить, прыгает в машину. Он проезжает несколько кварталов, останавливается у дома своей девушки. Она прыгает в машину. Девушку зовут Салли. Они едут на пляж, где валяются на горячем песке весь день. На пляже они обедают, а по дороге домой съедают мороженое.

Является ли изложенная цепь событий сюжетом?

Большинство читателей интуитивно скажут: «нет».

Все дело в том, что эти события не стоят вашего внимания. Джо поехал с девушкой на пляж, они там поели — ну, и что дальше? События в данной цепочке бессмысленны, потому что мы не видим их последствий. Если мы назовем сюжет «изложением событий», с таким определением далеко не уйти. Необходимо отметить, что сюжет является «изложением *последовательных* событий».

И это все?

Что, если я расскажу вам о страданиях каучукового дерева, когда на стволе делают надрезы, чтобы собрать сок, или об испытаниях и горестях, выпавших на долю мотолодки по дороге в Конго? Получилось бы интересно, надели я каучуковое дерево или мотолодку человеческими качествами. Джонатан Ливингстон — чайка с человеческим сердцем. Джонатан Ливингстон и паровозик, сказавший: «Думаю, у меня все получится», интересны не потому, что являются соответственно чайкой и паровозиком, а потому, что обладают человеческими душами.

Таким образом, сюжет — это не просто последовательность событий, а последовательность событий, в которых задействованы люди-персонажи. Причем не просто персонажи, а интересные персонажи. Читать просто о ком-нибудь скучно. Хочется читать о персонажах, способных будоражить воображение.

С учетом этого сюжет можно определить как «изложение последовательных событий, вовлекающих людей-персонажей».

Неплохо, но все же чего-то не хватает. Мы забыли о том, что персонажи в результате конфликта должны меняться. Если персонаж на протяжении всего сюжета не меняется под действием страданий, которые видит или испытывает, получается не сюжет, а повествование о приключениях. Поэтому полное определение сюжета звучит так: «*Сюжет — это изложение последовательных событий, вовлекающих людей-персонажей, меняющихся в результате произошедших событий*».

Драматический сюжет

В произведении с драматическим сюжетом персонажи борются с трудностями. По сути дела, только такое произведение заслуживает внимания читателя. Можете написать роман, в котором персонажи страдают, становясь участниками определенных событий, при этом персонажи, не пытаясь справиться с трудностями, будут абсолютно инертными. Если персонажи под воздействием обстоятельств меняются, что ж, у вас получится сюжет, но его нельзя будет назвать драматическим. Чтобы получилась драма, персонажи должны бороться. Читатель может проникнуться сочувствием к персонажу страдающему, но только персонаж борющийся способен полностью приковать к себе внимание, захватить воображение.

Помните Джо и Салли? Давайте поставим их перед дилеммой и посмотрим, что получится.

«Когда Джо отправляется утром к Салли, он обнаруживает, что за его машиной следует старый фургон. Джо удивлен: кто станет следить за ним? „Наверное, показалось“, - думает он».

Интересно? Конечно. Происходит нечто странное. Нам любопытно, что будет дальше. С тем же успехом мы могли начать рассказ следующим образом: «В ювелирном магазине у мола Джо покупает кольцо с бриллиантом в полкарата. Сегодня вечером за ужином он собирается „поставить вопрос ребром“. Да, они знакомы всего лишь две недели, но это ведь срок немалый...»

Интересно? Естественно. Нам хочется узнать, согласится ли Салли стать женой Джо и как повлияет ее ответ на развитие их отношений. А если добавить в сюжет немножко мистики?

"Джо не вспоминал о пророчестве несколько месяцев, но сегодня, когда он достал из ящика плавки, в его воображении снова возник цыган, произнесший на рождественской вечеринке: „Смерть твоя от воды придет, сынок... И это случится скоро...“»

Дилеммы, которые вы ставите перед персонажами, называются «сюжетными вопросами». Именно благодаря сюжетным вопросам читателю хочется знать, что произойдет дальше. Сюжетные вопросы — мелкая закуска, которую вы подаете перед началом пира.

Начало начал сюжета

С чего же начать последовательное изложение событий, вовлекающих интересных читателю людей-персонажей?

Вообще-то, начать сюжет нужно еще до того, как вы возьметесь за ручку.

В моих словах нет противоречия. Если вы окинете взглядом всю жизнь человека, то увидите победы и неудачи, взлеты и падения. Вы выбираете один из эпизодов жизни героя, когда, например, его выкинули с работы и он стал заниматься бизнесом самостоятельно. Вы хотите поведать именно об этом периоде его жизни. Этот эпизод вам кажется самым ярким и волнующим.

С чего же начать рассказ? Скорее всего, лучше начать с момента, непосредственно предшествующего увольнению. Главные события будут разворачиваться после увольнения. Однако нам никогда не понять, какое влияние оказало увольнение на нашего героя, если мы не будем знать, что предшествовало моменту, когда он потерял работу. Что значит увольнение для героя? Это хорошо или плохо? Если работа была пыткой, увольнение приносит облегчение. Если герой отчаянно цеплялся за место, увольнение оборачивается страшной бедой — ситуация в корне отличная от предыдущей. Значение события для персонажа можно оценить только в контексте ситуации, сопутство-

вавшей событию. Именно поэтому читателю столь важно знать *существовавшее положение вещей*, конкретную ситуацию, в которой находился персонаж.

События, предшествующие увольнению, происходят в рамках существовавшего положения вещей. Ключевой конфликт (борьба с обстоятельствами, когда герой организует свое дело) начинается с момента увольнения.

- Майкл Корлеоне в «Крестном отце», герой Второй мировой войны, считает себя патриотом и законопослушным гражданином. В начале романа он с осуждением относится к противозаконной деятельности отца. Перед нами изложено существовавшее положение вещей. Затем появляется ключевой персонаж Солоццо (дающий толчок действию) и предлагает клану Корлеоне заняться наркобизнесом. Ключевой конфликт в «Крестном отце» начинается с предложения Солоццо.
- Повествование в романе «Пролетая над гнездом кукушки» начинается еще до появления Макмерфи в психиатрической лечебнице (изложение существовавшего положения вещей). Собственно сюжет разворачивается уже после приезда Макмерфи.
- В начале «Рождественской песни в прозе» Скрудж вступает в конфликт с племянником, клерком и двумя джентльменами, собиравшими пожертвования. Все эти конфликты происходят в рамках существовавшего положения вещей. Ключевой конфликт начинается с появлением призрака.
- Роман «Шпион, который пришел с холода» начинается с того момента, когда Лимас заканчивает выполнение задания (изложение существовавшего положения вещей). Он предстает перед нами хладнокровным профессионалом, полным сил. Потом он получает новое задание - под видом перебежчика пробраться за «железный занавес».
- Хемингуэй начинает повесть «Старик и море» с описания событий вечера накануне отплытия старого рыбака (изложение существовавшего положения вещей). Когда на следующий день старик выходит в море - начинается ключевой конфликт.
- Флобер начинает «Госпожу Бовари» с рассказа о том, как Шарль Бовари женился в первый раз (изложение существовавшего положения вещей). Эти события происходят задолго до того, как Шарль встретил Эмму - главную героиню романа.
- В «Лолите» Набоков разворачивает перед нами биографию Гумберта Гумберта (изложение существовавшего положения вещей) и только потом являет нам Лолиту. Мы понимаем, что она нужна Гумберту Гумберту, еще до ее появления на страницах романа.

Для пьесы готовят декорации, оперу предваряет увертюра, а основному тексту конституции предшествует вводная часть. Точно так же автор излагает существовавшее положение вещей. Он показывает читателю мир произведения до начала ключевого конфликта. Излагать в произведении существовавшее положение вещей — все равно что подавать салат перед горячим.

Альтернатива

Если вы решили не рассказывать о существовавшем положении вещей, то неизбежно столкнетесь с определенными сложностями. Сначала нужно будет представить читателю героя, рассказать о дилемме и только затем поведать о существовавшем положении вещей. Допустим, вы решили начать с момента увольнения:

«В руках Джо держал извещение об увольнении. Он чувствовал, как по спине бежит холодок. Он кинул взгляд на хозяина. Хозяин дымил сигарой и равнодушно смотрел на Джо».

Читатель еще не знает всех обстоятельств ситуации, в которой оказался Джо, поэтому он не определил, достоин ли наш герой сочувствия или нет. Заставлять читателя сдерживать себя в проявлении симпатий — не самый умный

ход. Читатель с самого начала должен проявить максимум симпатии к главному персонажу.

Вот еще один способ пропустить рассказ о существовавшем положении вещей:

«Сквозь дождь и туман Джо брел по Пятой авеню. В руках он сжимал чемодан с добром, которое выгреб из рабочего стола. „Как я скажу Саре, что меня уволили? - думал он. - Мы же только что купили новый «порше»"».

В данном случае мы не только лишились шанса познакомиться с Джо. Вдобавок ко всему пропущен очень острый эпизод со сценой увольнения. Конечно, этим можно заняться и потом, представив ее в виде воспоминаний Джо. Однако эффект будет безнадежно утрачен. Читателю уже известен результат увольнения и влияние, оказанное этим событием на персонаж.

Будет лучше, если вы расскажете о событиях, предшествовавших началу ключевого конфликта. Вы дадите читателю возможность познакомиться с персонажем и проникнуться к нему сочувствием. Тогда к моменту начала основных событий обстановка достигнет необходимого накала.

Персонаж и события: их взаимосвязь

Аристотель в «Поэтике» пишет, что драма должна быть достаточно длинной, чтобы позволить персонажу пройти «от поражения к победе и от победы к поражению». Двадцать три столетия спустя Эгри повторяет мысль Аристотеля, утверждая, что персонаж должен «расти от крайности до крайности». Трус становится храбрецом, любимый — врагом, святой — грешником — все это конкретные примеры роста от крайности до крайности.

Когда вы работаете над планом романа, вам нужно продумать не только события, о которых пойдет речь, но и этапы развития персонажа (Эгри называет развитие персонажа «ростом»). Для того чтобы конфликт набирал обороты, персонаж должен развиваться, меняться от этапа к этапу, от одной крайности к другой. В этом вам может помочь пошаговый план.

Пошаговый план является детальной пошаговой схемой последовательности событий в произведении. С помощью пошагового плана автор держит сюжет в узде. Воспринимайте пошаговый план как чертеж, схему. Он крайне необходим. Вот пример пошагового плана, описывающего «шаги» (события) в романе:

А. Скрудж - «старый жадный грешник, выжимающий, выдавливающий, высасывающий из всех последние соки, крепкий и острый, словно кремень» (по словам самого Диккенса) - делец, живущий в Лондоне. Десятинадцатый век. Время суровое. Скрудж одинок, ему это нравится. Его деловой партнер Марли уже семь лет как в могиле. В канун Рождества к Скруджу заходите поздравлениями племянник. Скрудж, недовольный тем, что его оторвали от работы, фыркает и повторяет: «Вздор!», гонит племянника.

В. В контору к Скруджу приходят двое джентльменов, собирающих пожертвования для бедных. Скрудж осведомляется, не закрылись ли работные дома. Получив отрицательный ответ, выставляет джентльменов за дверь. После этого Скрудж, по словам Диккенса, «очень довольный собой, вернулся к своим прерванным занятиям в необычно веселом для него настроении».

С. Потом Скрудж сообщает клерку, что тот может устроить завтра выходной, с условием «послезавтра явиться как можно раньше». Ворча, Скрудж ест «унылый обед» в «унылом трактире» и отправляется домой, в «мрачную анфиладу комнат».

Первые три события происходят в рамках существовавшего положения вещей. Это всего лишь расстановка декораций — ключевой конфликт между Скруджем и призраками еще не начался. Диккенс рисует нам портрет Скруджа, описывает его обычный день. Другими словами, Диккенс дает читателю

возможность познакомиться с существующим положением вещей. Только после этого начинается ключевой конфликт.

D. Когда Скрудж приходит домой, то вместо дверного молоточка видит лицо Марли. Решив, что перед ним галлюцинация, Скрудж бурчит: «Вздор!» и входит в дом. С этого момента начинается разворачиваться сюжет.

E. Звеня цепями, Скруджу является призрак Марли. «Вздор! - говорит Скрудж. - Не верю!» После беседы с призраком Скрудж начинает верить. Призрак сообщает, что к Скруджу явятся три духа. «Может, лучше не надо...» - просит Скрудж.

События в сюжете уже изменили Скруджа. Он вырос теперь он не твердит, что все кругом «вздор», он напуган. «А не могут ли они прийти все сразу, Джей-коб?» — спрашивает Скрудж у призрака. Скрудж трепещет.

F. Призрак Марли исчезает. Скрудж хочет сказать: «Чепуха!», но осекается на первом же слогe (прогресс). Он крепко засыпает. На этом заканчивается первая глава. (Вторая глава начинается с появления первого из трех духов - Рождественского Духа Минувшего.)

Как видите, пошаговый план содержит схему развития сюжета в произведении, он показывает, как меняются персонажи, помогает автору направлять сюжет в нужное русло. Прежде мы говорили о романе, главный персонаж которого — частный детектив Бойер Беннингтон Митчел. Пошаговый план этого романа может выглядеть приблизительно следующим образом:

A Бойер Беннингтон Митчел сидит в кабинете. С тех пор как он занялся частным сыском, дела его конторы пошли под гору. Большая часть заказчиков, привыкнув к крутым методам отца, отказалась от дальнейших услуг. Осталась только пара-тройка клиентов. Они такие бедные, что не могут заплатить ни гроша. От Бойера собралась уходить секретарша - ей не нравится, что вместо денег она получает долговые расписки. Заказов у Бойера нет. Наконец в конторе появляется незнакомец. Он оказывается не клиентом, а судебным курьером. Бойера вызывают в суд - у него немалая задолженность по арендной плате.

B. В отчаянии Бойер идет домой. Он живет вместе с матерью. Мать пытается убедить его «бросить эту дурацкую затею». Она говорит, что у нее есть друг на бирже, так что Бойер без работы не останется. Но Бойер не хочет работать брокером, он хочет быть частным детективом. В жесткой форме он заявляет об этом матери. Спор с ней добавляет Бойеру сил (все, что рассказывалось до этого момента, было изложением существовавшего положения вещей). Мать видит, что Бойер не собирается уступать, и сообщает ему, что одна из ее знакомых спрашивала, занимается ли Бойер частным сыском. В надежде, что Бойер бросит работу, она ему ничего не сказала. Сейчас она видит его решимость и называет ему имя женщины. С этого момента начинается ключевой конфликт.

C. Женщина по имени Лидия Викхэм задумала убить мужа. Часть ее плана - для видимости нанять Бойера, чтобы он выяснил, с кем якобы изменяет ей муж. (Ни читатель, ни Бойер о ее замысле, естественно, не знают.) Она дает Бойеру аванс в две тысячи долларов, и он радостный уходит (прогресс).

D. Последующие пять дней Бойер следит за мужем Лидии и не обнаруживает ничего подозрительного. Бойер чувствует себя измотанным, ему кажется, что он зря взял у Лидии деньги.

E. Бойер сообщает Лидии о результатах. Лидия приказывает продолжить слежку. Бойер соглашается - ему нужны деньги.

F. В тот же вечер Бойер замечает, как муж, крадучись...

В правильно построенном сюжете события (A, B, C, D, E и т. д.) вытекают одно из другого. Событие B невозможно, пока не произошло событие A. Событие C не может произойти до событий A и B. Читатели очень хотят знать, что произойдет дальше. Они полагают, что события, о которых им уже стало известно, должны иметь последствия. Из событий, связанных причинно-следственными отношениями, сплетается удивительная ткань сюжета. Когда читатели и критики называют сюжет «сильным» или «слабым», они имеют в виду как раз причинно-следственные связи событий.

События и конфликты в сюжете влияют на персонажи. Благодаря этому влиянию реакция персонажей на конфликты меняется с развитием сюжета. Давайте возьмем еще один пошаговый план и посмотрим, как по мере развития сюжета меняется характер персонажа.

А. Перед нами Энди Симмс, девятнадцати лет, хлюпик и тряпка. На дворе 1968 год, война во Вьетнаме в самом разгаре. Энди боится, что его призовут в армию. Он готовится к занятиям как заведенный, чтобы схватить на экзамене хотя бы тройку и не лишиться отсрочки. Его специальность - «социология»: на этом факультете легче учиться. (Существующее положение вещей изложено, декорации расставлены.)

В. Девушка Энди по имени Хильда хочет, чтобы он стал инженером. Кому нужна социология? «Где техника, там и деньги», - говорит она. Сначала Энди упрямится, но он боится потерять Хильду и переводится на технологический факультет. (С этого момента начинается сюжет.)

С. Технические премудрости не даются Энди. Он полностью выкладывается, но получает двойку за двойкой. Он начинает пить, что пагубно сказывается на его учебе. Нервы его сдают. Наступает конец семестра, время сессии. Энди проваливается на экзаменах и лишается отсрочки от армии. Он проходит медкомиссию, и его признают «годным к несению службы без ограничений». Он впадает в отчаяние, становится раздражительным, вспыльчивым. Вскоре друзья бросают его, и он остается в одиночестве.

Д. Хильда уходит от Энди, так как считает его неудачником. Уныние Энди превращается в депрессию, по утрам он даже не может встать с постели.

Е. Его призывают в армию. Когда он является на призывной пункт, то ведет себя как шизофреник. Призыв в армию он переживает отстраненно. Энди плохо отдает себе отчет в том, где он и что с ним. В голову ему приходит мысль сбежать в Канаду, но он ее отменяет. Если он сбежит, то станет предателем. Он ненавидит армию, но любит свою страну. (На этом этапе персонаж начинает развиваться, расти. Сейчас он находится в самой нижней точке - его мучает страх, одиночество, беспокойство. Он подавлен и слаб.)

Ф. В лагере для новобранцев Энди вскоре замечает, что, если он не жалуется и делает, что ему велят, сержанты к нему не цепляются. Неожиданно обнаруживается, что он метко стреляет из М-16. Первый раз в жизни он находит занятие, которое может делать хорошо. С его помощью взвод выигрывает соревнования по стрельбе. Энди - лучший стрелок во всем лагере. Вдобавок ко всему Энди очень вынослив, несмотря на то что особой физической силой не выделяется. Когда проводят двадцатимильные форсированные марши, он всегда приходит первым. Благодаря успехам Энди начинает испытывать к себе уважение. (Он развивается, обнаруживает свои достоинства.)

Г. Случается страшное: Энди отправляют во Вьетнам. Он хотел попасть в учебку, но успехи в меткой стрельбе определили его судьбу. Во Вьетнаме нужны снайперы. Энди, трясаясь от страха, едет во Вьетнам. Он держится только благодаря уверенности в себе, которую обрел в лагере, - характер Энди выдержал проверку.

Н. Энди приписывают к взводу, ведущему разведку в джунглях. Энди страшно, кусок в горло не лезет (происходит откат к предыдущему состоянию упадка духа), но он не сдаётся и находит силы преодолеть страх. Меткость ему пригодилась. На одном из заданий его взвод попадает в переделку. Шквальный пулеметный огонь на протяжении четырех часов не дает им поднять головы. Солдаты понимают: их единственный шанс - лобовая атака. Самоубийство, бесспорно, но, если получится заглушить пулемет, некоторым удастся выжить.

