

КАК

Написать гениальный роман · 2

Джеймс Н. Фрэй



Амфора [знаю как]

КАК написать гениальный роман • 2

Джеймс Н. Фрэй

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
амфора
2007

УДК 82.09(07)

ББК 83я7

Ф 93

JAMES N. FREY

How to Write a Damn Good Novel II

Перевела с английского Т. Ю. Гутман

*Издательство выражает благодарность
литературному агентству The Bickman 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-2 / Джеймс Н. Фрэй ; [пер. с англ. Т. Гутман]. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2007. — 255 с. — (Серия «Знаю как»).

ISBN 978-5-367-00565-3 (рус.)

ISBN 0-333-90759-0 (англ.)

Признанный автор книг, посвященных вопросам писательского мастерства, продолжает делиться профессиональными секретами с начинающими литераторами.

УДК 82.09(07)

ББК 83я7

ISBN 978-5-367-00565-3 (рус.)

ISBN 0-333-90759-0 (англ.)

© James N. Frey, 1994

© Издание на русском языке,
перевод на русский язык,
оформление.

ЗАО ТИД «Амфора», 2007

*Памяти
Арнальдо Эрнандеса (1936–1993),
который жил на полную катушку
и писал от всей души*

Скажи им, пусть пишут правдиво и честно. Скажи, что образы персонажей должны быть продуманы, а поступки, чувства и решения героя должны соответствовать его характеру. Скажи им, что нужно проверить и перепроверить каждую фразу и убедиться, что она выражает именно тот смысл, который в нее вложили. Пусть спросят себя: «Что говорит эта фраза? Имеет ли она те нюансы, на которые я рассчитывал?» Объясни им, что должен делать тот, кто мечтает написать гениальный роман.

Лестер Горн

I. Как создать мир грез

Видеть сны — вовсе не значит спать (16). Отождествление (24). Сопереживание (29). Последний этап: читатель переносится в мир грез (36).

II. Как поддерживать напряжение, или «Скорей передайте горчицу, я сгораю от нетерпения»

Что такое напряжение? (43) Поджечь бикфордов шнур (56).

III. Нытики и чудаки, или Как сделать персонажи запоминающимися

Нытики (60). Как сделать героев интересными людьми (64). Что умеет ваш герой (68). Не забудьте про чудачества (69). Персонаж и обстановка (72). Доминирующая страсть (74). Персонажи с двойственной натурой (78).

IV. Слово на букву «и», или Еще раз про идею

Часть первая: что такое идея

Как ни назови розу, она не превратится в брюкву (86).

Поиск идеи (89). Разберемся с терминологией (93). Идея в действии (96). Яркий пример (101). Разновидности идей (105).

V. Слово на букву «и», или Еще раз про идею

Часть вторая: волшебная палочка писателя

Фокусы с идеей (110). Еще раз про идею, или Как сочетать приятное с полезным (116). Роман с множеством идей (124). Как научиться создавать произведения с идеей (133).

VI. Голос рассказчика и кому он принадлежит

Почему этот кто-то не вы (135). Львиный рык: голос рассказчика должен быть уверенным (138). Псевдо-правила повествования от первого и третьего лица и прочие мифы (149). Накачиваем мускулы, или Как поставить голос (158).

VII. Договор с читателем, или Не приносите огурцы, пообещав фиалки

Основные условия договора (165). Жанровый роман (166). Роман мейнстрима (169). Литературный роман (172). Прочие условия договора (173). Ненадежный рассказчик (179). Играть честно (182).

VIII. Семь роковых ошибок

1. Робость (186). 2. Стремление к литературности (198). 3. Эгоизм (201). 4. Неумение перекроить мечту (205).

5. Отсутствие веры в себя (209). 6. Неправильный образ жизни (217). 7. Неспособность довести дело до конца (224).

IX. Писать с душой

Почему в наше время здорово быть писателем? (232). Стопроцентная гарантия успеха от Джеймса Н. Фрэя (238). Создать шедевр (245):

Благодарности

Я глубоко признателен своей жене *Элизабет*, которая потратила немало сил на подготовку рукописи этой книги к публикации. Быть женой писателя нелегко, но она терпеливо и безропотно несет свой крест. Я искренне благодарен *Лестеру Горну* — именно он научил меня большей части того, о чем рассказывается в этой книге, — и профессору *Элизабет Дэвис* за массу ценных советов и периодические головомойки. Я хочу выразить признательность *Сьюзен Эдмистон*, блестящему редактору, и своему литературному агенту *Сьюзен Зекендорф*, без которой я бы до сих пор влачил жалкое существование страхового оценщика, день-деньской подсчитывая стоимость замены помятых бамперов.

**Кто и почему вполне может обойтись
без этой книги**

В магазинах можно найти массу полезных книг для начинающего писателя. Среди них есть поистине выдающиеся, в частности «Искусство создания драматических произведений» (1946) Лайоса Эгри, «Как писать романы, пользующиеся спросом» (1989) Джека М. Брикмана, «Искусство беллетристики» (1977) Уильяма Нотта, «Профессиональный подход к созданию художественного произведения» (1974) Джинны Оуэн и маленький шедевр Уильяма Фостера-Харриса «Основные формулы художественного произведения» (1944).

Кроме того, есть еще книга Джеймса Н. Фрэя «Как написать гениальный роман» (1987). Скромность не позволяет мне хвалить ее, хотя она выдержала семь изданий и всюду используется в качестве учебного пособия на семинарах по писательскому мастерству в США, была издана в Англии и в Европе и получила высокую оценку журнала «Райтерз дайджест», и к тому же...

Впрочем, это не важно...

Главное, что существует довольно много неплохих книг по основам писательского мастерства, в которых рассказывается, как создать динамичные образы персонажей, каковы природа и назначение конфликта, как развиваются образы героев, как найти идею и что с ней делать, как конфликт ведет к кульминации и развязке, что такое форма повествования, как сделать свой язык богатым и выразительным, как писать живые, остроумные диалоги и так далее.

Эта книга другого рода.

Она предназначена тем, кто уже знаком с основами писательского мастерства и жаждет узнать больше. Эта книга рассказывает, как сделать персонажи не только живыми, но и запоминающимися, как заставить читателя глубже сопереживать героям и отождествлять себя с ними. Вы узнаете, как сделать повествование более напряженным и захватывающим, как заключать договор с читателем и придерживаться его условий, как избежать семи роковых ошибок, которые совершают писатели, и, самое главное, как писать страстно и увлеченно.

В этой книге, в отличие от пособий для начинающих, нет мнимых правил, которые якобы являются каноном. Большинство книг о технике писательского мастерства написано преподавателями, которые убеждены, что начинающему пи-

сателю не справиться с разными формами повествования. Из этого представления они выводят «непреложное» правило: «Нельзя менять форму повествования на протяжении одного эпизода». Порой они считают, что их ученики слишком велеречивы, а их произведения чересчур нравоучительны, и вводят еще одно правило: «Автор должен оставаться невидимым». Неопытные авторы, которые еще не умеют выбирать тон повествования, соответствующий материалу, то и дело слышат: «Рассказ от первого лица накладывает больше ограничений, чем от третьего, но он вносит интимную ноту, поэтому если вы хотите сделать повествование более душевным, лучше выбрать первое лицо».

Подобные наставления и псевдоправила — полный вздор, и следовать им — все равно что пытаться стать олимпийским чемпионом по плаванию, привязав к ноге якорь.

На самом деле при помощи подобных правил преподаватель, который обучает новичков, стремится облегчить собственную жизнь. Если начинающий писатель соблюдает эти правила, *создается видимость* владения материалом. Я испытал это на себе. Лучшие преподаватели писательского мастерства в Америке, у которых я учился, требовали соблюдать уйму псевдоправил. Я верил в эти правила всей душой и спустя годы в свой черед

стал навязывать их своим ученикам. Теперь я понимаю, что между псевдоправилами и эффективными принципами есть разница: псевдоправила — это гроб, а эффективные принципы — пушка, пороховом для которой служит ваш талант.

В этой книге развенчано множество псевдоправил. Среди прочего вы узнаете, как менять форму повествования на протяжении одного эпизода, как добиться самого что ни на есть интимного тона, ведя рассказ от третьего лица, и как при условии соответствующего договора с читателем автор может вмешиваться в повествование, когда ему вздумается.

Мы поговорим о том, как обращаться с идеей, как перенести читателя в мир грез, как создавать сложные, запоминающиеся образы персонажей и как писать, ориентируясь на представления о литературных стилях и жанрах, бытующие в издательском мире Нью-Йорка.

Но прежде чем мы примемся за дело, вам следует уяснить, что это книга не для всех, даже если вы *не* новичок.

Так же как и в первой моей книге «Как написать гениальный роман», речь здесь пойдет о принципах создания увлекательных, полных драматизма произведений. Если вы намерены написать роман иного рода — экспериментальный, модернистский, постмодернистский, минимали-

стский, символистский, философский, мемуарный, метахудожественный или какой-либо еще — эта книга не для вас.

Но если вы хотите написать увлекательный, напряженный, полный драматических событий роман — и уже успели овладеть основными принципами создания литературного произведения, — тогда прошу к письменному столу.

I. Как создать мир грез

Видеть сны — вовсе не значит спать

Если вы хотите, чтобы ваше предприятие, которое обслуживает клиентов, добилось успеха, вам нужно понять, почему люди обращаются к вам за услугами и как удовлетворить их запросы.

Торгуя товарами бытовой химии, вы должны понимать, что людям нравятся сияющие чистотой полы и сверкающий фарфор. Если вы адвокат и специализируетесь на бракоразводных процессах, вам известно, что вашим клиентам хочется не только уладить дело и добиться алиментов, но и насолить бывшему супругу. Создание литературных произведений — тоже своего рода оказание услуг. И прежде чем вы начнете писать гениальный роман, надо понять, чего хотят читатели.

Если бы вы писали не беллетристику, нужды ваших читателей зависели бы от характера книги. К примеру, самоучитель «Как стать богатым» рассказывает, как сохранить веру в себя, как строить отношения с налоговой службой и т. п. Учебник по технике секса снабжен уймой иллюстраций и восторженно обещает духовное преображение тем,

кто будет усердно практиковаться, принимая всевозможные нелепые позы. Биография сэра Уилбера Мьюгаби не обойдет вниманием ни одного скандального факта из жизни старого греховодника. Если вы пишете нехудожественную книгу, вы прежде всего думаете, какую *информацию* вы сообщите читателю. Автор подобной литературы приводит доводы и излагает факты.

Автор художественного произведения не приводит никаких доводов, а содержание его книг едва ли можно отнести к фактам. Здесь нет знаний в обычном смысле слова. Вы не найдете здесь ни строчки правды, речь идет о событиях, которые никогда не происходили, и людях, которых не было на свете. Разве может тот, у кого есть хоть капля здравого смысла, польститься на этот вздор? Что же заставляет людей покупать эти книги?

На то есть ряд причин. Любитель тайн и головоломок надеется, что будет озадачен в начале и поражен проницательностью детектива в конце. Читатель исторического романа хочет ощутить дух старых добрых времен. В рыцарском романе читатель ожидает найти отважную героиню, неотразимого героя и вдоволь любовной страсти.

Бернард Де Вото в книге «Мир художественной литературы» (1956) говорит, что «за исключением профессионалов и полупрофессионалов, люди читают художественную литературу ради

удовольствия, и не найдется никого, кто читал бы ее с иной целью». Люди в самом деле читают ради удовольствия, но за этим стоит нечто большее. Читатель рассчитывает, что книга *перенесет* его в другое место. И если описанные события и вправду заставляют его на время забыть о существовании реального мира, можно считать, что *перенос* удался.

Такой читатель оказывается в *мире грез*. «Художественная литература, — говорит Джон Гарднер в работе „Искусство создания художественной литературы“ (1984), — независимо от жанра воздействует на читателя, перенося его в мир грез».

Мир грез создается силой внушения. Сила внушения — это рабочий инструмент мошенника, пропагандиста, создателя рекламы, священника, гипнотизера и — представьте себе! — писателя. Создатель рекламы, мошенник, пропагандист и священник используют силу внушения, чтобы убеждать. Гипнотизер и писатель прибегают к ней, чтобы вызвать состояние измененного сознания.

Ничего себе, скажете вы, это же почти мистика. В какой-то мере так оно и есть.

Гипнотизер с помощью внушения вводит человека в транс. Он усаживает вас в кресло, покачивая какой-нибудь блестящей безделушкой, и монотонно бормочет: «Ваши веки тяжелеют... Вы чувствуете, как ваше тело постепенно расслабляется... Когда ваши глаза закроются, вы увидите, что спускаетесь

по лестнице, вы спускаетесь все ниже и ниже, туда, где темно и тихо...» При этом вы чудесным образом ощущаете все более глубокое расслабление.

Гипнотизер продолжает: «Вы стоите на дорожке в прекрасном саду. Здесь светло и спокойно. Сегодня прекрасный летний день, светит солнце, дует теплый ветерок, благоухают цветущие магнолии...»

Когда он произносит эти слова, все, о чем он говорит — сад, дорожка, магнолии, — появляется перед вашим взором. Вы чувствуете ветерок, солнечное тепло, аромат цветов. Вы пришли в состояние транса.

Чтобы перенести читателя в мир грез, писатель использует те же самые инструменты. Он создает образы, благодаря которым перед внутренним взором читателя разворачивается определенная сцена. На сеансе гипноза главное действующее лицо истории, которую рассказывает гипнотизер, — это «вы», то есть человек, который подвергается гипнозу. Писатель чаще рассказывает свою историю от первого или от третьего лица. При этом он добивается того же эффекта, что и гипнотизер.

Большинство книг, посвященных литературному ремеслу, советуют писателю «показывать, а не рассказывать». Вот пример «рассказа»: «Он вышел в сад и увидел, что сад прекрасен». Писатель

рассказывает о событии, не *показывая*, как оно происходило. «Показать» случившееся можно, к примеру, так: «На закате он вышел в сад и ощутил сильный аромат жасмина и легкий ветерок, колышущий ветви остролиста».

Как пишет Джон Гарднер в уже упомянутой работе «Искусство создания художественной литературы»: «Выразительная деталь — это плоть и кровь художественной литературы... читателю то и дело предъявляются доказательства — в виде ярких, осязаемых деталей... которые вовлекают его в повествование и заставляют поверить происходящему». «Показывая», автор использует осязаемую деталь, которая вовлекает читателя в мир грез. «Рассказывая», автор требует от читателя сознательно анализировать сказанное, а значит, вынуждает того пробудиться от грез. Он заставляет читателя думать, а не чувствовать.

Таким образом, чтение художественной литературы — это погружение в мир грез, переживание на подсознательном уровне. Именно поэтому наиболее восприимчивые натуры не выносят теоретического изучения литературы. Литературоведы стремятся облечь предмет ваших грез в рациональную и логичную форму. Анализ образного ряда «Моби Дика» требует, чтобы читатель бодрствовал, а не грезил. Писатель же хочет, чтобы вы вместе с «Пекодом» обогнули половину земного шара в поисках кита, а не тратили время, размышляя, как ав-

тор писал роман и что скрыто за его символикой, — это ведь не игра в прятки с читателем.

После того как писатель создал словесную картину, следующий шаг — добиться эмоционального участия читателя. Для этого нужно завоевать его симпатию.

Чтобы создать мир грез, чрезвычайно важно расположить читателя к своим персонажам, а не создав мира грез, вы не сможете написать гениальный роман.

Понятие «симпатия» часто толкуется превратно. Авторы, пишущие о литературном творчестве, выдумали псевдоправило, которое гласит, что персонаж, который вызывает симпатию читателя, должен представлять собой нечто *выдающееся, заслуживающее восхищения*. Это полная ерунда. Большинство читателей чувствуют глубокое расположение к таким персонажам, как Молль Фландерс из одноименного романа Дефо, Феджину из «Приключений Оливера Твиста» Диккенса и одноногому Джону Сильверу из «Острова сокровищ» Стивенсона. В этих персонажах нет ничего выдающегося. Молль Фландерс — лгунья, воровка и двумужница, Феджин совращает малолетних, а одноногий Джон Сильвер — разбойник и плут.

Несколько лет назад вышел фильм «Бешеный бык» про непобедимого боксера Джейка Ла Мотту. Герой фильма избивает свою жену и разводится с ней, добившись первых успехов на ринге. Он

соблазняет девочек-подростков и отличается вздорным нравом. Он подозрителен и груб. Он беспощаден на ринге и в быту. И все же Ла Мотта, которого сыграл Роберт Де Ниро, вызывает горячую симпатию зрителей.

Как удалось совершить это чудо?

В начале фильма Джейк Ла Мотта влачит жалкое нищенское существование, и зритель *согласен* ему. Секрет именно в этом: чтобы завоевать расположение читателя, заставьте его сострадать персонажу. Так, с Жаном Вальжаном из романа Виктора Гюго «Отверженные» читатель знакомится на постоялом дворе, куда тот, измученный долгой дорогой, заходит перекусить. Хотя у этого человека есть деньги, все гонят его прочь. Он умирает с голоду. Читатель не может не пожалеть беднягу, какое бы страшное преступление тот ни совершил.

- В романе Питера Бенчли «Челюсти» (1974) читатель знакомится с главным героем, Броди, когда тому звонят домой и сообщают, что на море пропала его девушка. Броди предстоит отправиться на поиски. Читателю уже известно, что на девушку напала акула. Понимая, что ожидает Броди, читатель сопереживает герою.
- Вот как представляет читателю главную героиню Стивен Кинг в романе «Кэрри»: «Они [девушки] потягивались и выгибались под струями горячей воды, повизгивали и брызга-

лись, время от времени выжимая скользкие белые кусочки мыла из одной ладони в другую. Кэрри стояла посреди этой веселой кутерьмы почти неподвижно — словно лягушка среди лебедей»¹. Кинг описывает ее как полную, прыщеватую, непривлекательную девушку. Она дурнушка, все ее дразнят и обижают. И читателю становится жаль Кэрри.

- В романе «Гордость и предубеждение» (1813) Джейн Остин знакомит нас со своей героиней Элизабет Беннет во время танцев, когда мистер Бингли уговаривает своего друга Дарси потанцевать с ней. Вот как это происходит: «— Про кого это вы говорите? — Обернувшись, Дарси взглянул на Элизабет, но, заметив, что она на него смотрит, отвел глаза и холодно сказал: — Что ж, она как будто мила. И все же не настолько хороша, чтобы нарушить мой душевный покой»². Само собой, читатель сочувствует Элизабет, попавшей в унижительное положение.
- Достоевский в романе «Преступление и наказание» (1872) знакомит нас с Раскольниковым, когда тот находится «в раздражительном и напряженном состоянии». Его терзает болезненный страх из-за того, что он задолжал денег квартирной хозяйке. Читатель не может не пожалеть человека, оказавшегося в такой страшной нищете.
- Кафка в романе «Процесс» (1937) представляет нам Йозефа К., когда тот попадает под арест, и читатель волей-неволей сочувствует несчастному К.

¹ Здесь и далее фрагменты из романа Стивена Кинга «Кэрри» цитируются по переводу А. Корженевского.

² Здесь и далее фрагменты из романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение» цитируются по переводу И. Маршака.

- Герой романа Крейна «Алый знак доблести» Генри предстанет перед нами юным штатским, который попал в армию и должен идти в атаку. Парнишка в ужасе. И вновь читатель жалеет героя.
- О Скарлетт О'Хара, героине романа «Унесенные ветром» (1936), мы первым делом узнаем, что девушка некрасива и пытается завоевать возлюбленного. В делах любви читатель всегда сочувствует тому, кто не нашел ее.