И. Энди считает план безумием. Он отказывается подчиниться приказу, ползком пробирается на холм. На рассвете - перед ним как на ладони пулеметные гнезда противника. Он открывает огонь. Пока противник пытается захватить холм, взводу удастся ускользнуть. Вскоре враги понимают, что по ним ведет огонь только один человек, и отступают. Энди - герой. Его награждают «Серебряной звездой». Если мы вновь заговорим о развитии характера Энди, можно с уверенностью утверждать - сейчас достигнут пик. Энди горд, полон оптимизма, уверенности в себе и своем будущем.

Ж. Когда Энди возвращается домой, Хильда хочет снова завязать с ним отношения. Однако Энди уже не тряпка, вертеть собой он не даст. Он переезжает в Калифорнию, где собирается поступить в колледж и стать социологом. Теперь он сам себе хозяин, он

победил страх. Он прошел путь от одного пика (ужас, пессимизм) к противоположному пику (уверенность в себе, оптимизм).

Использование пошагового плана

Особых формальных правил составления пошагового плана не существует. Некоторые писатели разрабатывают его детально, некоторые обходятся набросками. Решать автору. Пошаговый план нужен для того, чтобы отслеживать причинно-следственную связь событий А—В—С—D—E—F и т. д., а также наблюдать за ростом и развитием персонажей.

Можно ли изменить пошаговый план? Потом, когда уже написано две трети чернового варианта романа? Что делать, если вы добрались до эпизода, когда взвод попадает в переделку, и вам вдруг кажется, что Энди должны ранить? Ладно. Но если его ранят, то это событие повлияет на дальнейшее развитие сюжета. Какое влияние окажет ранение на эпизод с награждением Энди «Серебряной звездой»? Если он покалечен, как нам быть с его уверенностью в себе? Перед тем как что-нибудь менять, подумайте о последствиях. Если вам кажется, что изменения улучшат сюжет, — действуйте. Пошаговый план — ориентир, а не смирительная рубашка.

События в сюжете не рождаются сами по себе. В них вдыхает жизнь весь комплекс событий, имевших место ранее. В этом заключена логика создания художественного произведения, логика, наделяющая сюжет органическим единством.

V. Путь к кульминации, или Доказательство идеи

Кульминация, развязка и вы

- Кульминация - это мишень, а сюжет - стрела, летящая к ней.
- Кульминация - это противоположный берег, к которому вы строите мост своего произведения.
- в Кульминация - это финиш марафонского забега.
- Кульминация - это завершающий удар в бою, который разворачивается в вашем произведении.

- Можно сказать иначе.
- Сюжет - это вопросительный знак, кульминация - знак восклицательный.
- Сюжет - это голод, кульминация - насыщение.
- Сюжет - это бросок шайбы, рука на эфесе, палец на спусковом крючке, кульминация - пуля между глаз.

« Кульминация - эта конец, ради которого на свет появилось начало.

Напряжение в сюжете по мере его усложнения нарастает и достигает точки, в которой наконец разрешается ключевой конфликт. Персонажи перенесли испытания, их трепала жизнь, они были наказаны. В результате они прошли определенные этапы развития. Когда напряжение нарастает, усиливается и давление на персонажи, достигая наконец «критической точки». Эта точка и есть кульминация. В ней разрешается ключевой конфликт. Как разрешить его вам?

Конфликт разрешается за счет того, что Эгри называет *революционными изменениями*.

У древних греков было свое обозначение предложенного Эгри термина — *перипетия*. Аристотель в «Поэтике» дает такое определение перипетии:

«Перипетией называется изменение имеющегося положения вещей на противоположное. То, противоположное, положение вещей - последовательность вероятностных или обусловленных чем-то событий. Эти события вызывают страх или сострадание - те эмоции, что и призвана вызывать трагедия. Эти события приведут либо к счастливому, либо к несчастливому финалу».

В работе «Основы сюжета» (1959) Уильям Фо-стер-Харрис утверждает: «Художественное произведение пытается донести до читателя мысль, что *ответ на любой вопрос неким фантастическим образом заключен в самом вопросе. Чтобы получить ответ, нужно вывернуть вопрос наизнанку*». [Курсив автора.]

В кульминации трус обретает храбрость, любимый человек соглашается сочетаться узами брака, неудачник побеждает, победитель проигрывает, святой грешит, грешники искупают грехи. Именно это и подразумевает термин «революционные изменения». Положение вещей меняется кардинально: все переворачивается с ног на голову.

- В «Рождественской песне в прозе» кульминация наступает, когда Рождественский Дух Грядущего показывает Скруджу его самого на смертном одре. Скрудж умоляет дать ему шанс измениться. Скрудж просыпается утром. Наступило Рождество. Герой был окружен духами и призраками, теперь он снова среди людей. Он видел собственную смерть, но сейчас он еще жив. Несомненно, в кульминации мы наблюдаем революционные изменения.
- В «Крестном отце» нам кажется, что клан Корлеоне полностью уничтожен и члены семьи вот-вот с позором покинут Нью-Йорк. Майкл Корлеоне наносит удар по врагам. Выместив на них всю ярость, он в один день добивается победы. Репутация и положение семьи восстановлены. Без сомнения, произошли революционные изменения.
- Лимас в романе «Шпион, который пришел с холода» в момент кульминации практически спасен. Все что нужно - перелезть через стену, и он за пределами

Восточной Германии. Однако предательство руководства убивает в нем волю к жизни; он выбирает смерть. Крайне неожиданный поворот событий, революционно меняющий концовку.

- Когда по настоянию старшей медсестры Макмерфи делают лоботомию, нам кажется - медсестра победила. Она одерживала победу за победой на протяжении всего действия романа «Пролетая над гнездом кукушки». Но Кизи доказывает нам, что человеческий дух непобедим. В других пациентах просыпается воля к борьбе, а один из них, Вождь, находит в себе силы бежать. Так что в кульминации мы наблюдаем революционные изменения.
- В кульминации «Лолиты» заглавная героиня покидает Гум-берта Гумберта. Несмотря на то что ее уход был предсказуем, сюжет меняется резко, революционно. Гумберт Гумберт быстро впадает в безумие. Человек любящий превращается в человека ненавидящего.
- Старый рыбак в повести «Старик и море» в отчаянии: за восемьдесят четыре дня он ничего не поймал. Он станет посмешищем. Все меняется, когда ему удастся поймать большую рыбу. Вот вам еще один пример революционного изменения событий.
- Самоубийство Эммы в «Госпоже Бовари» - бесспорно, революционный поворот событий. Женщина, мечтавшая «прожигать жизнь», предает себя смерти.

Сюжет — это борьба. Вы начинаете повествование с событий, предшествующих моменту столкновения главного героя с дилеммой. Персонаж бьется над дилеммой, дилемма перерастает в кризис. Кризис достигает того накала, той точки, когда он должен быть разрешен. Персонаж совершает определенный поступок, приводящий сюжет к кульминации. Результат разрешения кризиса может быть как благоприятным, так и неблагоприятным. Но в любом случае вся ситуация в корне меняется, происходят революционные изменения, суть которых не столь важна.

Кульминация, идея, развязка. **Главное** — ничего не перепутать

Конец повествования часто называют «кульминацией» или «развязкой». Смысл этих слов приблизительно одинаков. Как правило, определить границы кульминации или развязки невозможно. Кульминация — это конкретный момент, когда читатель понимает, что ключевой конфликт разрешен. Такой момент наступает, когда убивают Год-зиллу, героиня соглашается выйти замуж, победа одержана, враг разгромлен, а главный злодей погибает. Однако разрешение ключевого конфликта не означает, что идея произведения доказана. Идею произведения доказывает единство кульминации и развязки.

Допустим, вы решили написать рассказ, цель которого — доказать идею: «бессовестный честолюбец добьется славы и успеха». Эгри говорит, что если идея произведения удачна, она должна заключать в себе персонаж, конфликт и вывод. Персонаж у нас уже есть — бессовестный честолюбец. Назовем его Мартин Креншо. Коль скоро Мартин желает добиться славы и успеха, ему нужно подобрать поле деятельности. Пусть этим полем станет политика. Мартин собирается баллотироваться в сенат. Будет ли он лгать? Конечно. Способен ли он на мошенничество? Без сомнения. А на убийство? Он будет на шаг от него.

Цель вашего рассказа (кульминация) будет достигнута, когда Мартин станет сенатором. Его избрание разрешит ключевой конфликт. Идея вашего рассказа в том, что бессовестный честолюбец добьется славы и успеха. Значит, вы с самого начала знаете, что Мартин станет сенатором. Он будет мухлевать с избирательными бюллетенями, давать взятки, дискредитировать своих оппонентов и т. д. Его отношения с семьей натянуты до предела. Мать отречется от него. По мере приближения дня выборов давление на персонаж будет возрастать. Наконец, наступает день выборов. Ночью ведется подсчет

голосов. Мартин одерживает победу! В развязке мы видим, как он купается в лучах славы. Богатство не за горами. Он мирится с семьей и оппонентами и обещает стать лучшим сенатором за всю историю штата. Идея рассказа доказана в кульминации (победе на выборах) и развязке (примирении с оппонентами и семьей).

Вам не понравился рассказ? Хотите, чтобы бессовестный честолюбец был наказан? Как? Хотите, чтобы с ним случилось несчастье? Желаете ему смерти? Унижения? Ладно, давайте попробуем. Теперь идея нашего рассказа другая: «кара бессовестному честолюбцу — смерть» (совсем как в «Макбете»). У Мартина нет совести. Он хочет стать сенатором любой ценой. Он лжет, мошенничает, раздает взятки и т. д. От него уходит жена, отрекается мать, дети становятся коммунистами. Но Мартин идет к цели, ничто не может его остановить. Накануне выборов результаты опросов показывают, что отрыв от конкурентов минимален. Мысль о проигрыше невыносима. Впав в безумие, Мартин хватается за пистолет и на следующее утро, в день выборов, стреляет из засады в своего конкурента. Пуля попадает в ручку, лежащую в кармане, конкурент отделяется царapiной. Людям кажется, что случилось чудо, конкурент получает необходимый перевес в голосах и выигрывает выборы. Отчаявшись, Мартин напивается и проговаривается, что в конкурента стрелял он. Против него выдвигается обвинение в покушении на убийство. Чтобы спастись от позора и тюрьмы, Мартин кончает жизнь самоубийством. В данном случае кульминационным моментом в рассказе являются не выборы, а самоубийство нашего персонажа. Вот до чего доводит честолюбие и отсутствие совести.

Завершающий конфликт

Конфликт, происходящий после кульминации, после разрешения ключевого конфликта называется *завершающим*.

Конфликты по мере развития сюжета нарастают и усугубляются, напряжение усиливается, накал достигает пика, и в результате наступает момент кульминации. Конфликт развивается. Потом — бабах! — кульминация. Модель развития конфликтов после кульминации прямо противоположна описанной. Шторм прошел, напряжение скорее снижается, нежели идет по нарастающей.

После кульминации происходит еще целый ряд событий. Однако, сколь бы ни были драматичны эти события, читателя они мало волнуют. Ему хочется поскорее узнать, какое влияние оказала на персонажи кульминация.

Завершающий конфликт часто используется для доказательства идеи произведения. Он также служит для того, чтобы у читателя создалось ощущение — сюжет изложен до конца. Вот вам пример.

«Не успел он [Скрудж] отдалиться от дома, как увидел, что навстречу ему идет дородный господин - тот самый, что, зайдя к нему в контору в сочельник вечером, спросил:

- Скрудж и Марли, если не ошибаюсь?

У него упало сердце при мысли о том, каким взглядом подарит его этот почтенный старец, когда они сойдутся, но он знал, что не должен уклоняться от предначертанного ему пути.

- Приветствую вас, дорогой сэр, - сказал Скрудж, убыстряя шаг и протягивая обе руки старому джентльмену. - Надеюсь, вы успешно завершили вчера ваше предприятие? Вы затеяли очень доброе дело. Поздравляю вас с праздником, сэр!

- Мистер Скрудж?

- Совершенно верно, - отвечал Скрудж. - Это мое имя, но боюсь, что оно звучит для вас не очень-то приятно. Позвольте попросить у вас прощения. И вы меня очень обяжете,

если... -Тут Скрудж прошептал ему что-то на ухо.

- Господи помилуй! - вскричал джентльмен, разинув рот от удивления. - Мой дорогой мистер Скрудж, вы шутите?

- Ни в коей мере, - сказал Скрудж. - И прошу вас, ни фартингом меньше. Поверьте, я этим лишь оплачиваю часть своих старинных долгов. Можете вы оказать мне это одолжение?

- Дорогой сэръ! - сказал тот, пожимая ему руку. - Я просто не знаю, как и благодарить вас, такая щедр...

- Прошу вас, ни слова больше, - прервал его Скрудж. -Доставьте мне удовольствие - зайдите меня проведать. Очень вас прошу.

- С радостью! - вскричал старый джентльмен...»

Вы не увидите в этой сцене «напора и накала», свойственных набирающему обороты конфликту. Воспринимайте завершающий конфликт как операцию по очистке захваченной территории от противника, после того как в долгой войне была выиграна решающая битва.

Помимо ключевого конфликта в сюжете также имеются второстепенные конфликты. Их можно разрешить как до, так и после кульминации.

Джо ищет работу — это ключевой конфликт. Ему сопутствует второстепенный конфликт — от Джо по ходу сюжета уходит жена. Конфликт между Джо и женой не требует обязательного разрешения в кульминации, когда Джо находит новую работу. Однако в таком случае придется решать вопрос о примирении героя с женой. Они могут расстаться навсегда или помириться. Вы можете предположить, что они, *вероятно*, помирятся потом. Например, она может согласиться поужинать с Джо. Вам достаточно намекнуть на то, как разрешится второстепенный конфликт. Читателю этого бывает вполне достаточно. Если читателю ситуация покажется притянутой за уши, он может заподозрить автора в мошенничестве.

В некоторых произведениях завершающий конфликт отсутствует вовсе. Это происходит потому, что все конфликты разрешаются в момент кульминации. В романе «Шпион, который пришел с холода» кульминация, являющаяся также концом романа, выглядит следующим образом:

«Они, казалось, некоторое время колебались, прежде чем снова начать стрелять: кто-то уже отдал приказ, а они все равно не стреляли. Наконец они выстрелили в него два или три раза. Он стоял, озираясь по сторонам, как ослепленный светом бык на цирковой арене. Падая, Лимас успел увидеть маленькую легковушку, зажатую между огромными грузовиками, и детей, весело машущих ему из окна».

Доказательство идеи, которую воплощает в себе персонаж

У всех главных персонажей в произведении своя судьба. Таким образом, каждый персонаж воплощает в себе идею. Если цель вашего произведения — отстоять идею: «ложь ведет к краху», вам необязательно представлять лжецами все персонажи, одного вполне достаточно. Проще говоря, «*одна-единст-венная ложь* ведет к краху».

Доминирующая страсть Майкла Корлеоне в «Крестном отце» — любовь к семье. Любовь приводит к тому, что он становится доном, т. е. возглавляет незаконную деятельность своей семьи, несмотря на то что в начале романа эта деятельность вызывает в его душе отторжение. Идея, которую воплощает данный персонаж: «любовь к семье приводит к преступлениям». У Майкла есть брат Сонни. Он, как и Майкл, любит семью, но воплощает совсем другую идею. Сонни вспыльчив, он — боец. Когда сестру Сонни избил муж, Сонни бросился ей на помощь, хотя и понимал, что враги рядом и его, возможно, заманивают в ловушку. Он гибнет. Идея, которую он воплощает: «вспльчивость приводит к смерти».

В романе «Пролетая над гнездом кукушки» кульминация наступает, когда Макмерфи делают лоботомию. Идею, которую воплощает в себе персонаж, можно выразить так: «бросишь вызов неограниченной власти — погибнешь». Но на этом роман не заканчивается. Благодаря уроку, который преподал Макмерфи, к Вождю возвращается разум и ему удается бежать. Он воплощает идею: «обретенная воля к борьбе ведет к свободе». Другие пациенты помогают Вождю бежать, доказывая своим поведением идею всего романа: «человеческий дух несокрушим». Действия старшей медсестры, тирана и диктатора, порождают бунт. Ее персонаж несет в себе идею: «тирания приводит к бунту».

Шарль Бовари любит свою супругу Эмму. Она доводит его до отчаяния. Идея, которую воплощает Шарль: «любовь приводит к отчаянию».

А какую идею воплощает Боб Кретчет? Несмотря на мерзкое обращение, он продолжает работать у Скруджа и в результате получает награду. Персонаж воплощает идею: «преданность ведет к счастью».

Персонажи не статичны, они живые. Они могут меняться. Они развиваются: среди одиночества находят любовь, в безысходности оставляют место надежде, радость у них сменяется отчаянием и т. д. Не думайте, что персонаж всегда остается неизменным. Чтобы написать захватывающий, живой, сильный роман, помните: *персонажи должны меняться под действием конфликта*. Суть этого изменения заключена в идее, которую несет в себе персонаж.

Секрет потрясающей кульминации

Как и в анекдоте, в художественном произведении ключ ко всему — кульминационный момент. Роман, как и анекдот, может быть сложным, интересным, увлекательным, но при отсутствии кульминации-развязки он теряет всякий смысл. Хотите потрясти читателя кульминацией-развязкой? В таком случае просто доказательства идеи произведения недостаточно. Потребуется кое-что еще.

Во-первых, найдите какой-нибудь неожиданный ход.

Читатель уже в конце книги, он знает: вот-вот наступит развязка. Он видит: страниц осталось мало. Главный герой по шею увяз в трясине и, кажется, спасти его может только чудо. Читатель уверен, что герой обречен. И тут — неожиданный ход: герой снимает ремень, наматывает его на ветку дерева и одним рывком вытягивает себя из болота.

Семья Корлеоне связана по рукам и ногам, прежний крестный отец убит, враги обступили семью со всех сторон. Неожиданный ход: Майкл Корлеоне, новый дон, в один день жестоко расправляется со всеми врагами семьи.

Скрудж видит собственную смерть, свой могильный камень. Кажется, все кончено. Неожиданный ход: он видел не то, *это будет*, а то, что *возможно* произойдет. Он просыпается рождественским утром — он спасен.

Когда Макмерфи делают лоботомию, кажется, что бунт обречен. Неожиданный ход: Вождь бежит из лечебницы.

Лимас почти дома. Все кончено. Ему осталось только перелезть через стену. Неожиданный ход: он выбирает смерть.

Во-вторых, играйте на чувствах.

Люди читают книги, чтобы сопереживать героям, волноваться за них. Если кто-нибудь просит вас искать в романах скрытый символизм, смутные намеки, рассматривать нюансы различных философских взглядов, гадать над

подтекстом, постигать смысл экзистенциального — не слушайте. Это сгубило многих писателей и читателей. Люди читают книги, чтобы испытывать то, что чувствуют персонажи. Люди хотят вместе с ними смеяться, плакать, страдать. Если вы писатель, ваша главная задача — заставить читателя сопереживать.