Разумеется, есть и другие ситуации, которые наверняка помогут вам завоевать симпатию читателя. Любое затруднительное положение, ставшее причиной физических, умственных или духовных страданий персонажа, — одиночество, отсутствие любви, унижение, лишения, позор, опасность — вызывает сострадание.

Сострадание связывает читателя и героев книги эмоциональными узами. Так читатель оказывается в мире грез и начинает отождествлять себя с персонажем.

Отождествление

Отождествление часто путают с состраданием. Сострадание означает, что читатель сочувствует персонажу, оказавшемуся в трудном положении. Он может сострадать отъявленному мерзавцу, ко-

торого вот-вот вздернут на виселицу. Но это не значит, что он отождествляет себя с этим персонажем. Отождествление имеет место, когда читатель не только жалеет героя, попавшего в передрягу, но и солидарен с его целями и стремлениями и всей душой желает, чтобы тот добился своего.

- В романе «Челюсти» читателю близка цель Броди — уничтожить акулу.
- В романе «Кэрри» читатель поддерживает страстное желание главной героини отправиться на выпускной бал наперекор деспотичной матери.
- В романе «Гордость и предубеждение» читатель одобряет желание Элизабет найти свою любовь и выйти замуж.
- В романе «Процесс» читатель солидарен с К., который полон решимости вырваться из когтей закона.
- В романе «Преступление и наказание» читателю близко желание Раскольникова избавиться от нищеты.
- В романе «Алый знак доблести» читатель поддерживает стремление Генри доказать себе, что он не трус.
- В романе «Унесенные ветром» читатель понимает желание Скарлетт вернуть плантацию, которую разорили северяне.

Прекрасно, скажете вы, но что, если я пишу об отпетом негодяе? Как заставить читателя отождествить себя с ним? Легко.

Допустим, ваш персонаж сидит в тюрьме. Он страдает от жестокого обращения, его бьют охран-

ники, над ним издеваются сокамерники, с ним порвала семья. Даже если он провинился не меньше Каина, читатель будет ему сострадать, а значит, симпатизировать. Но будет ли он отождествлять себя с таким персонажем?

Пусть цель вашего героя — сбежать из тюрьмы. Это не значит, что читатель *непрерывно* одобрит эту цель, ведь возможно, персонаж — жестокий убийца. Читатель, которому хочется, чтобы герой остался в тюрьме, отождествляет себя с прокурорами, судьями, присяжными и охранниками, которые хотят, чтобы преступник сидел за решеткой. Однако не исключено, что читатель будет солидарен с заключенным, если тот стремится исправиться и возместить причиненный ущерб. Поставьте перед своим персонажем благородную цель, и читатель окажется на его стороне, каким бы чудовищем тот ни был в прошлом.

Когда Марио Пьюзо писал «Крестного отца», он столкнулся с проблемой. Его персонаж, дон Корлеоне, зарабатывает на жизнь ростовщицеством, вымогательством и подкупом профсоюзов. Едва ли вам захотелось бы скоротать вечер с подобным типом или перекинуться с ним в картишки. Чтобы оградить свой мир от вмешательства властей, дон Корлеоне дает взятки политикам и подкупает журналистов. Он заставляет итальянских лавочников против воли покупать оливковое

масло и делает предложения, от которых нельзя отказаться. Скажем прямо, дон Корлеоне — самый настоящий негодяй. Трудно надеяться, что читатель будет симпатизировать такому герою и отождествлять себя с ним. Тем не менее Пьюзо хочет, чтобы читатели сочувствовали дону Корлеоне, и с блеском добивается этого. Миллионы людей, которые прочли эту книгу или посмотрели поставленный по ней фильм, сопереживают дону Корлеоне. Как Марио Пьюзо удалось совершить это чудо? Виртуозно владея писательским мастерством, он заставил читателей симпатизировать персонажу, страдающему от несправедливости, и связал дона Корлеоне с благородной целью.

Марио Пьюзо не начинает свой рассказ с того, что дон Корлеоне расплющил какого-нибудь бедолагу асфальтовым катком. Это не вызвало бы у читателя ничего, кроме ненависти. Роман открывается сценой, в которой владелец похоронного бюро Америкго Бонасера сидит «в здании нью-йоркского уголовного суда, дожидаясь, когда свершится правосудие и возмездие падет на головы обидчиков, которые... жестоко изувечили его дочь и пытались над нею надругаться»¹. Однако судья позволяет двум молодым насильникам избежать наказания и осуждает их на три года условно. Как говорит нам рассказчик:

¹ Цитируется по переводу М. Кан.

«Все годы, проведенные в Америке, Америго Бонасера вел в закон и порядок. Того держался, в том и преуспел. И сейчас, хотя у него помутилось сознание от дикой ненависти, ломило в затылке от желания кинуться, купить оружие, застрелить этих двух мерзавцев, Бонасера повернулся к своей ничего не понимающей жене и объяснил:

— Над нами здесь посмеялись.

Он помолчал и, решившись окончательно, уже не думая, во что ему это обойдется, прибавил:

— За правосудием надо идти на поклон к дону Корлеоне».

Разумеется, симпатии читателя на стороне Бонасера, который хочет восстановить справедливость ради своей дочери. А поскольку во имя торжества правосудия отцу приходится обратиться к дону Корлеоне, эти симпатии переносятся и на дону Корлеоне, человека, который вершит правосудие. Таким образом, придумав ситуацию, в которой читатель отождествляет с доном Корлеоне восстановление справедливости в отношении бедняги Бонасера и его несчастной дочери, Пьюзо находит способ связать читателя и дону Корлеоне эмоциональными узами.

В дальнейшем Пьюзо упрочивает эту связь. Когда Турок предлагает дону Корлеоне торговать наркотиками, а тот, руководствуясь высшими принципами, отказывается, читатель еще больше симпатизирует герою. Заставляя дону Корлеоне

соблюдать личный кодекс чести, Пьюзо помогает читателю преодолеть отвращение к главарю мафии. Вместо того чтобы ненавидеть дона Корлеоне, читатель всей душой на его стороне.

Сопереживание

Жалея персонаж, который страдает от одиночества, читатель не обязательно одинок сам. Однако, сопереживая герою, читатель испытывает те же чувства, что и он. Сопереживание — более глубокое чувство, чем симпатия.

Порой, когда женщина испытывает родовые муки, ее муж тоже страдает от боли. Это пример сопереживания. Муж не просто жалеет жену, он так глубоко проникается ее ощущениями, что испытывает настоящую физическую боль.

Представьте, что вы попали на похороны. Вы не были знакомы с покойным Германом Уэзерби, братом вашей подруги Агнессы. Ваша подруга скорбит, а вы — нет, ведь вы совсем не знали усопшего. Вам жаль Агнессу, для нее это страшный удар.

Панихида еще не началась. Вы с Агнессой прогуливаетесь по кладбищу. Она начинает рассказывать про своего брата. Он учился на физиотерапевта и хотел посвятить свою жизнь больным

детям, помогая им научиться ходить. У него было прекрасное чувство юмора, на вечеринках он уморительно изображал Ричарда Никсона, а однажды в колледже он швырнул пирог в лицо профессору, который завалил его на экзамене. Похоже, Герман был славным парнем.

Агнесса так живо описывает своего брата, что вам начинает казаться, будто вы его знали. Теперь вы ощущаете не просто симпатию. Вы чувствуете, что мир потерял умного, творческого, своеобразного человека, — сопереживая своей подруге, вы начинаете понимать ее горе. Такова сила сопереживания.

Как писатель заставляет читателя сопереживать персонажам?

Представьте, что вы пишете рассказ про Сэма Смита, дантиста. Сэм играет в азартные игры. Он проигрывает два миллиона долларов члену преступной шайки, разоряется сам и разоряет свою семью. Как заставить читателя сопереживать такому персонажу? Читатель может пожалеть его близких, но при этом будет считать, что Сэм получил по заслугам.

И все же можно добиться, чтобы читатель сопереживал даже такому герою.

Это делается при помощи силы внушения. Чтобы читатель понял, каково приходится Сэму, и ис-

пытал те же страдания, что и он, нужны яркие, осязаемые детали. Иными словами, рассказ должен быть таким, чтобы читатель мог поставить себя на место персонажа:

«Дул холодный, порывистый ветер. Падал мокрый снег. Продрогший Сэм брел по улице. В желудке у него урчало от голода. Он шмыгал носом и вытирал лицо рукавом. Его больше не заботило, как он выглядит со стороны».

Используя выразительные детали, которые вызывают определенные чувства, вы перенесете читателя в мир Сэма и заставите ощутить то, что испытывает он. Вы можете заставить читателя сопереживать персонажу, подробно описывая окружающую обстановку — зримые образы, звуки, запахи, осязательные ощущения, которые воздействуют на героя и вызывают у него определенные чувства:

«На третий день Сэм проснулся и огляделся. Он увидел комнату с белыми стенами и белые шторы на окне. Высоко на стене он заметил телевизор с большим экраном. Простыни пахли свежестью, а на столике рядом с кроватью стояли цветы. Он ощутил свое тело. Это произошло не сразу, потому что ничего не мерзло и не болело. Даже желудок, который так долго причинял ему адские муки...»

Такие детали благодаря силе внушения пробуждают у читателя определенные чувства и заставляют его сопереживать герою.

Вот как использует подобный прием Стивен Кинг в романе «Кэрри»:

«В первый раз Кэрри надела платье утром 27 мая, в своей комнате. К платью она купила специальный бюстгальтер, который поддерживал грудь (хотя ей это не особенно было нужно), но оставлял верх открытым — в нем она даже чувствовала себя как-то по-другому: смущение уступало место непокорной радости, однако не уходило совсем».