Накал страстей в драматическом произведении постоянно растет и достигает своего пика в момент кульминации. Талантливый писатель может отправить кульминацией в нокаут. Известие о том, что Макмерфи сделали лоботомию, повергает в шок. Когда узнаешь, что старик все-таки поймал большую рыбу, радуешься за него. Лимас выбирает смерть — читатель оглушен. Когда видишь, как Скрудж, поняв, что еще не пропустил Рождество, скачет от радости, скачешь вместе с ним. Когда Майкл Корлеоне начинает мстить, болеешь за него всей душой. Кто не уронит слезу над Эммой Бо-вари, принявшей яд, или над Гумбертом Гумбер-том, умершим от отчаяния?

В-третьих, пусть свершится художественная справедливость.

Что есть справедливость? Справедливо оправдать невиновного, наказать виноватого, наградить добродетельного. Художественная справедливость — это наказание, соответствующее тяжести преступления, или награда, по достоинству оценивающая добродетель. Длань, творящая художественную справедливость, не должна быть явной. Это не полиция. Допустим, человек утопил старую тетку в ванне. На деньги, полученные по страховке, он купил лодку. На лодке он выходит в море, где и тонет вместе с ней. Это пример художественной справедливости. Наказание соответствует преступлению, а воздающая по заслугам длань (судьба? случай? Бог?) невидима.

Представим честолюбца, жаждущего богатства, славы и власти. Он мечтает о дне, когда они с женой будут купаться в золоте. Но честолюбие ожесточает его. Когда он получает все, о чем мечтал, он остается один. Жена ушла к другому человеку, более доброму и нежному. Цель достигнута, но она утратила смысл. Это художественная справедливость.

Если не можете полностью оправдать невиновного или сполна наградить добродетельного, пусть они получают хоть что-нибудь. Читатель хочет видеть торжество справедливости. Допустим, вы пишете рассказ про угнетенных. Ваш герой трудится на текстильной фабрике. Он пытается создать профсоюз, профсоюз разгромлен, затея вашего героя закончилась провалом. Злодеи победили. Но если ваш герой в борьбе обрел мужество, самоуважение и любовь прекрасной женщины, он все же получил больше. В дальнейшем, в иных сражениях и войнах он обязательно победит. Даже в смерти есть победа. Мечь Гамлета свершилась. Макмерфи вдохнул волю в Вождя.

В-четвертых, найдите новые черты характера у персонажей.

Будет неплохо, если в момент кульминации у персонажей проявятся новые черты характера. «Ух ты, — скажут читатели, — Джо-трусиска наконец набрался храбрости. Вот молодец!» Ваша героиня обнаруживает, что ее возлюбленный — хам. Славные ребята бегут из тюрьмы. Если концовка обрадует читателя, кульминация удалась.

В-пятых, благодаря кульминации-развязке произведение должно восприниматься как единое целое.

По мере развития сюжета у персонажей возникает определенное количество проблем и задач. Некоторые из этих задач вращаются вокруг основной проблемы главного героя, скажем, алкоголика. В кульминации он может вступить в Союз анонимных алкоголиков, а может покончить с собой. Так или иначе, ключевой конфликт разрешен. Однако может еще остаться

целый ряд вопросов и проблем, которые будут беспокоить читателя. Будет ли дочь, как прежде, ненавидеть отца? Что станет с женой? Найдет ли бывший алкоголик работу? На все вопросы можно ответить только в мелодраме. Но даже в хорошей драме некоторые вопросы требуют развернутого ответа. На другие вопросы можно ответить лишь частично. Не забывайте: кульминация должна оставлять у читателя чувство, что история рассказана полностью.

- Скрудж изменился, он никогда больше не будет *скрягой*
- Корлеоне восстановили власть.
- Макмерфи мертв, но Вождь обрел душу и больше ее не утратит.
- Старик добился уважения к себе.
- Лимас мертв.
- Гумберт Гумберт мертв.
- Эмма Бовари мертва.

А эта глава подошла к концу.

VI. Взгляд, подход, ретроспекция и пара ловких приемов из запасов писателя

Что такое подход?

Когда автор характеризует персонаж и пишет: «Марвин ненавидел три вещи: черствые пончики, колбасу, которую готовила жена, и республиканцев», мы узнаем о взглядах персонажа. Взгляды персонажа являются сочетанием его пристрастий, предрассудков, жизненных установок. Взгляды персонажа определяют его восприятие окружающего, они основываются на его физиологии, психологии и социальном положении.

Позицию рассказчика тоже можно назвать подходом или взглядом. Позиция рассказчика раскрывает нам, в каком отношении он находится к персонажам. Рассказчик может быть невидимым свидетелем, беспристрастно, словно журналист, рассказывающим нам о происходящем. Он может быть всезнающим волшебником, способным читать мысли. Он просто может быть одним из героев произведения.

Беспристрастный подход

Если рассказчик постоянно находится вне персонажей, в стороне от их внутреннего мира, если он ведет повествование как журналист, мы имеем дело с *беспристрастным подходом*. Рассказчик повествует нам о действиях персонажей так, словно он смотрит спектакль. Вот пример:

«Джо проснулся в три часа ночи. Он встал с кровати, открыл аптечку, взял пузырек, плеснул из него в стакан на три пальца. В стакане зашипело. Когда жидкость перестала бурлить, он ее выпил, зажав нос. Потом он оделся, зарядил дробовик, сунул его под куртку, сел в бронированный автомобиль и поехал к банку».

Подобная форма повествования называется *беспристрастным подходом*, потому что рассказчик находится *вне* персонажа, рассматривает его действия «объективно». Он словно не ведает о «субъективных» сторонах героев. Мы не знаем, что герой чувствует, о чем думает, что собирается сделать. Рассказчик играет роль наблюдателя, аккуратно записывающего все, что видит и слышит. Вы спросите, когда применяют *беспристрастный подход*? Крайне редко.

Беспристрастный подход нужен, когда требуется создать вокруг персонажа ореол тайны. Его используют в детективах и шпионских романах, выводя на сцену главного злодея. Имея дело с такой формой повествования, мы знаем о действиях героев, но не получаем ни малейшего представления об их внутреннем мире. Иногда читатели могут принять подобную форму, поскольку знают — такова задумка автора.

Но как правило, *беспристрастное повествование* быстро утомляет читателей. Они хотят познакомиться с персонажами поближе, а *беспристрастное повествование* такой возможности не дает. Поэтому, следуя примеру большинства авторов, избегайте подобной формы. Конечно, бывают исключения. Роман Дэшила Хэммета «Мальтийский сокол», ставший шедевром, написан именно в *беспристрастной* форме. Однако в работе над романом Хэммет столкнулся с определенными сложностями. Чтобы раскрыть внутренний мир героев, он уделял много внимания описанию их жестов, манер, выражения лиц. Это привело к значительному увеличению объема произведения.

Модифицированный беспристрастный подход

Один из способов поближе познакомиться читателя с персонажами — прибегнуть к *модифицированному беспристрастному подходу*. При данном подходе рассказчик не осведомлен о внутреннем мире героев, он только строит о нем догадки. Некоторые догадки могут оказываться неверными. В результате получится то, что зовется «рассказчиком ошибающимся». Другими словами, рассказчик, используя *модифицированный беспристрастный подход*, честно излагает происходящее. Он доносит до нас то, что заметит любой наблюдательный человек. Рассказчик делает те же выводы, к которым пришел бы читатель. Пока рассказчик говорит правду, все хорошо. Но если он начнет утаивать или лгать, он вызовет у читателя недовольство.

Вот пример *модифицированного беспристрастного подхода*:

«Фоби со стоном пробудилась. Она спала плохо, ей приснилось что-то дурное. Может, ей снился Чарли. Может, она просто простыла. Кто знает? Позже выяснилось, что в тот день она приехала в город на „пикапе“, купила за восемнадцать долларов подержанный кольт 38 калибра и коробку патронов. Продавец потом рассказывал, что у нее было странное выражение лица. Глаза ее горели ненавистью. Какие мысли крутились в голове Фоби, когда она снова села за руль? Ее муж в постели с другой - наверно, этот образ пронзал ее сознание словно молния. «Убью эту суку!» - скорее всего, думала она. Она вошла, распахнув дверь. Ее трясла холодная ярость. Она

навела пистолет на парочку в постели и нажала на курок...»

Несмотря на беспристрастность изложенного, читателю персонаж кажется ближе. Это происходит потому, что рассказчик создает иллюзию субъективного подхода. Рассказчик не претендует на то, что понимает, что творится в голове у персонажа, он только высказывает предположения. Подход является беспристрастным, поскольку рассказчик смотрит на персонаж со стороны, не сообщая нам достоверной информации о его истинном состоянии. Все остальные подходы в повествовании являются субъективными. Это значит, что рассказчик знает о мыслях и чувствах по крайней мере одного персонажа.

Повествование от первого лица

Повествование от первого лица всегда является субъективным. Рассказчик знает о мыслях и чувствах одного персонажа, поскольку сам им является. Рассказчик может взять роль любого персонажа, он может быть главным героем, может быть его соперником. Повествование в романе «Пролетая над гнездом кукушки» ведется от лица Вождя, персонажа второстепенного, в «Лолите» — от лица главного героя, Гумберта Гумберта.

В повествовании от первого лица много плюсов, особенно для начинающих писателей. Начинающий писатель чувствует себя уверенней. Все мы в той или иной степени отдавали дань эпистолярному жанру, поэтому писать от первого лица привычней. Более того, повествование от первого лица воспринимается как свидетельство очевидца, оно выглядит более правдоподобным.

Итак, большинство начинающих авторов пишут от первого лица. «А что в этом плохого? — спросите вы. — Так же легче писать, да и правдоподобия достичь проще».

Загвоздка тут вот в чем: чтобы написать от первого лица большое произведение, нужно обладать недюжинным умением. Вы не можете переместиться туда, где рассказчик оказаться не в состоянии. Вам не удастся поведать о событиях, свидетелем которых рассказчик не был. В противном случае придется пуститься в длительные объяснения.

Вот вам пример. Допустим, повествование ведется от лица матери, дочь которой любит ходить по тусовкам. В четырнадцатилетнем возрасте дочку соблазняет местный Казанова. Сцена соблазнения очень важна, вы хотите донести ее до читателя. И как вы это сделаете? Мать в момент соблазнения отсутствовала, она ни о чем не знает. Может, дочь расскажет ей об этом позже? А если она не ладит с матерью? Как сделать их разговор правдоподобным? К тому же, если повествование ведется от первого лица, автору придется раскрывать внутренний мир других персонажей только через их поступки, взгляды и слова. Начинающему автору это будет очень непросто.

В повествовании от первого лица таится еще одна опасность — читателю станет скучно. Когда речь пойдет о чувствах или поступках героя, бесконечные «я» воспринимаются либо как жалобы, либо как хвастовство.

Роман «Над пропастью во ржи» Сэлинджера блестяще написан от первого лица. То же самое можно сказать про серию рассказов о Марлоу, созданных Раймондом Чендлером. По стопам этих авторов пошло много новичков, но их попытки закончились крахом.

Всевидящий взгляд

Когда рассказчик прибегает к приему *всевидящего взгляда*, помимо

рассказа о событиях, он посвящает нас во внутренний мир героев. Такая форма повествования является наиболее субъективной. Наибольшее распространение она получила в викторианскую эпоху. В те времена авторов главным образом волновали проблемы общества. Писатели чувствовали необходимость развернуть перед читателем как можно более полную картину происходящего. Для этого приходилось раскрывать мысли и побуждения подавляющего большинства персонажей. Писатели викторианской эпохи подчас описывали мысли и чувства каждого персонажа в каждом конкретном эпизоде. Выглядело это примерно так:

«Генри приехал в два часа дня. Он чувствовал себя измотанным и окоченевшим [раскрывается внутреннее состояние Генри]. Кэтрин встретила его у дверей. Ей подумалось, что он похож на утопшую крысу [раскрывается впечатление, которое Генри произвел на Кэтрин]. Она провела его в библиотеку, где, изнывая, ходил кругами дед. Он ждал в библиотеке с полудня, его мысли от лихорадочных раздумий путались [раскрывается внутреннее состояние деда]».

В результате автор подробно знакомит читателей с обществом и его проблемами. Однако поскольку взгляд автора постоянно перескакивает с одного персонажа на другой, читателю не удается близко познакомиться ни с одним из персонажей. В связи с этим в наши дни авторы крайне редко прибегают к подобной форме повествования.

Модифицированный всевидящий взгляд

В случае *модифицированного всевидящего взгляда* рассказчик описывает, что творится в душе не у всех, а у отдельных героев: обычно у главного и еще двух-трех менее значимых. Такой тип персонажей называется «открытым». У подобной формы повествования много достоинств. Когда рассказчик раскрывает внутренний мир персонажа, читатель волшебным образом сливается с героем. Дар всеведения рассказчика ограничен только несколькими персонажами. Читателю нет необходимости постоянно перескакивать из внутреннего мира одного героя во внутренний мир другого. В то же время у читателя есть возможность близко познакомиться не с одним, а сразу с несколькими персонажами. Вот как можно переделать эпизод в викторианском стиле, приведившийся выше:

«Кэтрин открыла дверь и замерла в потрясении. Перед ней стоял мокрый и усталый Генри. Он явно окоченел от холода. Она немедленно отвела его в библиотеку, где, изнывая, ходил кругами дед. Она знала - дед ждет в библиотеке с полудня. Она чувствовала - его мысли путаются от лихорадочных раздумий» [все изложено с точки зрения Кэтрин].

Дар всеведения рассказчика можно ограничить и одним персонажем. Такой подход имеет большинство недостатков повествования от первого лица. Однако отличие состоит в том, что рассказчик находится вне персонажа.

Выбор формы повествования

Представьте, что вы сели за роман. Вы вставляете бумагу в печатную машинку или включаете компьютер. Вы достаете рабочие записи, биографии персонажей, пошаговый план, прикрепляете к стене большой лист, на котором написана идея произведения. Вы думаете, что все готово.

Неожиданно вы обнаруживаете, что не можете написать ни единого абзаца, потому что не знаете, к какой форме повествования прибегнуть. Вы знаете следующие формы повествования: беспристрастную, от первого лица, всевидящий взгляд, модифицированный всевидящий взгляд — но вам от этого не легче. Когда лучше вести рассказ от первого лица, а когда этого лучше не делать? Если нужно вести рассказ от первого лица, кто станет этим лицом?

Подойдет ли на эту роль главный герой? Некоторые писатели совмещают формы повествования. Так, в одном романе можно столкнуться с повествованием и от первого лица, и от третьего, с повествованием беспристрастным и субъективным. «Сработает ли этот прием в моем романе?» — думаете вы.

Многие начинающие писатели считают, что чем чаще они меняют форму повествования, тем лучше. Они тешат себя иллюзией, что создают авангардистское произведение и их работа является литературным экспериментом. Они меняют форму повествования, чтобы показать свою мнимую гениальность. Их не волнует яркость и красочность образов. Такой подход можно назвать дурачеством, если не откровенной глупостью.

Чтобы выбрать правильную форму повествования, задайтесь вопросом: «Кто станет лучшим рассказчиком?» Форма повествования отражается на тоне, а выбор тона повествования зависит от жанра произведения.

Давайте определимся, что такое «тон повествования». У персонажа есть свой голос, своеобразная манера разговаривать. («Слышь, я че те скажу, Вильбур, на хрена мне сдались твои часики».) Тон повествования называется своеобразие речи того или иного персонажа. В тоне повествования автор может отобразить своеобразие собственной речи. Если писатель не хочет идти по такому пути, он может специально выдумать рассказчика.

В XVIII — начале XIX веков тон повествования в романах был авторским. Если, скажем, сэр Эдмонд Э. Смитерс садился за роман, он писал его от первого лица, излагая в нем собственные взгляды. Он представлял читателю персонажи, как своих знакомых.

«Реджинальд был крепким малым. Воспитан и, думаю, исполнен благих намерений. Он легко смотрел на жизнь и хорошо обращался с женой. Сильно он ее не бил, разве что за дело, например, когда она повышала на Реджинальда голос. Однажды вечером ему вдруг стало интересно, а как его жена выглядит голой. Такого зрелища он еще не видел, хотя они были женаты уже двадцать два года. Был, правда, один случай, когда на мгновение его взору предстала ее обнаженная грудь. Это случилось в первый год их совместной жизни. Началось землетрясение, и с жены свалилось платье...»

Тон повествования в приведенном отрывке дружелюбный и слегка сардонический. В нем есть свое очарование. Однако такой тип рассказчиков исчез вместе с динозаврами.

Где-то на пороге XX века во времена нарастающего скептицизма в сфере изящных искусств стали раздаваться голоса, утверждавшие, что автор не может знать, что происходит с персонажами, когда они остаются одни. В ответ на эту критику всевидящий рассказчик стал «невидим». Писатели перестали рассказывать о своих персонажах в фамильярном тоне. Если рассказчик вдруг высказывал свое мнение о персонажах или поворотах сюжета, критики начинали вопить о вмешательстве автора. С тех пор рассказчики занимались простым изложением событий, а мнение держали при себе. Большинство современных авторов придерживаются этого правила, когда ведут повествование от третьего лица. Однако это правило не имеет силы закона. Латиноамериканские писатели и некоторые иконоборцы в США, типа Курта Воннегута, обратились к былым формам повествования и добились значительных успехов.

Большинство авторов, склонных к сардоническим замечаниям и острым комментариям, предпочитают повествование от первого лица. В таком случае рассказчик сам является героем произведения и может говорить все, что ему

вздумается.

Тон повествования и жанр

Как уже было сказано, тон повествования зависит от жанра художественного произведения. Жанр, как вы помните, связан с «типом» художественного произведения. Ваш роман может быть любовным, научной фантастикой, фэнтези, мистическим триллером, детективом и т. д. В большинстве жанров лучше всего использовать повествование от третьего лица, прибегнув к модифицированному приему всевидящего взгляда. Это стандартный подход, его от вас ждут как читатели, так и издатели. От стандартов и норм можно отходить только при наличии серьезной причины.

Допустим, вы захотели написать веселый рассказ о жителях глухих деревень. Лучше всего, если рассказчиком станет очевидец событий. Привнесение местного колорита добавит в рассказ изюминку и одновременно сделает его более правдоподобным и художественно достоверным. Если вы пишете вестерн, рассказчиком может быть либо дед-старожил, либо закадычный друг главного героя. Если у вас любовный роман о страсти, вспыхнувшей между медсестрой и молодым хирургом, пусть об этой страсти поведаст медсестра. У вас научно-фантастический роман? Предоставьте слово марсианину.

Повествование в произведении может вестись полностью в нейтральном ключе, а личность рассказчика быть неизвестна. Однако такой подход должен компенсироваться исключительным правдоподобием и достоверностью происходящего. Перед вами два одинаковых отрывка. Первый написан от третьего лица.

«Мэри была отличной хозяйкой - опрятной, аккуратной. Когда Боб возвращался домой в шесть часов - ужин всегда был на столе. Боб прилично зарабатывал, по воскресеньям ходил в церковь. Характер у него был спокойный. Ему нравилось помогать Мэри в работе по дому. Мэри вышивала, пела в церковном хоре и обожала смотреть телевизор. Однако в их супружеской жизни чего-то не хватало. Мэри было скучно. Она любила Боба и детей, но у нее было слишком много свободного времени. Поэтому, когда Махони по кличке „Исусик“ предложил ей поработать проституткой три раза в неделю, она подумала: „Классно! У меня тогда хватит на курточку, я давно к ней присматриваюсь...»

Чувствуете, не хватает правдоподобия? Теперь давайте взглянем на тот же самый отрывок, написанный от первого лица.

«В нашем городишке такое произошло - не поверите. Есть тут у нас женщина, Мэри Прингл: не красавица, не уродина. Замужем она за одним мужиком по имени Боб, я с ним иногда в боулинг режусь на Спайд-лейн. Короче, в один прекрасный день сидит Мэри в ресторанчике „У Бина“, обедает. Тут ее заметил Исусик. Так у нас кличут одного разбитного мужичка. Он пасет пару девок рядом с мотелем „Сисайд Ранч“. Чего в ней Исусик нашел - ума не приложу. В общем, подсаживается он к ней и спрашивает, денжат, мол, по-быстрому заработать не хочешь? Мэри обалдела и чуть со стула не упала. А он не унимается: ты, мол, только с виду такая простушка, а потенциал у тебя, в натуре, немалый».

Обратите внимание, насколько правдоподобнее стал отрывок, когда мы добавили в тон повествования удивление. Рассказчик словно говорит: «Слушайте, да я и сам не верю, а ведь все это правда». Почему мы искренне верим в невероятные способности Шерлока Холмса? Наверное, отчасти потому, что нам о них с таким восхищением поведал доктор Ватсон.

Если вы все еще не решили, какую из форм повествования выбрать, напишите несколько вариантов одного и того же эпизода и отложите их в сторону на пару дней. Когда вы их снова перечитаете, решение придет само собой.

Величайшее чудо магии отождествления

Все мы любим подглядывать. Художественная литература как ничто другое дает нам возможность заглянуть во внутренний мир человека. Когда мы читаем книгу, мы проживаем жизнь персонажей, они становятся нам родными. В художественных произведениях сконцентрирована суть человеческой жизни. То, что мы находим в книгах, кажется более реальным, чем окружающий мир. Если писатель талантлив, то сила отождествления читателя с персонажами оказывается настолько всепоглощающей, что читатель забывает об окружающем мире, полностью погрузившись в мир воображаемый.

Писатель — своего рода волшебник, накладывающий на читателя чары. Чтобы сплести чары, писателю нужно прибегнуть к магии отождествления. Что это за магия?

Как только начнете рассказ, киньте пробный камень — поставьте персонаж в ситуацию, вызывающую у него душевное волнение. Персонажи художественных произведений — люди, а у людей есть чувства. Чтобы сразу заставить читателей сопереживать персонажу, он изначально должен находиться в затруднительном положении:

- Гумберта Гумберта в самом начале «Лолиты» терзают муки любви. Читатель сочувствует ему.
- Лимас беспокоится об одном из агентов, который должен вернуться из Восточной Германии. Читатель немедленно погружается в действие и заражается беспокойством Лимаса.
- «Крестный отец» начинается с того, что второстепенный персонаж приходит с жалобой на двух людей, напавших на его дочь. Читатель испытывает к нему сочувствие.
- Повесть «Старик и море» начинается с описания страданий старого рыбака, которому долгое время не удается поймать ни единой рыбки. Боль старика рождает у читателя жалость и сострадание.
- Флобер начинает «Госпожу Бовари» с описания «бедного Шарля», месье Бовари, которому впоследствии изменит жена. Флобер рассказывает о том, что пришлось пережить Шарлю в школе, и читатель сопереживает герою. • В «Рождественской песне в прозе» Диккенс играет не на сострадании, а на омерзении, которое у читателя вызывает Скрудж.

Итак, персонажи в самом начале произведения испытывают чувства (страдание, муки любви, беспокойство). Теперь персонажи надо швырнуть в горнило развивающегося кризиса. Затронув чувства читателя, вы только вызовете интерес. Отождествление произойдет, когда персонаж будет поставлен перед выбором, а читатель при этом *полу-хит возможность уместовать в процессе принятия решения*. Если читатель повторяет: «Давай, Гарри, еще чуть-чуть!» или «Не женись на этой дуре!», произошло отождествление с персонажем. Отождествление наступает, когда читатель начинает болеть за персонаж, подталкивать его к правильному выбору.

Широко распространено заблуждение, что отождествление возможно только с положительным персонажем. Гумберта Гумберта вряд ли можно назвать персонажем положительным. Он влюбляется в нимфетку, женится на ее матери, чтобы приблизиться к объекту своей страсти. Он мошенник, обманщик, убийца — восхищаться тут нечему. И все же читатель отождествляет себя с ним. Почему?

Потому что Гумберт Гумберт страдает. Потому что он борется. Потому что он человек и его чувства тронули читателя.

Развеять чары отождествления так же легко, как и создать. Для этого читателю достаточно утратить к персонажу сочувствие. Подобное может

произойти, если персонаж будет жесток к другим героям, которым читатели сочувствуют больше. Сочувствие будет утрачено, если персонаж начнет принимать идиотские решения, т. е. перестанет действовать на пределе своих возможностей. Вспомним героиню из ужастика, которая, услышав леденящие кровь звуки с чердака, тут же отправляется туда со свечой. Сочувствие будет утрачено, если персонаж покажется читателю слишком заурядным и шаблонным. Читатель хочет видеть бойца, а не слабака, рыдающего от жалости к себе.

Искусство ретроспекции

Многие авторы излишне часто прибегают к ретроспекции или используют ее неправильно.

Читателям очень хочется знать, что произойдет в следующий момент. В этом заключена магия сюжета. Автор заставляет читателей заинтересоваться персонажем, после чего ставит его перед лицом конфликта. Проходит немного времени, и читателям уже не оторваться от сюжетных коллизий. Им хочется знать, как персонажи выберутся из того множества передряг, которые для них уготованы автором.

Допустим, ваш герой, Сэм Смут, решил завязать с героиней. Он проходит программу реабилитации. Жена, может быть, передумает подавать на развод. Вы решаете прибегнуть к ретроспекции и вернуться к тем временам, когда Сэму было четыре года. Вы хотите рассказать, как он в детстве упал с качелей. Именно эта травма впоследствии внесла разлад в жизнь Сэма. Вам кажется, читатель будет очарован. Замечательно, вы пишете отличный ретроспективный эпизод. Что получилось? Читатель доходит до ретроспективного эпизода, и либо пропускает его, поскольку ему интересно, что произойдет с Сэмом в «настоящем», либо отправляет роман в мусорную корзину. Мы соперееживаем «взрослому» Сэму. Нас не волнует, что произошло с ним в четырехлетнем возрасте. Это элементарно. Большинство читателей на дух не переносят ретроспективные эпизоды. Тем не менее огромное количество начинающих писателей при первой же возможности прибегают к подобным эпизодам. Почему? Об этом наверняка знает только Создатель, но я все же выскажу предположение. События в «настоящем» сюжета вызывают тревогу у самих авторов.

Отождествление писателей с героями их романа происходит сильнее, чем у читателей. Именно поэтому, когда герои вступают в конфликт, писатель начинает за них беспокоиться. Чтобы снять напряжение, писатель вводит ретроспективный эпизод. Конфликт в «настоящем» сюжета еще не начался, а конфликты, изложенные в ретроспективном эпизоде, серьезных последствий не имеют. Они в «прошлом» по отношению к «настоящему» сюжета. Писатель может вздохнуть с облегчением. Другими словами, глупые писатели прибегают к ретроспективному эпизоду, чтобы избежать конфликта.

В качестве довода в свою защиту писатели приводят учение Зигмунда Фрейда. Согласно концепции Фрейда, травмы, полученные человеком в детстве, определяют его поведение во взрослом возрасте. С того момента, как данная концепция была впервые озвучена, авторы пытались подходить к своим персонажам с позиций психоанализа. Поначалу читатели были поражены глубиной погружения во внутренний мир героев. Но психоанализ — концепция давно уже не новая. Возврат в прошлое персонажей — прием избитый. Кому какое дело, что Мелвин хотел заняться *этим* со своей мамой? Мы хотим поскорее

узнать, кого он пристрелит в конце четвертой главы. Чего тогда зря время тянуть?

В работе «Профессиональный подход к созданию художественного произведения» Джина Оуэн пишет: «Некоторые издатели прямым текстом заявляют, что примут к публикации только те произведения, в которых четко соблюдается хронологический порядок повествования и не используется ретроспекция», а другие «не запрещают ретроспекции... большинство издателей сходится на том, что к этому литературному приему следует прибегать только в случае крайней необходимости».

Вы спросите, как узнать, что возникла такая крайняя необходимость?

Она возникает, если действия персонажа начинают противоречить логике всех его предыдущих поступков. Допустим, ваш персонаж женоненавистник, потому что он на самом деле робок. Он скрывает, что в постели с женщиной — ноль. Он влюбляется, в будущем его ждет трагедия. Однако единственный способ сделать сюжет достоверным — объяснить, что стало причиной его беды. Другими словами, *ретроспективный эпизод должен быть неразрывно связан с «настоящим» сюжета*. Читателю не должно показаться, что автор для оправдания персонажа использует мелодраматический прием. Включение ретроспективного эпизода оправдано, если это единственный способ раскрыть одну из граней персонажа.

К ретроспекции прибегают, если в «настоящем» персонаж выглядит отталкивающим, а писатель хочет снизить негативное впечатление или даже сделать персонаж привлекательным.

Диккенс удачно воспользовался ретроспекцией, когда Рождественский Дух Минувшего заставил Скруджа вспомнить прошедшую жизнь. Используя конфликт, разворачивающийся между Скруджем и Духом в «настоящем», Диккенс одновременно знакомит нас с эпизодами из жизни Скруджа, сформировавшими его характер.

Без этих эпизодов мы никогда не смогли бы понять, как Скрудж стал таким скрягой, в конце мы бы не прониклись к нему такой симпатией. Что бы произошло, откажись Диккенс от ретроспекции? Скрудж молил бы Дух о пощаде в «настоящем». Скрудж мог бы пожаловаться, что в детстве его все обижали, что мать умерла при родах, а бессердечный отец ему этого так и не простил. Но мы помним, как жестоко вел себя Скрудж с остальными. Его мольбы показались бы нам неискренними. Совершенно очевидно, Диккенсу было нужно включить эпизоды из детства Скруджа, свидетельствующие об его одиночестве. В данном случае у Диккенса был единственный способ осуществить задуманное — обратиться к ретроспекции.

Перед тем как ввести в сюжет ретроспективный эпизод, хорошенько подумайте. Вдруг вам удастся произвести на читателя не менее сильное впечатление, оставшись в «настоящем»? Если же у вас нет другого выхода и ретроспективный эпизод необходим, помните, он строится по тем же принципам, что и все драматическое произведение: многомерные персонажи, набирающий обороты конфликт, внутренние конфликты и т. д.

Завязка

Завязка настолько важна, что Лайос Эгри наряду со *статичным, скачкообразным и медленно развивающимся* конфликтами выводит еще один тип — *завязывающийся* конфликт. Завязка, скорее, росток будущего конфликта. Вот вам пример завязки:

«Джо встал с постели, позавтракал, зарядил пистолет и поехал в город».

Читатель думает: «А зачем он зарядил пистолет?» Автор озадачил читателя. Завязка — это искусство создать в сюжете загадку. Если загадки легкие, интерес читателя вялый. Если загадки сложные, читатель полностью погружается в сюжет. Вы можете вводить завязку легко и естественно:

«После того как Сьюзи впервые увидела в классе Эдди, она написала в дневнике: „Если он не пригласит меня на выпускной бал - брошусь с водонапорной башни“».

Вот вам еще один пример:

«Джо заехал на собачий питомник вечером, после того как разругался с соседом Эмилем из-за газонокосилки. Он спросил хозяина питомника, сколько стоит питбуль. Оказалось - четыреста долларов. Джо сказал, что подумает: чтобы наскрести деньги, потребуется время. В тот вечер, наевшись гамбургеров, он сидел на пороге дома. Он пил виски и слушал, как в ветвях стонет филин. Наконец, он принял решение...»

Завязку можно ввести простым повествованием, без описания действий персонажей.

«Когда Питер вышел с работы, он еще не знал, что за сюрприз поджидает его в машине. Он завел машину. Шум мотора заглушил шипение змеи».

Завязку также используют, чтобы читатель быстрее проскочил через особенно скучный эпизод. Гений может писать так, что у него не будет ни одной скучной строчки. И все же большинству авторов не избежать скучных эпизодов. Представим, что вы пишете роман. Ваш герой собирается в поход. Во время сборов происходит событие, которое в последующем сыграет значительную роль. Поэтому о сборах в поход придется рассказать, хотя в них не будет никакой драмы. Допустим, герой купил дешевую веревку, из-за которой потом застрянет на склоне какой-нибудь горы. Чтобы заинтересовать читателя описанием сцены приобретения веревки, можно намекнуть, что веревка — причина дальнейшей неудачи.

«Когда Рудольф зашел в магазин купить снаряжение в дорогу, он еще не знал, что совершает самую страшную ошибку в жизни».

Эта строчка заставит читателя насторожиться. Что за ошибку совершает Рудольф? Перед читателем загадка, он заинтригован — цель автора достигнута. Иногда эпизодом дело не ограничивается, и скучная часть повествования растягивается на главу или даже больше. Допустим, у вашего персонажа по имени Джеффри не все в порядке с головой. В конце романа он пытается электрической косилкой снять скальп с будущего тестя. Однако в начале романа Джеффри предстает перед нами сладким как патока. Если возникают сложности, он замыкается в себе, как устрица в раковине. Опасаетесь, что такой персонаж вгонит читателя в сон? Чтобы читатель не уснул, надо намекнуть, что этот сладенький, набожный, святой Джеффри на самом деле маньяк-убийца. Как это сделать? Как дать понять, что близится буря?

Вы можете намекнуть об этом от лица автора, как в предыдущем примере про веревку:

«По дороге в церковь Джеффри увидел дом, который когда-то сторожил маленький серый пес. Однажды вечером он убил эту псину в припадке ярости. Но это было в прошлом. Сейчас он сдержал ярость в глубинах естества, уверенный, что она больше никогда не вырвется наружу».

Намек может быть озвучен одним из персонажей.

«Когда Джулия вернулась из магазина, на пороге дома она увидела дряхлую старуху. Бледное как смерть лицо старухи покрывали морщины. Из-за вытаращенных глаз с черными провалами зрачков старуха напоминала дохлую рыбину.

- Это ты собралась замуж за Джеффри?

- Да, - кивнула Джулия, - у нас в субботу свадьба.

- Знай, он сумасшедший. Безумие у него в крови. Старуха повернулась и побрела прочь.
- Стойте! - крикнула Джулия. - Откуда вы знаете? Старуха остановилась, хихикнула и бросила через плечо:
- Откуда? Оттуда. Мы с ним родня, безумие есть и во мне».

Намеки о дальнейшей судьбе главных героев могут звучать из уст второстепенных персонажей.

Можно намекнуть о дальнейшем развитии событий, описывая действия главного персонажа. Покажите, как персонаж реагирует на мелкие неудобства. Его поведение подскажет, как он поступит, попав в сложное положение. Допустим, персонаж утопил котенка, который ему докучал мяуканьем. Можете рассказать, что персонаж сжимает кулак так, чтобы ногти глубоко впились в кожу. Возможно, его чарует вид текущей крови. Или он кричит на пешеходов, перебегающих дорогу перед его машиной.

Завязка — своего рода обещание. Если вы не выполните обещание, то обманете читателя.

Символы: плохой, хороший, безобразный

Символом можно назвать объект, несущий кроме основной еще и дополнительную смысловую нагрузку. Предположим, вы описываете ковбоя, который скачет на лошади и жует вяленую говядину. Вяленая говядина — это еда. Она не является символом, поскольку не несет никакой дополнительной смысловой нагрузки.

Теперь представим, что прошло десять лет. Ковбой стал преуспевающим нефтяным магнатом. В один прекрасный день он заходит в ресторан. Там он назначил встречу с лучшим другом, которого собирается кинуть на миллион долларов. Неожиданно он видит в меню вяленую говядину. Он погружается в воспоминания. Он давно уже такого не ест. Однако эта еда — напоминание о прошлой жизни, когда он был простым честным работягой. Вяленая говядина стала символом. Теперь это не просто еда. Для ковбоя вяленая говядина — символ простоты, честности, тяжелого труда. Давайте назовем ее «жизненным символом», поскольку ее образ имеет серьезное значение в «жизни» персонажа. Вот еще несколько примеров жизненных символов:

- В романе «Моби Дик» жизненным символом становится Белый кит. Моби Дик не просто кит, он живое воплощение зла.
- Буква «А», которую носит на себе героиня «Алой буквы» Го-торна - жизненный символ. Героиня изменила мужу.
- Старому рыбаку в «Старике и море» удалось поймать рыбу. Это символ его мужества, т. е. жизненный символ.
- Пригоршня угля, в которой отказано клерку, - символ жадности Скруджа. Когда Скрудж в конце повести перерождается, он отправляет клерка за целым ведерком угля. Этот поступок - символ его щедрости, а пригоршня угля - жизненный символ.

Данные жизненные символы являются таковыми не только для читателя, но и для персонажей. С точки зрения писателя эти символы можно назвать «найденными». Писатель по ходу действия находит символы, которые могут помочь читателю сосредоточиться на сюжетных конфликтах и перипетиях. Вы можете обнаружить подобные символы во всех художественных произведениях мира, что были написаны от начала времен.

В последнее время символы подвергались серьезным нападкам, в

основном со стороны одного направления в литературной критике. Представители этого направления называют себя «имажинистами». Имажинистов породили «новые критики» сороковых и пятидесятих годов. Все зло пошло от них: они утверждали, что автором книги является не писатель, а читатель.

Имажинисты полагают, что символ может быть не только жизненным, но и «литературным». Литературный символ, в отличие от жизненного, несет дополнительную смысловую нагрузку не для персонажа, а только для читателя. Допустим, каждый раз, когда в сюжете появляется отрицательный персонаж, автор обращает внимание на его начищенные туфли. Туфли — символ зла. Но для кого они символ зла? Естественно, не для персонажей. Писатель играет символами. Он словно говорит читателю: «Давай поглядим, найдешь ли ты скрытый смысл в образе туфель?» Хороший автор не ставит читателя в тупик. Вот еще один прием имажинистов. Имажинист может написать следующий рассказ.

«Над домом, где живут Генри и Генриетта, развевается красный флаг. В гостиной дома красный ковер. Генриетта случайно порезалась, и у нее идет красная кровь. Потам у них происходит ссора, заканчивающаяся дракой. Генри сплевывает красным. Затем он, повязав красный галстук, уезжает на красном такси».