Заметьте, как связаны между собой деталь (бюстгальтер, который поддерживает грудь девушки, оставляя ее открытой сверху) и эмоции (смущение, смешанное с непокорной радостью). Несколько абзацев спустя в дверь заглядывает встревоженная мать:

«Они замерли, глядя друг на друга, и Кэрри невольно выпрямилась, стоя в падающих от окна лучах утреннего весеннего солнца».

Выпрямленная спина — символ сопротивления, сильное чувство увязано с выразительной деталью — девушка стоит в лучах света.

Сопереживая Кэрри, которую донимает мать, читатель солидарен с желанием героини отправиться на выпускной бал, и этот эффект достигается благодаря деталям, которые умело использует автор.

В романе «Алый знак доблести» Стивен Крейн тоже добивается сопереживания читателя, мастерски используя детали:

«Но вот однажды на сереньком рассвете его разбудил, потянув за ногу, долговязый, и, еще не совсем очнувшись от сна, он вдруг оказался на лесной дороге и обнаружил, что куда-то мчится вместе с однополчанами, которые уже задыхаются от быстрого бега. Манерка ритмично ударяла его по бедру, сумка мягко покачивалась. Ружье слегка подскакивало на плече в такт бегу и норовило сбить кепи с головы... Юноше казалось, что утренний туман расступается под напором плотной массы бегущего во весь дух войска. Вдруг откуда-то донесся треск выстрелов.

Юноша был в полном смятении. Он бежал, окруженный товарищами, и силился думать, но все мысли сводились к одной: стоит ему упасть — и он будет затоптан напирющими сзади. Все его способности были направлены на то, чтобы не споткнуться, обогнуть препятствия. Он чувствовал, как его стремительно несет поток толпы... Юноша понял, что настал его час. Час, когда он пройдет проверку...»¹.

¹ Здесь и далее фрагменты романа Стивена Крейна «Алый знак доблести» цитируются по переводу Э. Линецкой.

Обратите внимание на детали, связанные с чувствами персонажа: серый рассвет; походная фляжка, которая ударяется о его бедро; подсакивающее на плече ружье; готовое свалиться кепи. С помощью, казалось бы, незначительных деталей Крейн живописует реальность войны, которая вызывает у героя ощущение, что «его стремительно несет поток толпы» и вот-вот настанет час, «когда он пройдет проверку». Читатель симпатизирует герою (как любому, кто может погибнуть в бою), солидаризируется с его целью (собраться с духом и показать себя настоящим мужчиной) и сопереживает ему благодаря реальности ситуации и выразительным деталям, вызывающим определенные чувства.

А вот пример из романа «Челюсти»¹ :

«Броди сидел на вращающемся стуле, привинченном к палубе, и боролся с дремотой. Ему было жарко, он обливался потом. Целых шесть часов ни малейшего ветерка. Сзади шея у Броди сильно обгорела, и всякий раз, когда он поворачивал голову, воротничок форменной рубашки царапал чувствительную кожу. Броди остро ощущал запах своего пота, который, смешиваясь со зловонием рыбьих потрохов и крови, вызывал у него тошноту. Он чувствовал, что ввязался не в свое дело».

¹ Здесь и далее фрагменты романа Питера Бенчли «Челюсти» цитируются по переводу И. Басавиной.

Вместе с персонажем читатель сидит на стуле, ощущает неудобство жесткого воротничка, чувствует изнурительную жару и тошноту. Вместе с Броди он в томительном ожидании подстерегает акулу.

А вот при каких обстоятельствах герой Кафки Йозеф К. ожидает суда:

«Как-то в зимнее утро — за окном, в смутном свете, падал снег — К. сидел в своем кабинете, до предела усталый, несмотря на ранний час. Чтобы оградить себя хотя бы от взглядов низших служащих, он велел курьеру никого к нему не впускать, так как он занят серьезной работой. Но вместо того, чтобы приняться за дело, он беспокойно ерзал в кресле, медленно передвигая предметы на столе, а потом помимо воли опустил вытянутую руку на стол, склонил голову и застыл в неподвижности»¹.

И вновь детали делают свое дело: смутный свет, ерзание в кресле, рука, покоящаяся на столе, и т. д.

Симпатия, отождествление и сопереживание помогают создать эмоциональную связь между читателем и персонажами. Теперь вы готовы перенести читателя в мир грез.

¹ Здесь и далее фрагменты романа Франца Кафки «Процесс» цитируются по переводу Р. Райт-Ковалевой.

Последний этап:

читатель переносится в мир грез

Когда читатель переносится в воображаемый мир, он до такой степени увлечен тем, что там происходит, что реальность для него исчезает. Именно этого и добивается писатель — читатель должен быть всецело поглощен событиями в жизни персонажей. В гипнозе это называется безоговорочным подчинением. Гипнотизер предлагает человеку закрывать, как утка, и тот с радостью подчиняется. Если писателю удастся привести читателя в состояние безоговорочного подчинения, тот плачет, смеется и страдает вместе с героем, думает его мысли и участвует в принятии его решений.

В подобном состоянии читатель так захвачен происходящим в книге, что его можно привести в чувство, лишь встряхнув за плечи: «Эй, Чарли! Отложи книжку! Ужин на столе! Эй, ты что, оглох?»

Как же завоевать симпатию читателя, заставить его сопереживать персонажам и отождествлять себя с ними? Как добиться, чтобы книга захватила его целиком? Ответ: создать внутренний конфликт.

Внутренний конфликт — это буря, которая бушует в душе персонажей: сомнения, дурные предчувствия, чувство вины, угрызения совести. Если

читатель симпатизирует персонажу, отождествляет себя с ним и сопереживает ему, он восприимчив к сомнениям, опасениям и чувству вины, терзающим героя, и готов участвовать в принятии его решений. Обычно это решения нравственного характера, которые имеют весьма серьезные последствия. На карту почти всегда ставятся честь и самоуважение героя.

Когда читатель вместе с персонажем испытывает нравственные муки и делает выбор, он переносится в воображаемый мир. Вот пример из романа «Кэрри». В этой сцене главная героиня ждет молодого человека, который пригласил ее на бал, не зная, приедет он или нет:

«Кэрри снова открыла глаза. Часы с кукушкой показывали десять минут восьмого.

(он будет здесь через двадцать минут)

Будет ли?

Может быть, все это — просто затянувшаяся шутка, еще одна убийственная хохма, последний сокрушительный удар?

Оставить ее сидеть и ждать до полуночи, одну, в новом бальном платье из бархата с тонкой талией, рукавами-фонариками, простой прямой юбкой и чайными розами, приколотыми к левому плечу...

Кэрри казалось, что вряд ли кто-нибудь сумеет понять, сколько ей потребовалось смелости, чтобы пойти на это, чтобы повернуться лицом к неизвестным напастям, которые, воз-

можно, уготовил ей сегодняшний вечер. Остаться обманутой — это еще не самое страшное. И может быть, закралась вдруг тайная мысль, будет даже лучше, если она...

(нет прекрати это сейчас же)

Конечно же, проще всего остаться с мамой. Спокойней. Безопасней. Ей известно, что они все думают о маме. Да, может быть, она — фанатичка, ненормальная, но, по крайней мере, и мама, и дом вполне предсказуемы».

Заметьте, что когда персонаж терзается муками внутреннего конфликта, его разрывают противоречивые желания. Кэрри всей душой стремится на бал, хотя остаться дома куда безопаснее.

Франц Кафка тоже заставляет Йозефа К. испытывать муки внутреннего конфликта:

«К. остановился, вперив глаза в землю. Пока еще он был на свободе, он мог идти дальше и выскользнуть через одну из грех темных деревянных дверей — они были совсем близко. Можно сделать вид, что он ничего не разобрал, а если и разобрал, то не желает обращать внимания. Но стоило ему обернуться, и он попался: значит, он отлично понял, что оклик относится к нему, и сам идет на зов».

Это не судьбоносное решение, но оно может иметь весьма серьезные последствия. Должен он выскользнуть в дверь или нет? В решении этой проблемы участвует и читатель.

Вот как переживает внутренний конфликт герой Стивена Крейна:

«Если бы с откоса открылась картина ожесточенной битвы, ее буйного коловращения, он, возможно, с воплем бросился бы в самую гущу. Но они слишком спокойно шли среди обступившей их Природы. У него было время подумать. Была возможность заглянуть в себя, попытаться исследовать свои ощущения.

Странные мысли зароились у него в мозгу. Он понял, что ландшафт его не радует. Напротив того, угрожает ему. Холодный озноб прошел у него по спине, и даже показалось, что он вот-вот потеряет штаны.

Мирный дом среди дальних полей таил в себе что-то недоброе. Лесные тени враждебно хмурились. Юноша всем существом ощущал, что за любой прогалиной могут сидеть в засаде свирепоглазые воины. У него мелькнула мысль, что генералы просто ничего не понимают. Это же западня. Лес того и гляди ошестинится штыками ружей. С тыла появятся стальные полки. Он и его товарищи обречены на гибель. Генералы — тупые ослы. Неприятель одним махом уничтожит все войско. Юноша испуганно оглянулся, ожидая увидеть крадущуюся к нему смерть.

Он подумал, что надо сию же минуту выскочить из рядов и предупредить товарищей. Нельзя допустить, чтобы их всех перерезали как свиней, а это непременно случится, если никто не крикнет о близкой опасности. Генералы, эти идиоты, гонят их напрямиком в ловушку. Во всей армии только он один зрячий. Он выступит вперед и обратится к солдатам с речью. Страстные, потрясающие слова уже дрожали у него на губах <...>

Окинув взглядом солдат, шедших неподалеку от него, юноша увидел почти на всех лицах выражение такой сосредоточенности, будто эти люди были заняты каким-то необыкновенно интересным исследованием. У нескольких человек вид был до того воинственный, точно они уже сражались с врагом. Иные ступали как по тонкому льду. Но в большинстве своем эти необстрелянные солдаты были тихи и погружены в себя. Им предстояло увидеть войну, этого алого зверя, этого раздувшегося от крови бога. Их мысли были поглощены целью похода.