Ни один из персонажей рассказа не связывает красный цвет с происходящими событиями. Автор использует красный цвет как образ, «связывающий события рассказа воедино». Образ необязательно должен быть цветом, он может быть самолетом, цветком в горшке, одним из спутников Юпитера, кошкой, парой ножниц или грязных носков. Короче говоря, образ может быть чем угодно. Подобные образы иногда называют «управляющими метафорами». Если вы начнете пользоваться таким приемом, как управляющая метафора, вместо шедевра у вас получится грубая поделка.

Если вы столкнулись с писателем, который говорит: «Вот закончу роман, а потом введу в него символы», знайте, он попал под влияние школы имажинистов.

Имажинисты часто склонны к использованию символов, которые называются «классическими аллюзиями». В этих символах сокрыта завуалированная отсылка к Библии или древнегреческим богам. Имажинист может создать персонаж по имени Боб Пантеон. Фамилия подразумевает богоподобие персонажа, т. к. пантеон — собрание всех древнегреческих богов. Если вы хотите написать потрясающий роман, не тратьте время на классические аллюзии. В романе важнее всего персонажи и конфликт, который планомерно развивается и приходит к точке кульминации.

Как правильно использовать символы? В виде символа можно представить цель героя. Если персонаж мучает одиночество и он ищет спасения — представьте спасение в виде символа. Найдите то, что герой видит и хочет обрести, но не может. Символом в данном случае может стать членство в каком-нибудь клубе. Если персонаж хочет добиться положения в обществе, символом может стать пара туфель из крокодиловой кожи или розовый «кадиллак-эльдорадо». Абстрактные желания вполне допустимы в реальном мире, но в художественном произведении они будут смотреться неудачно. Жизненные символы помогут читателю сконцентрироваться на сюжетных конфликтах. Именно с этой целью и следует использовать символы. В этом их ценность.

VII. Как научиться писать восхитительные диалоги и яркие драматические произведения

Диалог: прямой и опосредованный, яркий и блеклый

«- Привет, - сказал Джо Мэри. Мэри оторвала взгляд от книги:

- Привет.

Джо нервно переминался с ноги на ногу. Он был более чем уверен - в школьной столовой сейчас на него смотрят все.

- Че делаешь? - спросил он.

- Читаю.

- Ух ты. И чего читаешь?

- „Моби Дика“. -И как?

- Да так, про рыбаков.

Джо присел за стол, провел пальцем по воротнику, вытирая пот.

- Я хочу тебя спросить кое о чем, - сказал он.

- Слушаю.

- Тебя уже кто-нибудь пригласил на выпускной бал?

- Я туда не собиралась.

- Да ты что, туда все идут. Хочешь, пойдем вместе?

- Хм. Я обдумую твоё предложение.

- Чего тут думать, соглашайся! Я у отца машину возьму, денег завались...

- Звучит, вроде, неплохо...

- Поужинаем в пиццерии „У Бенни“.

- Ладно, я согласна».

Данный диалог написан в драматической форме. Он развивается вокруг конфликта, поскольку мы видим противопоставление желаний двух персонажей (он хочет пойти с ней на выпускной бал, она туда не рвется), конфликт доходит до кульминации, персонажи достигают гармонии. И все же диалог никуда не годится. Почему?

Во-первых, диалог блеклый. В данном случае мы имеем дело с *прямым* диалогом. В прямом диалоге персонаж всегда говорит то, что думает. Он не пытается ловчить, лгать, острить, пускать в глаза пыль. В хорошем диалоге персонаж выражает свои желания *опосредованно*. Давайте сделаем тот же самый диалог опосредованным.

«- Придется мне здесь присесть, такова служба, - сказал Джо.

- Что? - Мэри оторвала взгляд от книги.

- Ага, мне платят полтора доллара в час, чтобы я сидел с книгой в школьной столовой и служил всем примером.

- Садись где хочешь, мы в свободной стране. Джо улыбнулся ей и произнес:

- Могу предсказать твоё будущее.

- И как же ты его узнал?

- Я гадаю по Таро.

- Я из семьи унитариев, так что в гадание по Таро не верю. Джо извлек из кармана колоду карт и принялся их тасовать.

Наконец он выложил одну из карт на стол.

- В восемь часов за тобой приедет машина марки „Шэ-ви Нова“.

-Дану?

- За рулем будет сидеть сногшибательно красивый молодой человек в белом смокинге.

- И куда он меня повезет?

- Он тебя отвезет на выпускной бал.

- Класс! Это тебе все карты поведали?

- Да. Но все я тебе рассказывать не собираюсь, - он убрал карты в карман. - Не люблю портить сюрпризы.

- Ты меня приглашаешь на свидание?

- Ты согласна?

- Тебе же все должны были рассказать карты. Так что ты сам знаешь».

Перед нами опосредованный диалог. Поэтому он нам кажется куда как интереснее. Диалоги между персонажами, действующими на пределе возможностей, всегда опосредованны. В телевизионных комедиях положений практически все диалоги — прямые. Поэтому они навевают скуку.

При работе над диалогами персонажи получают остроумней, очаровательней, образованней, умней, болтливей, чем вы сами. Как такое возможно? Все дело во времени. Поступки и речь персонажей кажутся спонтанными. Мы считаем персонажи настоящими людьми, которые говорят и делают умные вещи. Джо сунул карты в карман и пошел болтать. Автор книги, быть может, провел двое суток без сна, раздумывая, каким образом Джо произведет на Мэри впечатление.

Вам никогда не встречались на вечеринках идиоты, которые любят поговорить о неполноценности женщин? Допустим, перед вами разглагольствует один из них. Вы хотите возразить, но фраза: «Сам дурак» — единственное, что приходит вам в голову. По дороге домой вы понимаете: надо было привести цитату из работы Симоны де Беву-ар о феноменологии классовых и культурных половых различий в рамках теории экзистенциально-культурного детерминизма. Тогда бы дурак замолчал.

Теперь представим, что в данную ситуацию попал персонаж вашего произведения. Вы бы тщательно все обдумали и нашли правильные слова, которые вложили бы в уста персонажа. Возможно, на это у вас уйдет неделя, но читателю покажется, что персонаж произнес свои слова спонтанно.

Стили драматического произведения

Существует три стиля драматического произведения: повествовательный, эпизодический и полуэпизодический.

Особенности повествовательного стиля заключаются в следующем: автор рассказывает о событиях, показывает развитие персонажей, работает над внутренним конфликтом, но повествует об этом кратко. Роман «Госпожа Бовари» практически целиком написан в повествовательном стиле.

«Шарль не знал, что отвечать; он почитал свою мать и бесконечно любил жену; мнение матери было для него законом, **но ему не в чем было упрекнуть и Эмму**. После отъезда матери он робко пытался повторить в тех же выражениях какое-нибудь самое безобидное ее замечание, но Эмма, не тратя лишних слов, доказывала ему, как дважды два, что он не прав, и отсылала к больным.

И все же, следуя мудрым, с ее точки зрения, правилам, она старалась уверить себя, что любит мужа. В саду при лунном свете она читала ему все стихи о любви, какие только знала на память, и со вздохами пела унылые адажио, но это и ее самое ничуть не волновало, и у Шарля не вызывало прилива нежности, не потрясало его. Наконец Эмма убедилась, что ей не высечь ни искры огня из своего сердца, да к тому же она была неспособна понять то, чего не испытывала сама, поверить в то, что не укладывалось в установленную форму, и ей легко удалось внушить себе, что в чувстве Шарля нет ничего необыкновенного. Проявления этого чувства он определенным образом упорядочил - он ласкал ее в известные часы. Это стало как бы одной из его привычек, чем-то вроде десерта, который заранее предвкушают, сидя за однообразным обедом...»

Прибегая к эпизодическому стилю, автор подробно описывает действия персонажей. Вот еще один пример из «Госпожи Бовари».

«За обедом муж нашел, что она хорошо выглядит. Когда же он спросил, довольна ли она прогулкой, Эмма как будто не слышала вопроса; она все так же сидела над тарелкой, облокотившись на стол, освещенный двумя свечами.

* Здесь и далее отрывки из романа «Госпожа Бовари» даны в переводе Н. Любимова.

- Эмма! - сказал Шарль. -Что?
- Знаешь, сегодня я заезжал к Александру. У него есть старая кобыла, очень неплохая, только вот колени облысели, -я уверен, что он отдаст ее за сто экю... Я решил сделать тебе приятное и купил ее, - прибавил он. - Я правильно поступил? Ну? Что же ты молчишь?

Она утвердительно качнула головой. Четверть часа спустя она спросила:

- Вечером ты куда-нибудь идешь? -Да. А что?

- Просто так, милый, ничего!

Отделавшись от Шарля, она сейчас же заперлась у себя в комнате.

Сначала это было какое-то наваждение: она видела перед собой деревья, дороги, канавы, Родольфа, все еще чувствовала его объятия, слышала шелест листьев и шуршание камышей.

Посмотрев на себя в зеркало, она подивилась выражению своего лица. Прежде не было у нее таких больших, таких черных, таких глубоких глаз. Что-то неуловимое, разлитое во всем облике, преображало ее.

„У меня есть любовник! Любовник!" - повторяла она, радуясь этой мысли, точно вновь наступившей зрелости».

В полуэпизодическом стиле перемежаются повествовательный и эпизодический стили.

«Перед самым Михайловым днем Шарль на трое суток приехал в Берто. Третий день, как и два предыдущих, прошел в том, что его отъезд все откладывался да откладывался. Папаша Руо пошел проводить Шарля; они шагали по проселочной дороге и уже собирались проститься; пора было заговорить, Шарль дал себе слово начать, когда они дойдут до конца изгороди, и, как только изгородь осталась позади, он пробормотал:

- Господин Руо, мне надо вам кое-что сказать. Оба остановились. Шарль молчал.

- Ну, выкладывайте! Я и так все знаю! - сказал Руо, тихонько посмеиваясь.

- Папаша!.. Папаша!.. - лепетал Шарль.

- Я очень доволен, - продолжал фермер. - Девочка, наверное, тоже, но все-таки надо ее спросить. Ну, прощайте, - я пойду домой. Но только если она скажет „да", не возвращайтесь - слышите? - во избежание сплетен, да и ее это может чересчур взволновать. А чтобы вы не томились, я вам подам знак: настезь распахну окно с той стороны, - вы влезете на забор и увидите.

Привязав лошадь к дереву, Шарль выбежал на тропинку и стал ждать. Прошло тридцать минут, потом он отметал по часам еще девятнадцать. Вдруг что-то стукнуло об стену - окно распахнулось, задвижка еще дрожала. [Конец эпизода, возврат к повествовательному стилю.]

На другой день Шарль в девять часов утра был уже на ферме. При виде его Эмма вспыхнула, но, чтобы не выдать волнения, попыталась усмехнуться. Папаша Руо обнял будущего зятя. Заговорили о материальной стороне дела; впрочем, для этого было еще достаточно времени - приличия требовали, чтобы бракосочетание состоялось после того, как у Шарля кончится траур, то есть не раньше весны.

Зима прошла в ожидании...»

Принципы построения драматического эпизода

В драматическом произведении наличие развивающегося конфликта обязательно. Это утверждение справедливо не только для драматического произведения в целом, но и для каждого эпизода.

Поскольку в эпизоде есть развивающийся конфликт, должна быть кульминация и развязка, даже если конфликт продолжит свое развитие в последующих эпизодах. Ключевые конфликты в эпизоде и в произведении в целом не обязательно должны совпадать. Например, ключевой конфликт развивается между главным героем и женой, а первый эпизод в произведении содержит конфликт между главным героем и начальником. Конфликт в эпизоде приведет к увольнению главного героя. Это событие, в свою очередь, повлияет на ключевой конфликт.

Структура эпизода не отличается от структуры всего произведения. В

начале напряжение незначительно, но оно постепенно нарастает, пока не наступает кульминационный момент, за которым следует развязка. Вот пример из «Рождественской песни в прозе».

«А бедный умалишенный тем временем, выпустив племянника Скруджа, впустил новых посетителей. [Перед нами мостик, связывающий данный эпизод с предыдущим.] Это были два дородных джентльмена приятной наружности, в руках они держали какие-то папки и бумаги. Сняв шляпы, они вступили в контору и поклонились Скруджу.

- Скрудж и Марли, если не ошибаюсь? - спросил один из них, сверившись с каким-то списком. - Имею я удовольствие разговаривать с мистером Скруджем или мистером Марли?

- Мистер Марли уже семь лет как покоится на кладбище, - отвечал Скрудж. - Он умер в сочельник, ровно семь лет назад. [Конфликт пока не начинается, т. к. Скрудж еще не знает, что джентльмены пришли просить денег.]

- В таком случае мы не сомневаемся, что щедрость и широта натуры покойного в равной мере свойственна и пережившему его компаньону, - произнес один из джентльменов, предъявляя свои документы.

И он не ошибся, ибо они стояли друг друга, эти достойные компаньоны, эти родственные души. Услыхав зловещее слово „щедрость“, Скрудж нахмурился, покачал головой и возвратил посетителю его бумаги. [Напряжение нарастает.]

- В эти праздничные дни, мистер Скрудж, - продолжал посетитель, беря с конторки перо, - более чем когда-либо подобает нам по мере сил проявлять заботу о сырых и обездоленных, кои особенно страдают в такую суровую пору года. Тысячи бедняков терпят нужду в самом необходимом. Сотни тысяч не имеют крыши над головой.

- Разве у нас нет острогов? - спросил Скрудж. [Скрудж начинает злиться: он понял, что пришли за деньгами.]

- Острогов? Сколько угодно, - отвечал посетитель, кладя перо обратно.

- А рабочие дома? - продолжал Скрудж. - Они действуют по-прежнему?

- К сожалению, по-прежнему. Хотя, - заметил посетитель, - я был бы рад сообщить, что их прикрыли.

- Значит, и принудительные работы существуют, и закон о бедных остается в силе?

- Ни то, ни другое не отменено.

- А вы было напугали меня, господа. Из ваших слов я готов был заключить, что вся эта благая деятельность по каким-то причинам свелась на нет. Рад слышать, что я ошибся.

- Будучи убежден в том, что все эти законы и учреждения ничего не дают ни душе, ни телу, - возразил посетитель, - мы решили провести сбор пожертвований в пользу бедняков, чтобы купить им некую толику еды, питья и теплой одежды. Мы избрали для этой цели сочельник именно потому, что в эти дни нужда ощущается особенно остро, а изобилие дает особенно много радости. Какую сумму позволите записать от вашего имени?

- Никакой.

- Вы хотите жертвовать, не открывая своего имени?

- Я хочу, чтобы меня оставили в покое, - отрезал Скрудж. - Поскольку вы, джентльмены, пожелали узнать, чего я хочу, - вот вам мой ответ. Я не балую себя на праздниках и не имею средств баловать бездельников. Я поддерживаю упомянутые учреждения, и это обходится мне недешево. Нуждающиеся могут обращаться туда.

- Не все это могут, а иные и не хотят - скорее умрут.

- Если они предпочитают умирать, тем лучше, - сказал Скрудж. - Это сократит излишек населения. А кроме того, извините, меня это не интересует.

- Это должно вас интересовать.

- Меня все это совершенно не касается, - сказал Скрудж. - Пусть каждый занимается своим делом. У меня, во всяком случае, своих дел по горло. До свидания, джентльмены!

Видя, что настаивать бесполезно, джентльмены удалились [кульминационный момент, за которым следует развязка], а Скрудж, очень довольный собой, вернулся к своим прерванным занятиям в необычно веселом для него настроении.

Меж тем за окном туман и мрак настолько сгустились...» [Мостик к следующему эпизоду.]

Только что был приведен пример цельного эпизода. Эпизод начинается с

прибытия двух джентльменов, конфликт развивается и доходит до кульминационной точки, заканчивается развязкой, после которой перебрасывается мостик к следующему эпизоду. Цельный эпизод не следует использовать слишком часто. В начале эпизода конфликт не имеет достаточного накала, чтобы увлечь читателя. Допустим, ваш персонаж хочет, чтобы его повысили. Он принимает решение: на следующее утро первым делом он пойдет к начальнику. Эпизод завершен (решение принято). Отсюда мостик можно сразу перебросить к середине следующего эпизода:

«- Джо, потребуй, наконец, повышения! На ребенка не хватает денег. Если ты не поговоришь с начальником, я от тебя уйду!

- Ладно, ладно, завтра утром сразу пойду к начальнику.

Ночью ему не спалось, и на следующее утро [мостик к следующему эпизоду] Джо, стоя перед начальником на трясущихся ногах, заявил:

- Либо вы меня повысите, либо я увольняюсь! Начальник, растянув губы в волчьей ухмылке, взглянул на

Джо и произнес:

- Что ж, Гогсгроув, нам будет не хватать вас. [Кульминация эпизода.]

В тот же день Джо купил веревку, чтобы повеситься...» [Развязка и мостик к следующему эпизоду.]

Прыжок в середину эпизода увеличит скорость развития сюжета и поможет читателю удержать внимание на развивающемся конфликте. Для разнообразия кульминацию в эпизоде иногда опускают. Если эпизоду не хватает напряженности, его можно выкинуть целиком. Этим приемом пользуются также для достижения комического эффекта:

«Утром Джо понял - остался один-единственный вариант. Он возьмет у отца дробовик и ограбит винный магазин. Тогда хватит денег на дорогу до Голливуда, а там уж он точно пробьется на телевидение. Он дождался темноты, надел лыжную маску, перчатки и кроссовки. Оставив машину за углом, ровно в 9.00 Джо зашел в винный магазин „У Фрэда“. Ровно в 9.28 его доставили в городскую тюрьму». [Момент задержания пропущен для достижения комического эффекта.]

Когда критики отмечают быстрый темп развития сюжета, это чаще всего значит, что писатель бросает свои персонажи прямо в середину эпизода с развивающимся конфликтом. Когда вы сядете за роман, думайте над каждым эпизодом. Может, для поддержания темпа часть эпизода лучше опустить?

Как сделать скучный эпизод ярким и выразительным

Перед вами самый обычный, заурядный эпизод: полицейский прибывает на место убийства и беседует с медэкспертом.

«Лейтенант Фиск остановился рядом с домом на улице Вермонт и вышел из машины. Он взбежал по ступенькам и позвонил в дверь. Через секунду дверь открыла служанка. Она отвела лейтенанта на террасу, где его уже ждал медэксперт. Медэксперт представился. Его звали Герман Триплет. Фиск и Герман обменялись рукопожатиями.

- Где труп? - спросил лейтенант Фиск.

- Там, - показал Триплет. Медэксперт был высокого роста, его лицо украшали маленькие усики.

Служанка вышла. Триплет подвел лейтенанта к дивану, за которым лежал труп, накрытый простыней.

- Давайте поглядим, - произнес Фиск.

- Приятного здесь мало. - Триплет отдернул край простыни, и лейтенант увидел тело тридцатилетней женщины. Ее горло было перерезано.

- Сколько прошло с момента смерти? - спросил Фиск.

- Часа два, может, три.

- Следы сопротивления имеются? -Нет.

- Ладно, когда вы составите полный отчет?

- Он будет у вас на столе в восемь утра.

- Оружие нашли? -Нет.

- Криминалисты выехали?
- Уже час, как должны быть здесь.
- До их приезда труп больше не трогайте. А я пока поговорю со служанкой.
- Хорошо, лейтенант».

В этом жалком скучном эпизоде нет ничего нового, конфликт отсутствует, персонажи шаблонны. Такой эпизод можно увидеть в любом полицейском сериале. К тому же в эпизоде нет изюминки, он бесцветен. Давайте введем в эпизод конфликт и посмотрим, что получится. Начнем с того момента, когда лейтенант попадает на террасу.

«- Меня зовут Фиск, - представился лейтенант, даже не подумав подать руку молодому человеку.

- Триплет, - представился Триплет.
- Новенький? - спросил Фиск.
- Я уже успел поработать.
- Чего же я тогда тебя ни разу не видел? - Работал.
- Стоил бы чего-нибудь, я бы о тебе слышал.
- Я хорошо справляюсь. Лейтенант повернулся к служанке:
- Если понадобится, Туте, вас позовут. Служанка кивнула и вышла.
- Ну и где труп, Триплет? - За диваном. Лейтенант глянул за диван.
- Вы ее так и нашли - с простыней?
- Я ее накрыл.
- Не люблю, когда на месте преступления что-нибудь трогают. Убрать простыню. Триплет стянул простыню, и лейтенант склонился над трупом женщины, рассматривая рану.
- Время смерти, Триплет?
- Я бы сказал, что смерть наступила два-три часа назад. Лейтенант закурил сигару.
- Мне показалось, вы говорили, что хорошо справляетесь.
- К утру я буду готов сообщить вам, что она ела на завтрак и когда в последний раз ходила в туалет.
- Ладно, Триплет. Буду ждать с нетерпением. Я все всегда жду с нетерпением. Где черти носят криминалистов?
- Их вызвали - это все, что я знаю.
- Позвони еще раз. Передай, если не появятся через пять минут - надаю им по задницам и проломлю башку.
- Ладно».

Теперь эпизод выглядит лучше, поскольку персонажи находятся в состоянии конфликта. Единственный минус — диалог слишком прямолинеен. Давайте еще раз переделаем диалог, устранив этот недостаток. Мы снова начнем с момента встречи лейтенанта и медэксперта:

«- Фиск, - представился Фиск.

- Триплет, - прозвучало в ответ. Лейтенант повернулся к служанке:
- Вам не пора заняться уборкой?
- [Намек, подразумевающий фразу: „Пошла вон“.] Служанка стремительно выбежала из комнаты. Лейтенант повернулся к Триплету. -Где Хенесси? [Намек, подразумевающий фразу: „Ты что здесь делаешь?“]
- В прошлую пятницу у Хенесси был последний звонок. [„Он ушел на пенсию“.]
- С ним на пенсию отправились и его знания. [„У тебя, Триплет, должно быть, совсем нет опыта“.]
- Я работаю уже шесть месяцев. [„У меня есть опыт“.]
- Я о тебе ни разу не слышал. [„Чего ты стоишь?“] Триплет покраснел.
- Я тоже о вас ни разу не слышал.

Фиск рассмеялся.

- Ну и где жмурик? [Т. е. труп.]
- Третья палата, койка номер один, - ответил Триплет, отодвинув диван и сдернув простыню.
- Какая тонкая работа, - произнес лейтенант Фиск, склонившись над телом. - Обожаю эстетов, ненавижу мясников. И что у нас с КЧПК?
- [Смысл вопроса разъясняет ответ Триплета.]

- Не знаю „кто“, не знаю „чем“, понятия не имею „почему“, а вот „когда“ - скажу.
- Это я и сам скажу. Судя по трупному окоченению, ее убили два с половиной часа назад

Триплет ошарашенно кивнул.

- Хенесси мне всякое рассказывал, - пояснил лейтенант. -Я слушал и мотал на ус». [«У меня есть опыт».]

Отсюда мораль: диалог должен быть ярким, принадлежать к опосредованному типу и содержать конфликт. Как этого добиться? Читайте дальше.

Работа над репликами в диалоге

Большинство авторов сначала пишут грубый черновик романа, а потом долго над ним работают, добиваясь качественных улучшений. В особенности это касается диалогов. После того как вы написали диалог, его нужно перечитать и ответить на ряд вопросов:

- Присутствует ли конфликт?
- Нет ли банальностей?
- Можно ли его переделать в опосредованный тип?
- Все ли реплики достаточно красочны?

Давайте посмотрим на следующий обмен репликами. Он происходит вечером между Люси и Джо. Джо уволили с должности агента по снабжению. Он не хочет говорить об увольнении Люси. Ей через три месяца рожать, сбережений у них нет. Обмен репликами начинается, как только Джо переступает порог:

«Увидев выражение лица мужа, Люси спросила:

- Солнышко, что случилось?
- Ничего не случилось. С чего ты взяла?
- Ты меня не поцеловал, когда вошел.
- Я не в настроении.
- Может, все-таки скажешь, что случилось?
- Чего ты сегодня такая любопытная?
- Может, у меня есть на то право, я ведь как-никак твоя жена.
- Но не начальник!

С этими словами Джо выбежал из комнаты».

Давайте для краткости закроем глаза на то, что в данном диалоге приходится иметь дело со скачкообразным конфликтом.

Теперь начнем работать над диалогом. Мы будем перечитывать строчку за строчкой, каждый раз задавая четыремя вопросами, приведенными выше.

Итак, первая строчка:

«Солнышко, что случилось?»

Конфликт имеется? Да. Вопрос, в своем роде, нападение. Люси требует от Джо определенных сведений. Она подталкивает Джо к ответу.

Нет ли здесь банальности? Есть. Тогда как перефразировать вопрос так, чтобы убрать банальщину, сохранив при этом конфликт?

«Что у тебя за выражение лица?» Нет, это еще банальней.

«Солнышко, что ты такой помятый?» Годится? Конфликт есть? Банальности нет? Можно ли переделать реплику в опосредованный тип?

Слово «помятый» применительно к человеку является метафорой. Значит, реплика уже относится к опосредованному типу.

Достаточно ли красочна реплика?

Единственный способ найти ответ — устроить на несколько минут мозговой шторм и попытаться найти вариант получше. Может: «Солнышко, ты выглядишь как сдувшийся шарик». Не нравится? Ладно, оставим в реплике слово «помятый».

Переходим к следующей строчке. Джо отвечает: «Ничего не случилось. С чего ты взяла?» Конфликт? Ну, вообще-то защита, причем вялая. Реплике не хватает красок. Плюс ко всему от нее веет банальностью. Ставим этой реплике «двойку».

Начинаем мозговой штурм. Как насчет: «Все просто сказка»? Слишком банально? Да, отчасти, но спустя некоторое время вы обнаруживаете, что больше в голову ничего не лезет. Так или иначе, новый вариант реплики принадлежит к опосредованному типу, она яркая, в ней мы видим конфликт. Вы решаете оставить ее в таком виде.

После того как вы подобным образом проработали каждую реплику, у вас получится следующее:

«- Солнышко, что ты такой помятый?

- Не знаю, все просто сказка.

- А что тогда не целуешь?

- Простуду подхватил, не хочу тебя заразить.

- Ты не простуду, ты ворчалок подхватил, а ворчалки незаразны.

- Слушай, Люси, знаешь, какое первое правило супружеской жизни? Не надо прямо с порога сразу лезть с расспросами к мужу. Нужно выждать хотя бы тридцать секунд.

- А второе правило: делись своими секретами.

- А третье правило: ты мне жена, а не начальник, поэтому отстань!»

Если вы хотите включить этот диалог **в произведение**, знайте — **над ним еще надо долго работать. Слово «помятый» не совсем подходит, «все просто сказка» звучит не очень естественно. Чем дольше вы будете работать над репликами, тем лучше они станут. Большинство диалогов требует именно такой пошаговой проработки. С каждым шагом вы будете накалять конфликт, вносить больше новизны, яркости и красок. С каждым шагом диалог будет все лучше и лучше.**

Заповеди динамичного произведения

Заповедей три:

A. Будьте оригинальными.

B. Используйте всю палитру ощущений.

C. Будьте поэтом.

Перед вами скучный отрывок, содержащий заурядное описание событий. В нем нет ничего особенного. Такое обычно получается в первом черновом варианте:

«Когда мисс Апплгейт приехала на вокзал, поезд уже ушел. Не зная, что делать, она металась по платформе. На пути следования поезда были остановки. Может, она успеет его перехватить на следующей станции? С этой просьбой она обратилась к таксисту. „Никак, - ответил он, - ничего не получится“. Должен быть выход. Она вернулась на вокзал и спросила одного из служащих, когда следующий поезд. „Через два часа*, - ответил он. Столько ждать она не могла. Неожиданно ей в голову пришла идея. А что, если она полетит на самолете? Точно, если она полетит на самолете, то успеет*».

В эпизоде нет ничего оригинального. Давайте введем в эпизод кое-какие детали, и вы увидите, как он сразу оживет.

«Когда Беатриса Апплгейт приехала на вокзал Рено Амтрак, она увидела хвост уходящего пятичасового поезда на Сан-Диего. Она металась по серым плитам старой платформы, не зная, что делать. Неожиданно ей вспомнилось, что пятичасовой поезд всегда останавливался в Верди - там загружают почтовый вагон.

Она кинулась к худому как палка таксисту. Таксист, прислонившись к старому „плимуту“, изучал листок с результатами скачек. „Сто долларов, если будем в Верди через пятнадцать минут“, - выдохнула она, сунув купюру под нос таксисту.

Старый таксист прикинул все „за“ и „против“, сплюнул, произнес: „Не выйдет“ - и снова углубился в чтение. Застонав от бессилия, Беатриса кинулась обратно на платформу. Должен быть выход! Она обратилась в справочную. Круглолицый служа-

щий кивнул и произнес: „Следующий поезд в западном направлении отходит в 7.10". Наверное, на мысль Беатрисы натолкнула сойка, кружившая в вышине. Летают ли чартерные рейсы из аэропорта Спаркс? До аэропорта она доедет за двадцать минут, оттуда долетит до Мэрисвилля и перехватит поезд, до того как он прибудет в Сакраменто!»

Пулицеровской премии с этим отрывком скорее всего не выиграть. Тем не менее он определенно лучше скучного и невнятного первого варианта. Мы избавились от общих фраз, добавили оригинальности. Однако мы все еще имеем дело с обычным описанием происходящего, эпизоду не хватает чувственности. Не будем забывать, хороший писатель обращается не только к визуальному ряду, но и к обонянию, осязанию, вкусу. Персонаж бросает то в жар, то в холод. Писатель может затрагивать чувства, принадлежащие к сфере человеческой психики: предчувствие, дежа вю и т. д. Вот пример.

«Беатриса Апплгейт, приехав на вокзал Рено Амтрак, увидела хвост уходящего пятичасового поезда на Сан-Диего, исчезающий в закатной дымке. Издалека донесся гудок. Порывы жаркого ветра, дуящего из пустыни, уносили прочь клубы дыма, валившего из трубы паровоза. Ветер хлестал по щекам, обжигал ноздри.

Стуча каблуками, она металась по серым плитам старой платформы. Что же делать? Она бросила взгляд на стену. На ней висела старая, покрытая пылью карта. Карта навела ее на мысль. До станции Верди десять минут - там у поезда стоянка - грузят почту. Неподалеку она увидела такси - старый черно-желтый „плимут" с ржавыми крыльями. Темнокожий таксист-мексиканец, устало прислонившись к машине, изучал листок с результатами скачек. От таксиста несло марихуаной и исходила опасность. Но все же это был шанс. Она извлекла из кошелька стодолларовую купюру и помахала ею у таксиста под носом. Его глаза загорелись.

- Перехватим поезд в Верди, и деньги - твои. Таксист задумался, несколько раз подбросил и поймал связку ключей.

- Не выйдет, - наконец качнул он головой».

Третья заповедь: будьте поэтом. «Легко сказать, но трудно сделать», — скажете вы. Тут вы правы, но сложности этим не ограничиваются. У третьей заповеди есть еще и поправка: «Не перестарайтесь». Третья заповедь требует от писателя использования фигур речи для усиления эффекта. Фигуры речи включают олицетворение, гиперболу, метафору и сравнение.

Олицетворение — наделение человеческими качествами неодушевленных предметов: «Я люблю свою машину, но она, похоже, меня ненавидит».

Гипербола — чрезмерное преувеличение: «Моя бывшая жена была добра как эсэовец, а нрав у нее был как у крокодила». Метафора — употребление слов и выражений в переносном смысле: «Диету она бросила в мае, и к ноябрю превратилась в бочку», «Джордж сунул руку в динамомашину, рука превратилась в гамбургер». Некоторые метафоры использовались столь часто, что превратились в клише: «смотреть на мир сквозь розовые очки». Сравнение — уподобление одного другому: «Конь наступил ему на ногу, она стала похожа на блин», «Парень Мэри глуп как пробка».

Удачная фигура речи не только потрясет читателя, она вызовет определенные ассоциации. Диккенс, например, пишет, что «Скрудж прятался как устрица в раковину». Сравнение очень яркое, устрица не только отгораживается раковиной от мира, это создание еще имеет мерзкий вид. Гумберт Гум-берт описывает свою первую встречу с Лолитой так: «Черный в горошек платок скрывал ее грудь от моих старых обезьяньих глаз». Глаза персонажа «обезьяньи» не только потому, что безобразны, но и оттого, что их обладатель — растлитель малолетних, животное. Когда мы впервые сталкиваемся с Шарлем Бовари, Флобер описывает его следующим образом:

«волосы у него были подстрижены в кружок, как у сельского псаломщика». Без сомнения, сельские псаломщики стригли волосы именно так. Однако это сравнение наталкивает нас на определенные ассоциации. Сельские псаломщики, должно быть, ограничены, скучны, неинтересны. Именно таким и оказывается Шарль. Вождь, персонаж, от лица которого ведется повествование в романе «Пролетая над гнездом кукушки», говорит, что голос у Макмерфи «был громкий и воплощал в себе ад». Но голосом дело не ограничивается. Далее Вождь описывает старшую медсестру: «губы у нее были треугольные как у куклы, всегда сложены так, словно просили соску». Перед нами вдвойне удачное сравнение: губы у старшей медсестры как у куклы, но и сама медсестра как кукла — в ней нет ничего человеческого.

Как правильно подобрать фигуры речи для собственного произведения? Гением быть необязательно, все дело в практике. Когда вы работаете над произведением, попробуйте, чтобы в черновик попали все фигуры речи, которые придут вам в голову. Пусть иногда вам кажется, что некоторые из них звучат по-дурацки. Если вы хотите использовать в качестве определения прилагательное, которое вам не нравится, отложите ручку и подумайте немного. Может, вам удастся найти сравнение, передающее образ гораздо ярче. Персонаж высокого роста — высок как... Он умный — умен как... Щенок очаровательный — очарователен как... Чем больше практики, тем лучше станут ваши фигуры речи.

Будьте осторожны. Если откажетесь от фигур речи — произведение будет блеклым. А неудачные фигуры нелепы, как пингвины в джунглях. Они исказят смысл, превратят текст в курьез и абсурд. Все вышесказанное справедливо, если, оговоримся, вы не хотите написать комедийное произведение. Вот пара подсказок. Избегайте шаблонов:
слепой как крот/холодный как лед/яркий как солнце/твердый как камень/здоровый как лошадь/слезы ручьями/море лиц.

Не используйте в одном предложении много сравнений подряд:

«Она была высокой как телеграфный столб, худой как тростинка, ее кожа была мягкой как бархат, а глаза голубыми как море».

Не смешивайте метафоры:

«Он зарывал свой талант в землю и прятал голову в песок».

Не пишите о том, чего читатель может не понять:

«От него несло SO_2 ». (Не все знают, что SO_2 - формула диоксида серы, пахнущего тухлыми яйцами.)

Не растягивайте сравнение:

«Его руки были заскорузлыми как корни дерева, почерневшими за годы под землей, грубыми, словно изъеденные термитами, и крепкими, как и положено быть корням».

Будьте осторожны с объектом сравнения:

«Вечер был погожий и теплый, небо было усыпано звездами как щеки больного оспой — нарываками».

Если вы описываете нечто отталкивающее, со сравнениями надо быть не менее осторожным:

«Зажав нос, он заглянул в канализацию. На поверхности время от времени вздувались пузыри - зеленые, как елочные украшения».

Помните, читатель должен отчетливо представлять себе объект сравнения. Избегайте подобных пассажей:

«Ее лицо напоминало дорожную карту, на которую наложили план здания Пентагона».

Не перегружайте сравнение:

«Ее глаза были подобны индийским сапфирам, которыми ювелир из Танжера украсил южноафриканские бриллианты».

Не смешивайте буквальные и фигуральные выражения:

«Даблдей был отцом бейсбола, двух сыновей и дочери».

Несколько других важных приемов

Существуют определенные приемы, которые позволят вдохнуть жизнь и силы в вялое и скучное произведение. Например, в узор повествования можно вплести понятие времени.

«Она кинула взгляд на пустую серую прерию. Где-то там вождь Бегущий Медведь принял смерть, а седьмая кавалерийская бригада в один день вырезала тысячу индейцев. Грусть и печаль переполняли ее. „Суп готов“, - произнес кто-то за спиной. Она повернулась и пошла обратно по двору, вымощенному серыми плитами. Раздвижная дверь была открыта, она вошла в гостиную. Обед уже был на столе. К тому моменту, когда она справилась с булочкой, вождь, индейцы и мясники из седьмой кавалерийской бригады были забыты».

Еще один сильный прием — пропустить эпизод через восприятие персонажа, т. е. другими словами, описать события с его точки зрения. Иногда персонаж воспринимает неверно то, что видит.

«Норман проснулся, потянулся в спальном мешке и взглянул на равнину Юкка. Солдаты, от которых он прятался накануне, исчезли. Он видел только башню и дома. „Сейчас, может, и разведую, что им нужно“, - подумал он».

Произведение должно быть живым, а не статичным. Меняется либо сам эпизод, либо его восприятие читателем. Вот статичная картина.

«За домом стоял красный хлев. Им не пользовались уже много лет. Краска облупилась, дверь слетела с петель, кормушки были опрокинуты».

Перед нами пейзаж. А теперь добавим в эпизод динамики.

«За домом стоял красный хлев. Задвижки на ржавых петлях со скрипом качались из стороны в сторону. Краска вздулась и облупилась, куски ее уносил ветер и швырял в пустые кормушки. В хлеву все еще слышалось эхо от визга тысяч свиней, которых некогда здесь держали».

Помните о третьей заповеди: «Будьте поэтом»? А поправку к ней: «Не перестарайтесь»? Автор следующего отрывка забыл об этой поправке.