Обнаружив это, юноша подавил уже готовый сорваться крик. Он понял, что пусть даже люди дрожат от страха, они все равно высмеют его предостережения. Начнут глумиться над ним, забрасывать чем попало. А если допустить, что опасность — плод его воображения, каким жалким ничтожеством будет он выглядеть после этих исступленных призывов».

Муки внутреннего конфликта рвут Генри на части. Страх берет верх. Вскоре Генри обратится в бегство при виде врага, и конфликт разрешится.

В романе «Преступление и наказание» герой Достоевского терзается муками внутреннего конфликта, замышляя убийство:

«Раскольников вышел в решительном смущении. Смущение это все более увеличивалось. Сходя по лестнице, он несколько раз даже останавливался, как будто чем-то внезапно пораженный. И наконец, уже на улице, он воскликнул:

«О боже! как это все отвратительно! И неужели, неужели я... нет, это вздор, это нелепость! — прибавил он решительно. — И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!.. И я, целый месяц...»

Но он не мог выразить ни словами, ни восклицаниями своего волнения.

Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мутить его сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей».

Достоевский — мастер внутреннего конфликта. Раскольникову пришло в голову, что можно покончить с нищетой, совершив убийство, но его совесть отвечает на это взрывом негодования. Гениальность Достоевского — в умении создать глубокий внутренний конфликт и поддерживать его остроту на протяжении всего повествования, тем самым удерживая читателя в воображаемом мире.

Внутренний конфликт можно рассматривать как спор двух «голосов» внутри персонажа: голоса разума и голоса страсти, или голосов двух противоборствующих желаний. Один голос возражает другому. «Когда он вернется домой, я убью его, попросту размозжу ему башку!» — говорит один голос в душе Агнессы. «Но что, если он будет мил, как иногда случается? Что, если он будет напевать

песенку о любви, которую написал специально для меня?» — возражает другой. «Ну и пусть! — упорствует первый. — Как только он переступит порог, ему конец!». Конфликт между этими головами обостряется, что обычно приводит к кульминации, когда персонаж решает, как поступить. Чтобы персонаж терзался муками внутреннего конфликта, нужно поставить его перед выбором. Он должен выбрать один из двух одинаково желанных путей, и внутренние голоса спорят о том, какой из них предпочесть. Тогда персонаж оказывается насаженным на вилы дилеммы, а именно это вам и нужно.

Чтобы удержать читателя в мире грез, надо держать его в напряжении. Именно об этом и пойдет речь во второй главе.

II. Как поддерживать напряжение, или «Скорей передайте горчицу, я сгораю от нетерпения»

Что такое напряжение?

Уильям Фостер-Харрис в работе «Основные формулы художественного произведения» говорит: «Нужно сделать все, чтобы парализовать читателя, приковав его к книге. И пусть, трепеща от беспомощности, он с нетерпением ждет, что случится дальше». Приковать дрожащего от нетерпения читателя к книге — это то, ради чего живет писатель. Для этого он старается заставить читателя «волноваться и переживать» за героев. «Волнения и переживания» означают, что читателя держат в напряжении.

А если хочешь держать читателя в напряжении, нужно, чтобы *вопрос повествования* какое-то время оставался неразрешенным.

Вопрос повествования — это средство, позволяющее поддерживать любопытство читателя. Обычно вопрос повествования не сформулирован в форме вопроса. Чаще это утверждение, которое требует дальнейшего разъяснения, проблема, которую нужно решить, предчувствие кризиса и т. п.

Вот как можно поставить такой вопрос в начале повествования:

- Далеко за полночь ректор услышал громкий стук в дверь. (Вопрос: кто и зачем стучится в дверь в столь поздний час?)
- Первое, что сказала себе Гарриет, познакомившись с Джорджем: «Отец будет категорически против этого парня». (Вопросы: понравится ли Гарриет Джорджу? Почему отец будет против? Что произойдет, когда отец Гарриет познакомится с Джорджем? Нравится ли Джордж Гарриет или ей хочется поизводить отца?)
- Линас познакомился с будущей мачехой в сочельник. (Вопрос: понравятся ли они друг другу?)
- Генри не верил в привидения. (Вопрос: не ждет ли его встреча с привидением?)
- Когда в четыре часа Лидии позвонил муж и сказал, что приведет на ужин своего начальника, Лидия попыталась починить аккумулятор своего «бьюика» пятьдесят шестого года выпуска. (Вопрос: удастся ли ей не сорвать ужин?)
- Мать просила Джеба не брать в Тумстон свой старый кольт, но Джеб никогда и никого не слушал. (Вопрос: какое ужасное событие произойдет в городе, когда Джеб заявится туда с пистолетом?)
- «Ах! — воскликнула Дженни. — Ты принес мне подарок!» (Вопрос: что за подарок принесли Дженни?)

Постановка подобных вопросов — самый простой способ создать напряжение.

Но если речь идет не о жизненно важных вопросах, которые по ходу повествования обостряются и принимают все более сложную форму, вам не удастся привлечь внимание читателя надолго. Вопросы, которые ставятся в начале книги, называются *крючками*, их назначение — «подцепить» читателя и заставить его читать дальше.

Нередко крючки — это вопросы, на которые повествование отвечает довольно быстро, но иногда ответ на них появляется лишь в конце истории. Вспомните старые вестерны, где герой должен выполнить свою миссию, прежде чем сядет солнце. Чтобы узнать, удастся ли ему это сделать, зритель должен был досмотреть фильм до конца.

Вопрос повествования — иногда его называют подначкой — это средство привлечь внимание. Он возбуждает любопытство, заставляя читателя увлечься. Однако методика постановки такого вопроса часто применяется неправильно. Маколей и Ланнинг в книге «Приемы создания художественного произведения» (1987) предупреждают: «...Писатель должен различать уловки, которые позволяют временно привлечь внимание и практически не имеют отношения к основному действию, и начало, которое по-настоящему увлечет читателя в мир повествования... Волнующая, драматическая завязка допустима, если она оправдана дальнейшим развитием событий». Иными сло-

вами, игра с читателем должна быть честной. Постарайтесь, чтобы вопрос повествования породил закономерные вопросы о персонажах и их жизни.

Начинающие писатели нередко начинают рассказ, не задав вопроса. Ниже приводится ряд типичных примеров первой страницы произведения, написанного новичком:

- Спальня Джинджер была оклеена полосатыми обоями. У окна стоял стол. (Вопрос отсутствует.)
- Развлекаясь в Оушн-Сити было негде, и Освальд решил лечь пораньше и почитать, как смастерить бумажный самолет. (Подобный вопрос нежелателен: читатель отложит книгу, чтобы не умереть от скуки.)
- Краска старого «форда» облезла от ржавчины, а сиденья, набитые конским волосом, пахли как пара старых кроссовок. (Вопроса нет — одно лишь описание.)
- Учительница была настоящей мегерой, и Мэгги страшно обрадовалась, когда начались летние каникулы. (Проблема, вызванная скверным характером учительницы, практически разрешилась. У читателя не возникает вопроса, что случится дальше.)
- Теплый морской ветерок задувал в открытое окно, на горизонте над грядой гор Санта-Круз висел золотой шар луны. (Хотя это и похоже на начало художественного произведения, едва ли оно захватит читателя.)

Неудачное начало часто равноценно смертному приговору будущей книге, причем последняя может быть совсем неплоха, но ни у редактора, ни у читателя не хватит терпения продолжать чтение, если вы не будете подогревать их интерес.

Вот пример из романа, где соответствующие вопросы поставлены:

«В первых числах октября 1815 года, приблизительно за час до захода солнца, в городок Динь вошел путник. Те немногочисленные обитатели, которые в это время смотрели в окна или стояли на пороге своих домов, не без тревоги поглядывали на этого прохожего»¹.

Это начало второй книги «Отверженных» Виктора Гюго. Первая же фраза ставит вопрос: кто этот человек? Следующая фраза придает облику героя нечто зловещее, что обостряет напряжение. Это разжигает любопытство читателя.

Нередко в книгах о литературном творчестве пишут, что автор короткого рассказа или повести должен заинтриговать читателя как можно раньше, на протяжении первых двух-трех абзацев, а писатель-романист может не торопиться. Это вздор. Мы имеем дело с очередным псевдоправилом. Как создатель коротких историй, так и тот,

¹ Цитируется по переводу Д. Лившиц.

кто пишет романы, оба должны поставить вопрос повествования как можно раньше, желательно в первой или второй фразе.

Вот несколько примеров:

- «Огромная рыба бесшумно рассекала ночную воду, слегка взмахивая серповидным хвостом. Пасть ее была приоткрыта, чтобы потоки воды свободно проходили сквозь жабры». (Как вы уже догадались, это роман «Челюсти». Вопрос повествования: кто станет жертвой акулы?)
- «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест». («Процесс». Первое же предложение поднимает массу вопросов. Почему его арестовали? Что с ним будет? Кто оклеветал героя и почему?)
- «Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену». («Гордость и предубеждение». Это утверждение вызывает сразу два вопроса: кто этот молодой человек? Кто станет его счастливой избранницей?)
- «Холод нехотя отступил от земли, и туман, поднимаясь, раскрыл спящую армию, раскинувшуюся по холмам. Когда мир вокруг из бурого сделался зеленым, армия проснулась и, дрожа от нетерпения, стала жадно ловить отголоски слухов». («Алый знак доблести». Вопрос: о каких слухах идет речь?)
- «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую на-

нимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту». («Преступление и наказание». Слова «как бы в нерешимости» вызывают вопрос: какое решение предстоит принять персонажу? Впоследствии выясняется, что речь идет о намерении совершить убийство.)