«Милдред была маленькой курносой женщиной с ушами, как у мышки. Она всегда держала корпус прямо и походкой напоминала воробушка. Ее звонкий, чирикающий голосок только усиливал сходство. Однако на этом сходство с воробушком заканчивалось. Ноги у нее были, как у буйвола, причем не африканского, у него как раз ноги длинные и прямые, а тайского, ноги которого толстые, как кедр, использующийся при обшивке полубаков джонок в Гонконге».

Подводя итог, скажем, что ваше произведение должно быть ярким, насыщенным (побольше деталей, поменьше общих фраз), в нем должен чувствоваться темп. Используйте всю палитру ощущений: слух, зрение, вкус, обоняние, осязание. Не забывайте о духовном мире и помните о чувстве юмора.

VIII. Правка: последние мучения

Что такое правка и зачем она нужна?

Уильям Нотт в «Искусстве беллетристики» уподобляет правку бою с дьяволом. «Практически никому не избежать этого боя, только писатели ведают, как вносить правку. Обретение этого знания превращает любителя в профессионала».

Все, кто преподает на курсах литературного мастерства, знают: Нотт абсолютно прав.

Эта книга объясняет, как написать обалденный роман. Все начинается с самой общей идеи, задумки. Вам в голову пришла мысль о сюжете, персонаже, месте. Может, у вас просто бегут мурашки по спине. Вы садитесь и делаете несколько набросков. Вы размышляете, как задумку обратить в сюжет. У вас в голове идея — вы хотите написать о глупой блондинке. Кроме этой идеи пока у вас больше ничего нет. Как-то на вечеринке вы знакомитесь с глупой блондинкой по имени Даффи. Вы заинтригованы, у вас появляется желание работать над персонажем. Вы задаете себе волшебный вопрос, начинающийся со слов «А что, если?..» Что, если Даффи влюбится в монаха-трапписта? Что, если Даффи выиграет в тотализатор миллион долларов? Что, если она пойдет в армию? Постепенно начнет формироваться ключевой конфликт. Вы делаете наброски нескольких персонажей, пишете им биографии, облакаете их плотью. После раздумий над идеей рассказа вы останавливаетесь на следующем варианте: «глупость приводит к счастью». Потом вы составляете пошаговый план и с его помощью пишете черновик. И вот пробил час последних мучений — нужно править и шлифовать черновой вариант. Если все сделано как велено, значит, получилось драматическое произведение? Можно будет отнести рукопись в издательство и получить кучу денег? Так?

Ну... нет. Не совсем так.

Пришло время сказать правду.

Если вы раньше никогда не писали, представьте, какой это адский труд, а потом помножьте на сто. Некоторым написать роман не легче, чем переплыть в ванне Атлантический океан.

«Ерунда, — махнете вы рукой, — если писатель — гений, все просто».

Ошибаетесь. Если вы гений, если у вас талант, писать еще сложнее.

«Почему же?» — спросите вы.

Потому что, когда автор пытается дать своей работе оценку, жизнь превращается в сплошное мучение. Пока он не поймет, в чем сильные и слабые стороны произведения, закончить работу не удастся. «Что здесь сложного?» — спросите вы.

Все дело в особенностях человеческого мышления. Когда раскрываешь чужую книгу, сразу становятся очевидными все ляпы, ошибки, слабые моменты, неудачные образы и метафоры и т. д. Загляните в черновик к любому писателю — сразу увидите все недочеты. Если персонажи ведут себя странно, вы это сразу заметите. В чужой книге легко найти скучные эпизоды. В книге, снова оговоримся, автор которой не вы, а кто-то другой. Вы никогда не найдете шаблоны и клише в своем произведении, хотя с легкостью обнаружите их в чужом. Чем больше у вас таланта, чем вы гениальней — тем легче упустить собственные недочеты. Почему? Ответ знает лишь Создатель. Но это правда.

Когда вы принимаетесь за правку, на вас лавиной обрушивается слепота

— вы не видите огрехов собственного произведения. Но беда не только в этом. Вы любите свои персонажи. Далеко не факт, что их полюбит читатель. Вам персонажи кажутся неповторимыми. У читателя, возможно, будет другое мнение. Вы страдаете вместе с персонажами, плачете, когда у них случается беда, горюете, когда они гибнут. Читатель, возможно, только зевнет.

Чтобы успешно завершить работу над романом, необходимо научиться воспринимать его *объективно*. Надо научиться смотреть на роман глазами критиков. Только тогда вы сможете его качественно улучшить. Возможно, вам придется сократить или выкинуть несколько любимых эпизодов, изменить сюжет, поменять персонажи, стиль, интонацию и темп повествования. Сначала вам нужно понять, что именно нужно менять, потом прикинуть, как это сделать, и только затем внести правку.

«Ой», — скажете вы.

Именно.

Допустим, вы закончили первый черновой вариант и решили дать почитать маме. Она *придет в восторг*. Той же реакции можете ждать от дяди Гарри. Роман понравится вашим друзьям, они будут подтрунивать над вами, говорить о миллионах, которые вы получите. Однако кое-кто из друзей может посмотреть вам в глаза и сказать: «Знаешь... честно говоря, мне показалось, что роман немножко скучноват... местами». Вы начинаете защищаться, друзья пожимают плечами. У вас екает сердце, в голову закрадывается мысль: «А вдруг они правы?» «Ладно, — говорите вы себе, — не исключено, что роман и впрямь местами скучноват. Но где эти места? Что мне с ними делать?» Сначала вам необходимо найти человека, который смог бы объективно оценить ваш роман. Нужно понять, работают ли приемы, к которым вы прибегли. Как это сделать? Найдите группу писателей и спросите их мнение.

Группы писателей и как с ними работать

Писатели везде собираются в группы, стремление быть вместе — заложено в них природой. Они сбиваются в стадо, как гуси. Существует три типа групп: «пушистые», «литературные» и «разрушающие».

Приятно быть членом *пушистой* группы. Как только писатель закончит чтение своего произведения, на него обрушивается шквал комплиментов: «Мне так понравился образ цветка, который пророс в бассейне!», «Я просто влюбился в персонажи! Люблю их больше своей мамы!», «Слушай, а зеленая черепашка на галстук! Что за чудная метафора!»

Во время собраний *пушистой* группы писатели едят, что бог послал. Там часто подают шоколадные пирожные с орехами. После того как вы зачитали свой труд и его обсудили, вас охватывает эйфория — Нобелевская премия у вас в кармане. Жизнь прекрасна. Будьте настороже. Эта группа довела до краха писателей больше, чем комитет Маккарти*. Зайдите к ним на собрание, захватив с собой к столу печенья, угоститесь шоколадными пирожными. Но ни в коем случае не давайте им читать роман, даже если вам посулят денег. Вы утонете в лестях и комплиментах, утратите критический взгляд на вещи. Вам начнет казаться, что первый черновой вариант, которому поют дифирамбы, — настоящий шедевр.

Найти *литературную* группу вам не составит труда. Подойдите к самому маститому писателю в группе и поинтересуйтесь, что он думает о «Поминках по

* Комитет Маккарти в 50-х годах XX века занимался активным поиском и разоблачением «внутренних врагов Америки», в частности писателей, придерживавшихся левых взглядов.

Финнегану» Джойса. Если обнаружится, что маститый писатель осилил больше трех абзацев, будьте уверены — вы попали в литературную группу. Вашу работу прочтут и начнут сравнивать с классиками. Вам настоятельно порекомендуют прочесть «Исповедь безумной дамы» Смирнова. Вы узнаете об имажинистах, Фрейде и экзистенциализме такое, что вам раньше и не снилось. На встречах литературных групп подают французский сыр и белое вино (причем обязательно в бутылках с затычкой из пробки). Сыр и вино, как правило, превосходны. Замечания, что вам предстоит выслушать, ужасны. Вы узнаете, что пишете совсем как Берта Макфонси — это известие поможет вам как мертвому припарки. Писатели, принадлежащие к литературной группе, «творят в экспериментальном ключе». Зачем они экспериментируют и кому их эксперименты нужны, они, как правило, сами не знают.

Разрушающая группа — единственная, куда стоит обратиться за помощью. Когда вы придете туда в первый раз, вам покажется, что там проводят особый курс психотерапии. Его цель — полностью разрушить самомнение писателя. Вы услышите: «Эй, приятель, что у тебя все такие вялые? У тебя не персонажи, а лапша. Они ведь морпехи, а ведут себя как парикмахеры». Все замечания будут в таком духе. На некоторых семинарах допускаются нападки на автора: «Ты пишешь макулатуру, потому что сидишь дома и ни черта не знаешь о мире, в котором живешь. Разувай глаза!» или «Такое мог написать только республиканец» и т. д. Тем не менее в большинстве разрушающих групп замечания касаются только произведения, а не личности автора. Членам группы в радость растоптать ваше произведение. Это хорошо. Выслушать их замечания непросто, но сталь закаляют в домне, а не под краном с горячей водой.

Сначала вы озвереете. Может, расплачетесь или напьетесь, будете биться головой о стену. Потом, если у вас хватит воли, возьмете себя в руки, вспомните полученные замечания и задумаетесь: что же увидели другие, но не заметили вы?

Вам надо быть крайне внимательным. Подчас критики хотят, чтобы автор выполнял все их требования, писал то, что нравится им. Поэтому, когда вносите правку, помните: вы пишете свою книгу, а не чужую. Думайте, как внести правку, чтобы сохранить идею. Если ваш роман о любви, не поддавайтесь на уговоры написать счастливый конец. Убедитесь, что группа *единодушна* в своих советах. Не следует плясать под дудку двух-трех писателей, которые требуют от вас изменить то, что вам абсолютно не хочется менять. Спросите мнения других. Если большинство согласится с замечаниями, то вам, возможно, придется внести исправления. Выслушав все замечания, тщательно их обдумайте и прикиньте, какие изменения внести. Обсудите планируемые изменения с критиками. Затем беритесь за дело. Безжалостно перекраивайте пассажи, требующие правки, но не меняйте ни слова, пока полностью не уверены, что это пойдет на пользу.

Как обойтись без группы

Что делать, если никак не найти разрушающую группу, а создавать ее самому нет ни сил, ни желания? Обратитесь за помощью к друзьям или станьте на время критиком.

Если друзья не желают говорить правду, есть способ ее вытянуть. Скажите, что рукопись, которую они читали, не ваша. Скажите, ее вам дал почитать друг и сейчас спрашивает вашего мнения, а вы не знаете, что ответить. Вам нужна

помощь. У друзей с души свалится камень. Если они решат, что рукопись не ваша, они, не боясь вас обидеть, выложат все, что о ней думают.

Неважно, признались вы друзьям в авторстве или нет. Выбивайте признание, что конкретно им не понравилось: персонажи, ситуации, в которых они оказываются, темп (слишком быстрый, слишком медленный), ясность изложения и т. д. Допрашивайте их, как Перри Мейсон — свидетелей. Пусть критики выскажут свое мнение, не возражайте им. Никогда не пытайтесь защищаться — это бессмысленно: в следующий раз друг дважды подумает, прежде чем выскажет замечание. Когда сядете за правку, отмечайте замечания, с которыми не согласны. Роман — ваш, вы — царь и бог.

Вы сможете выжать из друзей больше, если составите список элементов произведения и попросите выставить оценку за каждый из них. Попросите друзей подойти к вашей просьбе со всей тщательностью. Включите в список сюжет, описание персонажей, язык и т. д. Чем длиннее список, тем лучше. Если список состоит из десяти пунктов и шесть-семь из них получают высокую оценку, вы на правильном пути. Пункты, получившие низкую оценку, требуют вашего пристального внимания.

Еще один способ определить слабые места в произведении — к каждому эпизоду рисовать кривую читательского интереса. Пусть оценят каждый эпизод по десятибалльной шкале. Если интерес к эпизоду невелик, он получает пятерку, если откровенно скучен — единицу, если полностью захватывает читателя — десятку. Если одну и ту же главу или эпизод все читатели оценивают в районе шестерки или ниже, вы знаете, над чем работать.

После того как друзья закончат чтение, можете устроить «опрос общественного мнения». Пусть они проголосуют за наиболее и наименее понравившиеся персонажи, выберут лучший эпизод, худший эпизод и т. д. Вы также можете попросить подробно пересказать сюжет. Те эпизоды, что друзья пропускают, — самые скучные.

В принципе лучше вас самих проанализировать собственное произведение не удастся никому. Самоанализ — навык приобретаемый, и при должной практике можно стать настоящим профессионалом. Поскольку без этого навыка никуда не деться, можете сразу приступить к тренировкам. Перечитайте рукопись. Представьте, что ее написал кто-то другой. Представьте, что рукопись — больной, а вы врач, и надо ставить диагноз. Попробуйте надиктовать роман на магнитофон, а потом послушайте, что получилось. Благодаря смене способа восприятия вы, может быть, заметите огрехи, ускользнувшие от вашего внимания. Попробуйте рассказать другу сюжет романа от начала до конца. Что вы упустили? Где начинали мямлить? Это и есть слабые места вашего романа.

Хотите добиться более объективного подхода к собственному роману? До того как займетесь его анализом, отложите на некоторое время рукопись в сторону. Три-четыре месяца — срок недолгий. Некоторые писатели выжидают год. А пока идет время, работайте над следующим романом.

В редакции важнее всего подход. Во время правки без всякого сожаления выкидывайте лишнее, вносите изменения. Тщательно изучая каждый эпизод, помните основополагающий принцип: если вам кажется, что эпизод никуда не годится, значит, так оно и есть.

Проанализируем собственное произведение шаг за шагом

- Первый вопрос, который вы должны себе задать: доказана ли идея

произведения. Допустим, идея вашего романа: «жадность приводит к счастью». Перечитайте свою работу, а вдруг вы обнаружите, что к счастью приводит что-нибудь еще. Например, удача. Если так и есть, вам надо внести исправления в рукопись, чтобы содержание соответствовало идее. Мы уже договорились, что вы должны верить в идею, считать ее достойной доказательства. Если доказать ее не получилось, загляните в пошаговый план, пройдитесь по событиям в сюжете и подумайте, какие изменения требуется внести, чтобы доказать идею. Вы можете обнаружить, что все дело в персонаже, что к счастью ведет не жадность, а самопожертвование. Тогда, несмотря на то что вы находитесь на завершающем этапе, имеет смысл изменить идею. Если вы пойдете на это, необходимо исправить роман так, чтобы его содержание доказывало новую идею.

- Задумайтесь, удалось ли затронуть чувства читателей. Сможет ли читатель отождествить себя с персонажем? Есть ли в романе эпизоды, в которых положительные герои ведут себя глупо или подло? Если да, то эти герои могут утратить симпатии читателей.
- Персонажи контрастны? Они действуют на пределе возможностей? Они выдерживают тест на правдоподобие во всех эпизодах? Они надежно заперты в тигле конфликта? У них есть доминирующие страсти? Они тверды и решительны? Вы случайно не создали стереотипные персонажи?
- Главные герои должны расти от крайности до крайности. Как с этим делом обстоит у вас?
- Все ли конфликты в романе развиваются планомерно? У вас есть статичные конфликты? А скачкообразный?
- Во всех ли конфликтах присутствует развязка? Возникнет ли у читателя ощущение законченности романа?
- Конфликты разнообразны? Повторы есть?
- Правильно ли выбран момент начала повествования? Может, вы начали издали, и, пока обстановка накалится, проходит слишком много времени? Или вы начали слишком резко, и, толком не познакомив читателя с персонажами, сразу бросаете их в горнило развивающегося конфликта?
- Есть ли связь между событиями? Может ли читатель отследить последовательность событий А-В-С-D?
- Есть ли в кульминации элемент неожиданности? Будят ли кульминация и развязка в душе читателя сильные чувства?
- Есть ли в романе ирония или идеальная справедливость? Если нет, могут ли они появиться?
- Заметна ли многогранность характера главных персонажей? Меняется ли у героев эмоциональное состояние? Удалось ли вам полностью раскрыть образы главных героев?
- Есть ли в романе эпизоды, которые могут вызвать у читателя разочарование? Если да, их надо выкинуть.
- Задайтесь вопросом, правильно ли выбран тон повествования. Он не раздражает? Может, он поучительный? Не имеет ли смысл выбрать другую форму повествования?
- Вы прибегали к ретроспекции? Так ли она нужна?
- Вы не упустили важных конфликтов? Вы полностью описали все значительные события?
- Пройдитесь по каждому эпизоду. Везде ли присутствует развивающийся конфликт? Взволнует ли он читателя до глубины души? Если эпизод с конфликтом можно выкинуть без особого вреда для романа - выкидывайте.
- Прочитайте все диалоги, обращая внимание на каждую реплику. Каждая ли реплика способствует дальнейшему развитию сюжета? Проясняет ли она образ персонажа? Она красочная? Оригинальная? Может ли персонаж сказать что-нибудь поумнее?
- Удалось ли в повествовательных эпизодах использовать всю палитру ощущений (слух, зрение, вкус, обоняние, осязание)? Вы не забыли о внутреннем мире и юморе? Имеет ли смысл в некоторых предложениях поменять страдательный залог на действительный? Достаточно ли деталей? Не

много ли общих фраз? Роман написан убедительно? Или он слабый и скучный?

Говорят, Эрнест Хемингуэй переписывал некоторые эпизоды по тридцать-сорок раз, пока не добивался желаемого результата. Критики признают: Хемингуэй — гений. Он работал упорно, потому что был гением? Может, именно благодаря упорной работе из-под его пера вышли гениальные произведения?

IX. Размышления о литературном творчестве

Как стать писателем

Если вы учитесь в стоматологической школе, вам предстоят выпускные экзамены. Когда вы их сдадите — получите диплом. Он даст вам право реализовать на практике свои навыки. Чтобы успешно сдать выпускной экзамен, надо долго учиться, пройти практику, провести тысячи часов, копаясь во рту у пациентов под надзором старшего врача, потратить уйму денег, сдать зачеты. В итоге вы получите степень доктора, начнете сверлить, пломбировать и рвать зубы. Если вы наострились ставить золотые коронки, в приемной у вас играет приятная музыка, медсестра улыбается пациентам, может быть, вам даже удастся разбогатеть.

Пока вы учились, вы медленно превращались из обычного человека в хирурга-стоматолога. Теперь, возможно, вы даже считаете себя выше других. Если вас кто-нибудь попросит представиться, вы гордо произнесете: «Сэм Смут, хирург-стоматолог».

Курса обучения, по окончании которого можно сказать: «Я писатель», не существует. Вы можете получить диплом магистра изящных искусств по классу «литературное творчество», стать доктором наук по специальности «современный романизм». Диплом не сделает вас писателем. Писатель — тот, кого издают.

С точки зрения общества, писатель, которого не издают, не отличается от старого попрошайки. Друзья будут над вами хихикать, соседи шептаться у вас за спиной. Дядя Альберт попытается уговорить вас стать хиропрактиком. Тетя Бетильда отведет вас в сторону и прочтет лекцию о том, что жизнь — жестокая штука и пора наконец взрослеть. Вокруг вас будут роиться кредиторы. Мама будет пытаться вас подбодрить, а ночью плакать в подушку, размышляя, что она пустила, когда воспитывала вас.