- «Сообщение из еженедельника „Энтерпрайз“, г. Вестоувер (штат Мэн), 19 августа 1966 года:

КАМЕННЫЙ ГРАД

Сразу несколько очевидцев подтвердили, что 17 августа на Карлин-стрит в городе Чемберлене при совершенно ясной, безоблачной погоде обрушился град камней. Камни попали в основном на дом миссис Маргарет Уайт. В значительной степени повреждены крыша, два водосточных желоба и водосточная труба. Ущерб оценивается приблизительно в 25 долларов». («Кэрри». Такое начало вызывает массу вопросов, связанных с таинственным происшествием: чем оно было вызвано, почему камни сыпались именно на этот дом, и т. п.)

- Скарлетт О'Хара не была красавицей, но мужчины вряд ли отдавали себе в этом отчет, если они, подобно близнецам Тарлтонам, становились жертвами ее чар»¹. (Конечно же, это роман «Унесенные ветром». Строки, с которых начинается повествование, вызывают ряд вопросов: во что выльется

¹ Здесь и далее фрагменты романа Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» цитируются по переводу Т. Озерской.

увлечение близнецов, будут ли они ссориться из-за Скарлетт и т. п.)

Взявшись писать гениальный роман, следуйте примеру мастеров и сразу, в первых же строках, поставьте жизненно важный вопрос, который так сильно зацепит читателя, что ему будет просто не оторваться от книги.

Чтобы держать читателя в напряжении, автор не только задает вопросы, которые разжигают любопытство. Он стремится вызвать у читателя волнение или страх, а это захватывает сильнее, чем простое любопытство.

Как писатель добивается такого результата? Внимательно прочтите следующий отрывок:

«Мэри была любознательной полуторагодовалой малышкой. У нее были светлые локоны, голубые глаза и ямочки на щеках. Она только-только начала учиться ходить, и ее мать гордилась, что дочка уже умеет стоять, держась за мебель или стену. Малышка то и дело подбиралась к столу и, ухватившись за его ножку, протягивала ручонку и стаскивала на пол салфетки и столовое серебро. Ей хотелось понять, как устроен этот таинственный мир, что «там», над ней, за пределами ее досягаемости. Как-то раз, оставив на плите кастрюлю с кипящей водой, ее мать на минуту выскочила из кухни, чтобы ответить на телефонный звонок. Мэри задрала голову, увидела над краем плиты медную ручку кастрюли и заинтересовалась непонятным пред-

метом. Она подползла к плите, встала на ножки и потянулась к ручке кастрюли...»

Такое начало ставит как минимум два вопроса: (1) Удастся ли Мэри дотянуться до ручки и опрокинуть на себя кастрюлю с кипятком? — и (2) Успеет ли мать вернуться вовремя? Но автор не ограничивается этими вопросами. Большинство людей, читая эти строки, будут волноваться — удастся ли предотвратить трагедию. Волнение — более глубокое чувство, чем любопытство.

Задавшись целью вызвать у читателя волнение или страх, писатель должен постараться заставить его симпатизировать своему герою. Такому персонажу читатель желает только добра.

Следующее условие, которое необходимо, чтобы вызвать волнение читателя, — симпатичный персонаж должен оказаться в опасной ситуации. Речь не обязательно идет о физической опасности. Рассмотрим следующий отрывок:

«Маленькие Пруденс и Фредди Тодд, спрятавшись за сараем, заключили сделку, по условиям которой Фредди мог приподнять юбку Пруденс и ровно тридцать секунд разглядывать ее штанишки в обмен на карманные деньги, выданные ему на две недели. Там на них случайно наткнулась старая тетушка Матильда, которая испытала настоящее потрясение, оказавшись свидетельницей выполнения этого чудовищного договора».

В этом случае физической опасности нет, но угроза налицо. Неодобрение со стороны окружающих часто имеет куда более серьезные последствия. С тревогой ожидая неприятностей, которые угрожают симпатичному герою, читатель должен помнить и про такие беды.

Это относится не только к началу произведения. На протяжении всего повествования читатель должен беспокоиться, что с героем вот-вот случится нечто скверное.

- В романе «Алый знак доблести» Генри попадает в опасную ситуацию. Он может обнаружить свое малодушие, а в худшем случае погибнуть.
- В романе «Челюсти» симпатичным персонажам угрожает большая белая акула. Она поедает людей и разрушает жизнь Броди.
- В романе «Кэрри» угрозу представляют как замысел жестоких одноклассников Кэрри, так и страшные последствия, которыми чревата стычка с Кэрри для любого симпатичного героя.
- В романе «Гордость и предубеждение» читатель обеспокоен тем, что Элизабет и Дарси не влюбляются друг в друга и не женятся. Хотя они не ладят, читатель знает, что они созданы друг для друга.
- В романе «Преступление и наказание» страшны не столько намерения героя совершить убийство, сколько ужасные последствия его поступка.

- В романе «Процесс» сразу создается опасная ситуация — арест К.
- В романе «Унесенные ветром» угрозу представляет приход северян.

Сложно ли писателю создать ситуацию, при которой динамика развития событий — опасность, угрожающая симпатичному персонажу, — окажет должное воздействие на читателя? Вовсе нет.

Представьте, что вы работаете в офисе и видите, что все вокруг измучены однообразием скучной и неприятной работы. Люди тупеют от рутины, делаясь похожими на зомби. Вам хочется написать об этом. Вы начинаете свое повествование. Все персонажи вашей истории раздавлены системой, но вы чувствуете — чего-то не хватает. Повествованию недостает напряженности. Опасность не столь серьезна, чтобы вызвать у читателя волнение и страх. Спросите себя, кому может угрожать опасность? Едва ли это один из описанных вами зомби. Нет, это должен быть кто-то из новеньких. Тот, кто не желает подчиняться. Тот, кто будет сопротивляться.

Кроме того, надо подумать, откуда может исходить угроза? Может быть, это начальник, которого боится весь офис? А что, если изменить ситуацию, думаете вы. Пусть действие происходит не в офисе, а в психиатрической лечебнице, где

старшая медсестра стремится подчинить и уни-
зить каждого пациента. Это создаст чрезвычайно
напряженную ситуацию. На самом деле эту идею
виртуозно разработал Кен Кизи в книге «Над ку-
кушкиным гнездом»: старшая медсестра, наделен-
ная особыми полномочиями, представляет реаль-
ную угрозу для пациентов.

Рассмотрим другую идею. Ваши персонажи —
богатая леди и ее слуга. Она обращается с ним как
с собакой. Он терпит ее издевательства, потому
что ему нужна работа. Вам хочется написать
о том, как жестоко обращаются с бедняками бога-
чи, но где же напряженность? Где опасность? Мо-
жет быть, посадить персонажи на яхту, принадле-
жащую главной героине, и отправить их в плава-
ние по Средиземному морю, где яхта пойдет на
дно? Пусть слуга и его хозяйка выберутся на не-
обитаемый остров. Так мы получим опасную си-
туацию — героям нужно выжить. Не нравится?
Вы не собирались писать о том, как люди пыта-
ются выжить на необитаемом острове?

Попробуем иначе. Слуге надоедают постоянные
унижения, он изменяет внешность и встречается со
своей хозяйкой на равных. У них начинается ро-
ман. В чем состоит опасность? Его могут разобла-
чить, и любви придет конец. Тоже не нравится?

Хорошо, пусть слуга узнает, что кто-то хочет
убить его хозяйку, и, спрятавшись в укрытии, сфо-

тографирует заговорщиков. Однако тем удастся опередить слугу, повесив преступление на него, и теперь его преследует полиция.

Вы не любите детективы? Прекрасно. Вы хотите писать мирные истории про «реальных людей». Но это не мешает вам ввести в повествование опасность. Джим Боб собирается жениться на Билли Джо. Он делает ей предложение, она дает согласие. Идея вашего произведения — показать, что порой люди вступают в брак лишь потому, что так принято, а не потому, что нашли свою половинку. Вы выдумываете городишко на плато Озарк, где девушки выходят замуж в шестнадцать лет. Ваша задумка очень хороша, и, возможно, в дальнейшем этот брак действительно будет иметь для Билли Джо ужасные последствия, но они слишком отдалены во времени, чтобы повествование стало по-настоящему напряженным. Опасность не подстерегает героиню за углом. Чтобы сделать ее более ощутимой, нужно показать, что этот брак навредит Билли Джо *прямо сейчас*. Не обязательно, чтобы это был физический вред. Брак может просто поставить под угрозу ее будущее. Например, у Билли Джо есть возможность учиться в оперной студии в Чикаго. Брак лишит ее этой возможности. Теперь перспектива брака таит в себе угрозу — лишиться благоприятной возможности. В итоге ситуация становится более напряженной.

Дин Кунц в работе «Как написать бестселлер» (1981) пишет: «Девяносто девять из ста начинающих писателей совершают одну и ту же серьезную ошибку: они забывают о том, что на первых же страницах романа герой должен оказаться в беде».

Чтобы ваш персонаж попал в беду, нужно, чтобы ему угрожала опасность. Если симпатичному персонажу угрожает опасность, вы заставите читателя испытывать волнение и страх за него. И тогда вам остается лишь поджечь бикфордов шнур.

Поджечь бикфордов шнур

Это один из самых сильных приемов создания напряжения. Он предполагает, что в назначенный час должно случиться нечто ужасное, и персонажам нужно предотвратить надвигающуюся катастрофу, преодолевая невероятные трудности.

В одной из серий фильма «Злоключения Полин» несчастную героиню привязывают к рельсам, а поезд, который идет в 12.10, никогда не опаздывает. Дадли Дорайт, спешащий на помощь Полин, сталкивается с самыми разными препятствиями.

В фильмах про Тарзана лодка Джейн непременно цепляется за бревно, переворачивается или должна преодолеть крутые пороги. Множество

подобных эпизодов есть и в фильмах про Индиану Джонса.

Создатели старого телешоу «Бэтмэн» любили пародировать прием бикфордова шнура. Каждую неделю двух героев ждал страшный конец: их запекали в тесте, рассекали гигантским маятником или привязывали над котлом с кипящей кислотой веревками, которые невозможно распутать.

Придумать ситуацию с бикфордовым шнуром несложно. Вот несколько примеров:

- Лиза, которую родители заперли дома, тайком выбирается в кино со своим приятелем. Ей нужно вернуться к полуночи, до прихода родителей. Но по дороге домой машина ее приятеля ломается...
- Шериф велел Блэку Барту убраться из города до вечера, но Барт говорит, что не собирается уезжать и убьет любого, кто посмеет на него давить ...
- В направлении лагеря, разбитого семьей Брамбл, движется лесной пожар. Их машина не заводится. Чтобы спастись от надвигающегося огня, им приходится вылезти из машины. Между тем ветер гонит пожар прямо на них...
- У Дорис Фелчер есть двадцать четыре часа на то, чтобы раздобыть мед смертельно опасной албанской кровососущей пчелы-альбиноса, иначе пришельцы с планеты Зорк уничтожат Землю...
- У малышки Мэри высокая температура, и если старому доктору Адамсу не удастся приехать вовремя из-за снежной бури...

Те, кто пишет триллеры, отлично знают цену бикфордову шнуру. В романе Фредерика Форсайта «День Шакала» все начинается с того, что Шакала нанимают убить Шарля де Голля, президента Франции. Шнур подожжен, герой романа должен успеть остановить убийцу.

В книге Кена Фоллетта «Игольное ушко» нацистский преступник пытается по радио связаться с Берлином, чтобы сообщить важную информацию о высадке войск в Нормандии. Его необходимо вовремя остановить.

В кульминационный момент романа «Шпион, который пришел с холода», Лимасу нужно успеть перебраться через берлинскую стену до истечения назначенного срока, иначе он останется за железным занавесом.

Этот прием используют не только авторы политических триллеров.

- В романе «Челюсти» нужно убить акулу, прежде чем городок разорится из-за того, что пляжи закроют, а поток туристов иссякнет.
- В книге «Алый знак доблести» после побега Генри обнаруживает, что его подразделение отступило, и никто не узнает о его малодушии, если он успеет вновь влиться в его ряды.
- В романе «Унесенные ветром» армия конфедератов оставляет Атланту, северяне вот-вот сожгут город, но Скарлетт,

которой тоже предстоит покинуть город, нужно успеть принять роды у Мелани, так как врача уже не найти.

- В романе «Кэрри» шнур подожжен, когда злые шутники решили облить свиной кровью Кэрри, которую как раз собирались чествовать как королеву бала.
- В книге «Гордость и предубеждение» Лидия сбежала с молодым офицером Уикхемом, и вся семья в панике старается отыскать беглецов, пока негодяй Уикхем не погубил младшую сестру.

Таким образом, чтобы создать напряжение, автор должен поставить ряд вопросов, позаботиться о том, чтобы симпатичные герои оказались в опасной ситуации, и поджечь бикфордов шнур. Это увлекает читателя и заставляет его волноваться. За кого он переживает? Разумеется, за персонажей. Если вы хотите написать гениальный роман, вам нужны достойные персонажи, о них-то мы и поговорим в третьей главе.

III. Нытики и чудаки, или Как сделать персонажи запоминающимися

Нытики

Большинство литературных агентов предупредят вас, что есть произведения, с которыми они не будут иметь дело ни при каких обстоятельствах, даже если книги написаны прекрасным языком, а их события разворачиваются в экзотическом райском уголке. Увидев такое произведение, старые сварливые редакторы передергиваются от омерзения. У преподавателей писательского мастерства начинается почесуха, если кто-нибудь из их учеников пишет нечто подобное. Что же все они считают столь чудовищным безобразием?

Да историю *горемычной домохозяйки*.

Обычно сюжет приблизительно следующий: неработающая женщина, полная недотепа во всем — наивная, невежественная и, возможно, чуточку бестолковая, — полностью задавлена и забита, как вы правильно догадались, мужем, бессердечным и похотливым мерзавцем.

Горемычная домохозяйка не ударяет палец о палец, чтобы решить свои проблемы, и глубоко страдает на протяжении доброй сотни страниц, по-

ка в один прекрасный день вдруг внезапно не принимается действовать. Как правило, это случается после того, как соседка, подруга или психотерапевт скажут ей: «Тебе, черт возьми, пора *это-то делать*». Взяв на вооружение этот бесценный совет, горемычная домохозяйка, вместо того чтобы заняться решением своих проблем, отправляется «искать себя». Обычно после этого у нее начинается роман с женатым мужчиной, она находит «творческую» работу, занявшись рекламой, журналистикой, продажей недвижимости или искусством. В итоге горемычная домохозяйка становится независимой, понимает, что она тоже человек, обретает чувство собственного достоинства, достигает Вершины и выходит замуж за Мистера Самое То.

Встречается и другой вариант той же истории — история *несчастливого бухгалтера*. Несчастный бухгалтер по сути персонаж того же типа, что и горемычная домохозяйка, только мужского пола. Он полный недотепа во всем — наивный, невежественный и, возможно, чуточку бестолковый, — полностью задавленный и забитый, как вы правильно догадались, своим начальником, бессердечным и похотливым мерзавцем. Несчастный бухгалтер не ударяет палец о палец, чтобы решить свои проблемы, и глубоко страдает на протяжении доброй сотни страниц...

Дальше можно не продолжать...

Проблема с горемычной домохозяйкой / несчастным бухгалтером заключается в том, что такую книгу не захотят читать даже потенциальные покупатели подобных историй — горемычные домохозяйки и несчастные бухгалтеры, жаждущие обрести свободу.

Почему? Потому что невозможно симпатизировать персонажу, который только и делает, что хнычет и упивается жалостью к себе. Эдвин А. Пиплз в книге «Справочник писателя-профессионала» (1960) называет таких персонажей «презренными». Герои, «которые только и делают, что страдают, даже если они переносят свои страдания стоически», не вызывают никаких иных чувств, кроме презрения, говорит он.

История про горемычную домохозяйку / несчастного бухгалтера не будет иметь успеха, поскольку такой герой не интересен читателю, пока не «найдет себя», но прежде чем это случится, читатель успеет потерять терпение и захлопнуть книгу.

Это не значит, что персонаж не может жаловаться на жизнь, а домохозяйка или бухгалтер не имеют права стать героями книги. «Ширли Валентайн» — роман, пьеса и фильм про домохозяйку — пользовались огромным успехом. Их героиня привлекала чувством юмора и проницательным умом, она здраво оценивала свое положение

и стремилась изменить его — Ширли сбежала в Грецию, где у нее завязался роман.

Проблема не в том, что персонаж жалуется на жизнь, а в его статичности. Он не движется. Следует избегать статичных персонажей. Создавайте сколько угодно нытиков, которые могут впоследствии победить великана или убить дракона, но помните, что персонаж не начнет развиваться, пока не начнет действовать и не будет вовлечен в конфликт. Статичный нытик никогда не станет действующим лицом гениального романа.

Чтобы написать гениальный роман, главные герои, в том числе те, что жалуются на жизнь, должны динамично развиваться.

У динамично развивающегося персонажа есть стимул. Такой персонаж, как Ширли Валентайн, *всей душой* стремится к чему-то. Это стремление дает персонажу импульс и заставляет его действовать.

Несостоятельные безответные персонажи одномерны. Все, на что они способны, это бесконечные страдания. Динамичных персонажей раздражают противоречивые чувства — честолюбие и любовь, страх и патриотизм, вера и вожделение и т. п. В их душе бушует пламя страстей, которые влекут их в разных направлениях. Динамичный персонаж разрешает свой внутренний конфликт с помощью поступков, и эти поступки обостряют конфликт повествования и порождают новые внутренние конфликты.

Как сделать героев интересными людьми

В книге «Искусство создания художественной литературы» (1965) на вопрос: «К чему должен стремиться писатель?» Лайос Эгри отвечает: «К созданию образа. Секрет и магическая формула великого, бессмертного произведения — это живые, полнокровные образы персонажей».

Яркие, полнокровные персонажи привлекают читателя. Гамильтон Клэйтон в работе «Искусство создания художественной литературы» (1939) говорит: «Автор — своего рода опекун созданных им персонажей. Именно он выводит их в свет, и, если читатели встретят их неприветливо, именно он виноват, что знакомство с его подопечными не представляет для людей никакой ценности и не вызывает интереса».

Каким должен быть персонаж, чтобы вызывать интерес? Эдвин А. Пиплз в книге «Справочник писателя-профессионала» утверждает, что персонажи «должны быть столь же неповторимы, непоследовательны и противоречивы, как и реальные люди. Именно эти противоречия и составляют личность героя». Именно это позволяет вдохнуть жизнь в объемный, законченный образ. Противоречия делают хороший персонаж интересной личностью, которую хочется узнать поближе.

Если вы познакомитесь на вечеринке с интересным человеком, вам непременно захочется рассказать о нем другим. Хороший драматический персонаж привлекателен так же, как и любой интересный человек.

Что же делает человека интересным?

Некоторые интересны тем, что повидали неведомые нам места. Кто-то, к примеру, побывал в Индии или в Мозамбике вместе с Корпусом мира, а кто-то добрался до Южного полюса, будучи членом Национального географического общества.

Интерес вызывают и те, кто много и серьезно размышлял о жизни или твердо придерживается собственного оригинального мнения. Кому-то кажется, что он видел, как из магазина выходит Элвис Пресли¹. Кто-то голосовал за сухой закон, летал на воздушном шаре над Алжиром или был брошен за решетку за то, что кидался снежками в памятник Карлу Марксу в Восточной Германии. Интересные люди видели интересные места, совершали смелые поступки, их жизненный опыт богат и разнообразен. Они участвовали в спиритических сеансах, они пытались раскрыть страшные тайны, иными словами, они *жили* полной жизнью.