Как ни печально отметить, титул настоящего писателя вам вручает издатель. Не забывайте и о том, что всякая птица когда-то была яйцом. Каждый издающийся писатель когда-то был неиздающимся, включая Эрнеста Хемингуэя, Льва Толстого, Вирджинию Вулф и Джеймса Джойса.

Существует несколько способов избежать ярлыка «будущий писатель». Можно сказать, что вы писатель, но не говорите, что работаете над художественным произведением. Допустим, вы пишете детектив о том, как университетский профессор убил проститутку. Скажите, что пишете книгу о сексуальных отклонениях в среде ученых. Это хорошая тема для документальной книги. Друзья восхищенно покачают головами. В том, что вы писатель-документалист, нет ничего плохого. Все их считают людьми практичными, воспринимающими жизнь серьезно. К тому же многие полагают (возможно, не без оснований), что документалистику может написать любой мало-мальски грамотный человек. Поэтому все будут думать, что ваш труд достоин всяческих похвал.

Еще один способ скрыть свое творчество — сказать, что вы поступили на ускоренные курсы и мечтаете получить ученую степень в области литературоведения. Никто не будет ломать голову над тем, что вы делаете весь день и полночи, запершись в комнате. Все решат, что вы упорно занимаетесь. Если спросят, что вы так молотите по пишущей машинке, скажите, что работаете над курсовой. Все знают — это дело непростое.

Некоторые писатели в начале своего творческого пути вообще уходят в подполье. «Затворники» никому ничего не рассказывают. Они прячут рукописи за холодильниками. Они пишут от руки, чтобы никто не услышал стук пишущей машинки. Пока тайна не станет явью, никому и в голову не придет, что они любят читать, не то что даже писать. Близкие могут решить, что «затворник» встречается в подвале или в гараже (в зависимости от того, где он трудится над романом) с любовницей.

Сработает любой из приведенных выше способов. Впрочем, есть еще один, но он сложнее. Он называется «подход Джона Уэйна». Сожмите зубы, уприте руки в боки и скажите: *«Я пишу роман, а будете скалиться — дух вышибу!»*

Короче, вы поняли.

Что важнее таланта

Вы всем сердцем должны хотеть стать писателем. Если такого желания нет — вы дилетант, и даже не пытайтесь браться за перо. Кто такой писатель? Это не просто человек, который прочел книжку по сочинительству и тут же принялся стучать на машинке. Что вы поставите первым пунктом в списке качеств, которыми должен обладать писатель? Высшее образование? Его не было ни у Чарлза Диккенса, ни у Джейн Остин, ни у сестер Бронте, ни у Даниеля Дефо. Вспомним хотя бы несколько современных писателей, которым отсутствие университетского диплома ничуть не помешало создать шедевры. Это Эрнест Хемингуэй, Трумэн Капоте, Дэшил Хэммет, Эмброуз Бирс, Вилла Катер.

А как же талант? Если вы начнете ездить по литературоведческим симпозиумам и конференциям, вы обнаружите, что в Америке нет недостатка в талантах. Практически любой, приложив немного усилий, может придумать оригинальную метафору или написать связное предложение. Некоторые могут придумать сюжет, не прочитав ни единой книги по сочинительству. Глянете на их работу, сырую и требующую правки, — и вздрогнете от радости. «Гениально!» — подумаете вы.

Тем не менее подавляющему большинству людей, обладающих талантом, никогда не стать писателями. Почему? Им не хватает главного: усидчивости, настойчивости, самодисциплины. Талант только мешает. Человек думает: раз он талантлив, писать легче. Это не так, степень таланта не играет роли.

Чтобы написать роман, нужно потратить очень много времени и энергии. Требуется пожертвовать временем, которое вы обычно проводили с друзьями и близкими. Редко можно встретить писателя, который играет в гольф, боулинг или целыми днями сидит у телевизора: Сочинительство — как наркомания, оно забирает у вас все.

В «Искусстве беллетристики» Уильям Нотт задает риторический вопрос: «Насколько требуется быть увлеченным?» И сам же дает ответ: «Нужно быть увлеченным настолько, чтобы с готовностью бросить все усилия на овладение искусством создания художественного произведения».

У большинства из тех, кто мечтает о писательской стезе, все начинается с грез. Они читают о жизни любимых авторов: Хемингуэй рыбачил в Мексиканском заливе, Фолкнер развлекался в Голливуде, пиршества, оргии, наркотики и т. д. Как правило, все эти рассказы сочиняются в отделах по связям с общественностью различных издательств. Биографы приукрашивают

жизнь знаменитостей, они думают, что так книги будут лучше расходиться. Если хотите почитать сказки — возьмите любую биографию, где излагаются «сексуальные пристрастия» Эмили Дикинсон. Люди пишут и такое.

Правда заключается в том, что жизнь большинства писателей скучна и неинтересна. Львиную долю времени они проводят за работой. Они пишут и правят, страшась до безумия, что, когда роман выйдет в свет, читатели сочтут его глупым, банальным или скучным. Иногда писатели ходят на вечеринки, но даже там они погружены в размышления о работе. Если писатель не пьян до бесчувствия, он держит рот на замке. Он знает, что его считают мудрецом. Любую его фразу взвесят, обсудят и перевернут.

Хотелось бы донести следующую мысль: в литературном творчестве нет романтики и шарма. Это тяжкий труд. Вам воздастся, но будет очень трудно.

Вы будете работать в одиночестве. Вам придется напрягать все силы, бороться с сомнениями. Когда приходит вдохновение, вы пишете страницу за страницей, словно внутри вас бурлит горная река. Но иногда голова становится как кирпич и не выдавить ни строчки. Порой, перечитав написанное, вы думаете, что собака после специальной дрессировки написала бы лучше. В какой-то момент вам кажется, что вы создали шедевр, превзошли самые смелые ожидания, вы мчитесь к агенту, а он советует сменить тему и написать о чем-нибудь другом.

Неудивительно, что процент самоубийств среди писателей очень высок.

Литературное творчество с точки зрения математики, или Чтобы дойти до цели, вкалывайте, даже если похмелье

Любой стоящий писатель придерживается определенного графика. Допустим, вы работаете по восемь часов в день пять дней в неделю. Полтора часа вы тратите на дорогу до работы, столько же обратно, и еще час на обеденный перерыв. Домой возвращаетесь усталым. Надо уделить время жене, спать не меньше восьми часов, ходить по магазинам, сдавать одежду в химчистку, дважды в год проходить осмотр у стоматолога. Сколько времени у вас осталось? У *среднестатистического* американца в неделе остается сорок часов свободного времени, которое он проводит у телевизора. Предположим, у вас напряженный график, в неделе остается только двадцать часов свободного времени. Если вы перестанете смотреть телевизор, что пойдет вам на пользу, то за год сможете написать роман и подготовить его к публикации. Таким образом, за отрезок времени между тридцатью и семьюдесятью годами вы сможете написать *тридцать девять* романов и прославиться как самый плодовитый писатель в мире. А теперь назовите хотя бы пять авторов, которым удалось написать тридцать девять романов. Не получается? Сколько романов написал Хемингуэй? Десять? А Толстой? Четыре-пять?

Тридцать девять романов? «Ерунда, — скажете вы, — не может быть». Если всерьез взяться за дело, за час можно написать как минимум две страницы черновых записей. Человек медлительный напишет две страницы. Некоторым писателям удается за час написать от десяти до двенадцати страниц черновых записей. Допустим, вы пишете медленно, и больше двух страниц в час вам не выжать. Ладно, если вы будете писать по сорок страниц в неделю, то за месяц у вас получится примерно 172 страницы черновых записей (биографии персонажей и пошаговый план): 2 страницы в час x 20 часов в неделю x 4,3 недели = 172. Теперь можно приступить к первому черновому варианту. Предположим, вы хотите написать роман на четыреста страниц. На первый

черновой вариант уйдет десять недель: 2 страницы в день x 20 часов в неделю x 10 недель = 400. Итак, через 14,3 недели готовы биографии персонажей, пошаговый план и первый черновой вариант. Теперь вы принимаетесь за второй черновой вариант. На это уходит еще десять недель. На третий черновой вариант еще десять недель. Прошло 34,3 недели, и вы уже готовы наводить глянец. Вы хотите, чтобы ваш роман стал шедевром, поэтому глянец вы наводите два месяца, или 8,6 недели. Подведем итог: на биографии героев, пошаговый план и три черновика ушло 34,3 недели, плюс 8,6 недели было потрачено на правку и наведение глянца. Итого получается 42,9 недели. Еще осталось 9,1 недели, чтобы отдохнуть на Гавайях. Естественно, далеко не все писатели делают черновые записи. Есть писатели-педанты, взвешивающие каждое слово. Писатели-педанты за два-три часа управятся только с одной страницей. Но какая это будет страница! За неделю они могут написать максимум от десяти до двенадцати страниц. Зато романы писателей-педантов не требуют серьезной правки, достаточно слегка навести глянец. За год они могут написать более пятисот страниц. За полтора года писатель-педант может создать шедевр, даже если *половина* написанного находит последнее пристанище в мусорной корзине. Даже писатель-педант может быть плодовитым, как Диккенс.

В следующий раз, когда кто-нибудь скажет, что хочет стать писателем, но у него нет времени, поинтересуйтесь, сколько часов он проводит у телевизора.

Как закончить роман? Весь секрет в систематичности. Садитесь за работу каждый день в одно и то же время. На время работы откажитесь от всего, что может вам помешать. Никаких телефонных звонков, никаких разговоров с соседями, забежавшими на пять минут поболтать. Работать в бедламе нельзя. Кто-то звонит? Не беспокойтесь, звонком займется автоответчик. По телевизору идет интересное кино? Посмотрите в другой раз. Умерла любимая золотая рыбка? Похороны придется пропустить. Даже похмелье не оправдание.

Конвейер должен работать.

Некоторые писатели не любят работать по графику. Они просто ставят себе цель: например, писать по тысяче двести слов в день. Какой способ избрать — не так уж и важно. Главное, чтобы работа двигалась по плану.

Что делать, если муза уехала в отпуск

Иногда писатели оказываются в творческом тупике. В один прекрасный день писатель садится за пишущую машинку. Он готов приступить к работе, но вдруг обнаруживает, что в голове пустота. Ничего. Ноль. Ваше поведение в данной ситуации покажет, кто вы на самом деле: настоящий писатель или обычный человек, который только и делает, что мечтает им стать.

Если вы обнаруживаете, что не можете написать ни строчки, не поддавайтесь панике. Малодушный тут же кинется в ближайший бар заложить за воротник, чтобы пробудить музу. Это может сработать, но конечный результат будет удручающим. Почти все, что вы написали, находясь в состоянии алкогольного опьянения, придется выкинуть. То же самое можно сказать про марихуану, кокаин и «спид». Бесспорно, Эдгар По творил, напившись в стельку. Но не будем забывать, что он мочился под себя и умер в сорок лет полной развалиной. К тому же Эдгар По — исключение. Джеймс Миченер не пьет. Ему уже за

восемьдесят, а он все еще пишет чертовски хорошие романы.

Если вы застряли, важнее всего помнить, что такое случается со всеми. Беспокоиться не о чем. Главное, чтобы в крови не упал уровень адреналина. Для разогрева перепечатайте то, что уже написано. Послушайте веселую музыку — может помочь. Иногда полезно прочитав вслух то, что уже написано. Делайте, что хотите, главное — не бросайте работу. Трудитесь, барабаньте по клавишам, даже если понимаете, что пишете белиберду. Если у вас достаточно упорства, вы выйдете из тупика. Но вам никогда из него не вырваться, если бросите работу. В следующий раз вы сдадитесь еще быстрее.

Не путайте творческий тупик с эмоциями, влияющими на творчество (яростью, ленью, печалью и т. д.). Назовем четыре причины, приводящие к творческому тупику: незнание собственных персонажей, попытка писать и править одновременно, страх неудачи, боязнь успеха.

Когда вы садитесь за черновик, персонажи оживают, у них появляются желания. Персонаж, в котором вы не разобрались, может воспротивиться вашей воле, когда вы попытаетесь заставить его сделать то, чего он не хочет. Допустим, персонаж, согласно пошаговому плану, должен ограбить банк. Вы приступаете к этому эпизоду и обнаруживаете, что герой не хочет брать в руки револьвер. Может так получиться, что вы создадите не такие персонажи, какие вам хотелось. В таком случае вам будет сложно заставить их действовать по вашей указке. Когда будет нужно говорить, они промолчат. Вам покажется, что вы увязли в трясине. Вы ударитесь в панику. Это первый тип творческого тупика.

Чтобы преодолеть творческий тупик первого типа, побеседуйте с персонажами. Попытайтесь понять, почему они не хотят вам подчиняться. Может, вы подталкиваете героев к неестественным поступкам. Дайте героям более серьезные мотивы или измените пошаговый план. Так или иначе, как только вы начнете копаться во внутреннем мире персонажа, решение задачи станет очевидным и вы вернетесь к работе. Вы преодолеете тупик.

Попытка писать и править одновременно приводит к творческому тупику второго типа. Сначала нужно написать черновик романа, все точки над «и» расставьте потом. Не надо превращать рукопись в шедевр, ведь это пока только черновик.

Педантом станете, когда дело дойдет до редактуры. Тогда будете сидеть над каждым словом, раздумывая, что с ним делать: оставить, заменить или выкинуть. Когда вы пишете черновик, некоторые недостатки становятся очевидными сразу. Отдельных писателей это доводит до безумия — они сразу кидаются править. В результате их уже ничего не устраивает. Темп работы замедляется, писатели начинают думать над каждым словом. Потом они бросаются вносить правку в исправления. Затем появляется страх, что они никогда больше не напишут ничего стоящего. В конечном итоге они не в состоянии выдать из себя ни слова.

Как выйти из такого творческого тупика? Печатайте с выключенным монитором. Если вы пишете от руки или пользуетесь пишущей машинкой, выключите свет, чтобы стало темно. Главное — не видеть результат ваших трудов. Поработав так денек-другой, вы выйдете из тупика.

Творческий тупик третьего типа — страх неудачи. Писатель оказывается в тупике этого типа, когда работа над рукописью почти закончена. Воображение начинает рисовать, как издательства одно за другим отказываются опубликовать роман. Страх, пусть даже на подсознательном уровне, что роман не

опубликуют, тормозит работу. И писатель застревает где-то в середине последней главы.

Творческий тупик третьего типа можно преодолеть с помощью крика. Кричите, что есть мочи, вопите, что вам ничего не страшно, вы не остановитесь ни перед чем, вам плевать, сколько издательств вам откажут. Представьте, что сломались пишущая машинка или компьютер. Орите на них. Обычно это помогает.

С творческим тупиком четвертого типа все несколько сложнее. Вам хочется знать, с какой стати бояться успеха.

Когда вы добиваетесь успеха, происходят странные вещи. Ваша жена начинает к вам иначе относиться. Друзья-неудачники завидуют вам. С вами будут пытаться спорить. Вас будут спрашивать, как вам пришла в голову идея романа, сколько денег вы получили, над чем работаете в данный момент. Люди будут вам рассказывать о своих любимых писателях. Когда выяснится, что вы их не читали, люди будут вас считать за идиота, потому что их любимые авторы пишут в сто раз лучше, чем вы. Как это вы не читали Джони Карсона? А почему «Тайм» или «Нью-Йорк Тайме» не опубликовали отзыв о вашем романе? Вы будете в центре внимания. Что же в этом плохого?

Некоторые психологи утверждают, что одна из самых распространенных в Америке фобий — страх выступления перед большой группой людей. Люди боятся этого пуще смерти. Почему? Людям страшно быть замеченными, быть центром внимания в зале, полном людей. Преуспевающий писатель всегда замечен. Он часто становится центром внимания в зале, полном людей. Начинаящий писатель ждет этого с ужасом. Так возникает творческий тупик четвертого типа.

Если боитесь успеха, напишите на титульном листе рукописи чужое имя. Работайте под псевдонимом. Так поступают многие писатели. Вы даже не подозреваете, что, может, ваш сосед — автор лучших бестселлеров по рейтингу «Нью-Йорк Тайме». Бояться славы нет причины. Можно стать писателем, избежав ее.

Творческий тупик пятого типа является комбинированным вариантом двух и более типов тупиков. Пытаясь преодолеть тупик, варьируйте различные способы, пока не сдвинетесь с мертвой точки.

Что делать, когда работа закончена

Вы сами почувствуете тот момент, когда работа подойдет к концу. Вас будет тошнить от одного только вида рукописи. Вы достигнете этапа, когда любое исправление изменит роман, но не улучшит его.

Теперь книгу надо отдать корректору, который вычитает текст, исправит все ошибки, опечатки и описки. Потом роман нужно перепечатать. Это стандартная процедура подготовки романа к отправке в издательство. Она была многократно описана в книгах, которые можно взять в местной библиотеке. Самая известная работа — «Писательский рынок», не говоря уже о «Дайджесте писателя», который выходит каждый год. Четко следуйте правилам, в этом деле не место оригинальности.

Дальше вам надо найти литературного агента. Если вы написали стоящий роман, агента вы найдете без труда. Впрочем, вы найдете его, даже если достоинства романа вызывают сомнения.

Поговорите с другими писателями, попросите порекомендовать вам агента. Если не можете получить рекомендацию, возьмите список литературных

агентов в библиотеке. Отправьте им краткое содержание романа, одну из глав и письмо, в котором сообщите сведения о себе, своем образовании, деятельности в литературной среде (включая курсы и семинары, которые вы посещали) и всех предыдущих публикациях. Вложите в письмо конверт с обратным адресом и маркой.

Если вам позвонит агент и попросит не посылать роман другим агентам — значит, скоро вы узнаете, какое будущее ожидает ваше произведение. Будьте честны с агентами, и они ответят вам тем же. Не работайте с несколькими агентами одновременно. Высылайте рукопись агенту, предварительно взяв с него обещание прочесть ее побыстрее. Если он задержит роман дольше чем на месяц, поторопите его или потребуйте вернуть рукопись.

Когда у вас появится агент, пусть он занимается переговорами с издательствами, заключает контракты и защищает ваши права. А сами тем временем принимайтесь за следующий роман.

Научно-популярное издание

Джеймс Н. Фрэй

КАК НАПИСАТЬ ГЕНИАЛЬНЫЙ РОМАН

Ответственный редактор *Наталья Хаметшина*

Литературный редактор *Юрий Колесов*

Художественный редактор *Егор Саламашенко*

Технический редактор *Елена Траскевич*

Корректор *Ольга Смирнова*

Верстка *Максима Залиева*

Подписано в печать 17.06.2005.

Формат издания 75x100¹/₃₂,. Печать высокая.

Усл. печ. л. 10,35. Тираж 4000 экз.

Заказ № 1905.

Издательство «Амфора».

Торгово-издательский дом «Амфора».

197342, Санкт-Петербург, наб. Черной речки, д. 15, литера А.

E-mail: amphora@mail.ru

Отпечатано с диапозитивов

в ФГУП «Печатный двор» им. А. М. Горького

Министерства РФ по делам печати,

телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.