¹ Автор имеет в виду песню «Chocolate Cake» группы Crowded House («I saw Elvis Presley walk out of a Seven Eleven»).

В книге «Как написать гениальный роман» я рекомендую составить биографии всех значимых персонажей, что очень полезно для дальнейшей работы. Это поможет вам сделать персонажи живыми и многогранными. Кроме того, такая биография должна быть интересна сама по себе. Пишите биографии таких персонажей, которые, будь они реальными людьми, имели бы собственных биографов.

Все это здорово, скажете вы. Но я никогда не был в Индии, не сидел у ног мудрого гуру, не играл в поло и не ужинал у Ротшильда. А если человек не испытал чего-то на собственном опыте, то как об этом писать?

Вопрос решается легко. Библиотеки битком набиты всевозможными историями, написанными очевидцами. Если ваш персонаж боксер, артист балета или охотник на акул, ступайте в библиотеку и почитайте автобиографическую литературу. Уверяю, вы найдете массу материала.

Допустим, среди ваших героев есть проститутка. В любой мало-мальски приличной библиотеке найдется десять-пятнадцать книг, написанных проститутками. То же самое относится к монахиням, праведникам, мошенникам и капитанам подводных лодок.

Если вы пишете про бухгалтера, их полным-полно в телефонной книге. Позвоните парочке таких людей и представьтесь. Предложите угостить

их обедом. Попросите их рассказать о своей работе, о том, как они избрали этот род занятий, о том, к чему они стремятся в будущем. Довольны ли они своей жизнью? Случаются ли у них проколы и как они выходят из затруднительных ситуаций? Что они думают о налоговой службе?

Вникайте в суть дела. Задавайте каверзные вопросы. К каким уловкам прибегают бухгалтеры? Какую сумму можно прикарманить, оставшись незамеченным? Можно ли подкупить инспектора налоговой службы?

Думаю, вы поняли мою мысль. Вы должны знать жизнь своих персонажей в мельчайших подробностях.

Старайтесь, чтобы поведение и манера речи героев были столь же правдоподобными, как в романах Джозефа Уомбо. Несмотря на то что Уомбо почти двадцать лет проработал в полиции, он продолжает общаться с полицейскими, чтобы не забыть, как они держатся и разговаривают. То же самое делает Элмор Леонард. Эми Тан знакома с жизнью китайских иммигрантов в Америке не понаслышке, она пишет о них со знанием дела, прекрасно понимая их проблемы. Джозеф Уомбо, Элмор Леонард и Эми Тан пишут прекрасные романы, виртуозно владея темой.

Вам тоже не повредит узнать тех, о ком вы пишете, поближе.

Что умеет ваш герой

Читателя привлекают персонажи, которых Аристотель в «Поэтике» называет «умелыми».

Сыщики, которые достигли высот в своем деле, вызывают куда больший интерес, чем их неумелые коллеги (конечно, если речь не идет о комических персонажах). Ковбои всегда ловко выхватывают пистолет, бросают лассо и идут по следу. Гомер понимал это, когда писал «Одиссею». Одиссей не только смел и безрассуден, он прекрасно знает морское дело и метко стреляет из лука. Если ваши персонажи будут искусными и ловкими, читатель станет охотно отождествлять себя с ними.

- Броди, герой романа Питера Бенчли «Челюсти», отличный шериф. Хупер — превосходный специалист по биологии моря. Куинт — первоклассный охотник на акул. Акула, нападающая на людей, невероятно умна и изобретательна.
- Мать Кэрри в романе Стивена Кинга «Кэрри» достигла вершин фанатичной религиозности. Жестокие подростки, которые хотят, чтобы Кэрри избрали королевой бала, мастерски продумали свой злой розыгрыш. Кэрри обладает непревзойденными способностями в области телекинеза.
- Скарлетт в романе Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» — настоящая дочь плантатора: она умеет флиртовать и льстить, обращать на себя внимание и ссорить людей в своих интересах, а Ретт Батлер — ловкий и хитрый контрабандист.

Не забудьте про чудачества

Лучшие персонажи нередко оказываются чудачками, а порой и настоящими безумцами.

Читатель обожает чудаковатых персонажей. Чудаковатые персонажи колоритны, эксцентричны, парадоксальны, своевольны и немного гротескны. Кого вы вспоминаете, думая о великих литературных персонажах? Вспомните Ахава из романа «Моби Дик». Этот весьма колоритный персонаж явно немного того. Грек Зорба — один из самых больших чудаков всех времен и народов. Многие литературоведы считают, что рождением современного романа была публикация «Дон Кихота». Главный герой этой книги, воюющий с ветряными мельницами, — отъявленный чудак. История английского романа, полагают некоторые, начинается с «Молль Фландерс». Главная героиня этого романа — настоящая чудачка и к тому же воровка и двумужница. Пьер Безухов, один из героев «Войны и мира» Толстого, тоже маленько не от мира сего. Он бродит по полям сражений в поисках философских истин.

Знаменитый герой детективных романов Эр-кюль Пуаро спит, надев на голову сеточку для волос, и чрезвычайно гордится своими усами. Ниро Вульф выращивает орхидеи и никогда не выходит из дома. Странновато, согласитесь. А Шерлок Холмс? По ночам он играет на скрипке и вводит себе морфий.

Создавать персонажи с причудами весело и интересно. Можно просто взять какую-то черту характера или склонность и довести ее до абсурда. Например, ваш герой до безумия любит гамбургеры. Или ненавидит змей, жуков или акул. Пусть он будет помешан на автомобилях «форд» или на «жучках» для подслушивания, испытывает маниакальную страсть к изучению языков или обожает шить одежду для кошек. Сгодится любая крайность.

Другой способ создать чудаковатый персонаж — наделить его необычной жизненной философией. Грек Зорба из одноименного произведения Никоса Казандзакиса живет полной жизнью, не задумываясь о последствиях. Когда его спрашивают, где он работал в последнее время, он отвечает:

«— На одной шахте. Ты знаешь, я неплохой шахтер. В руде разбираюсь, могу отыскать жилу, проходить штольни и в шахту спуститься — словом, ничего не боюсь. Я хорошо работал, был мастером, не мне жаловаться. Да вот дьявол попутал. В прошлую субботу я был слегка под градусом и, недолго думая, пошел к хозяину, который приехал в тот день с проверкой, ну я ему и надавал по физиономии.

— Избил? За что же? Что он тебе сделал?

— Мне? Ничего! Совсем ничего, я тебе говорю! Да я и видел-то в первый раз этого человека. Он нам даже раздавал сигареты, черт бы его побрал»¹.

¹ Цитируется по переводу Л. Араб-Оглы.

Перед нами прелестный чудаковатый персонаж.

Даже если вы пишете самый серьезный роман, не бойтесь персонажей со странностями. Шекспир создал Фальстафа, восхитительного героя с причудами, который является действующим лицом серьезной исторической пьесы «Король Генрих IV». Фальстаф — пьяница и трус, во всеуслышание излагает свои сомнительные взгляды. Вардаман Бандрен в романе Фолкнера «Когда я умирала» самый настоящий чудаковатый. Он постоянно повторяет: «Моя мама — рыба», потому что она умерла, как умерла его рыба. А старый ворчливый слуга Джозеф в потрясающем романе Эмили Бронте «Грозовой перевал», который проклинает всех и каждого и пророчит несчастья? Это ли не странность?

Персонажи с причудами не только оживляют повествование, они прекрасно оттеняют образы более серьезных персонажей. Такое подчеркивание с помощью контраста — это литературный прием, позволяющий сделать более выразительным образ одного персонажа, противопоставив его другому. Так, в романе «Гордость и предубеждение» серьезному персонажу Дарси, поклоннику Элизабет, противопоставлен ухажер ее сестры Лидии, Уикхем, мошенник с причудами. В романе «Челюсти» противоположностью Хупера, серьезного специалиста по морской биологии, является странноватый охотник на акул, Куинт. В романе «Кэрри» причуды матери Кэрри граничат

с безумием. Она прекрасно оттеняет серьезную, искреннюю и ранимую Кэрри.

Эдвин А. Пиплз в «Справочнике писателя-профессионала» замечает, что Чарли Чаплин, сочетая комическое с трагическим, «достигал максимально глубокого воздействия на зрителя. Его образ маленького бродяги вырастает из печали, и, будучи фоном для безудержного смеха, эта печаль почти нестерпима... Чаплин создает резкий, жесткий контраст. Именно это заставляет нас запоминать происходящее».

Само собой, создавая персонаж с причудами, вы можете потерпеть неудачу. Он может получиться неправдоподобным, несимпатичным или придурковатым. Трудно понять, не перегнули ли вы палку, стараясь оживить персонаж. Это всегда рискованно.

Персонаж и обстановка

Персонаж оттеняют не только образы других действующих лиц, но и окружающая обстановка. К примеру, провинциал приезжает в город. Видный общественный деятель попадает в тюрьму. Вспомните главного героя известной повести Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», или избалованного и капризного ребенка из богатой семьи в книге Киплинга

«Отважные капитаны», или бродягу Макмерфи в психиатрической лечебнице из романа Кена Кизи «Над кукушкиным гнездом», или попавшую в чудесную страну простую девочку с канзасской фермы из сказки Фрэнка Л. Баума «Волшебник из страны Оз».

- В романе «Челюсти» шериф Броди ненавидит воду и не умеет плавать. Представьте, как чувствует себя такой герой на лодке во время охоты на гигантскую акулу-людоеда.
- Герой романа «Алый знак доблести» Генри — штатский, попавший в самое пекло гражданской войны.
- Скарлетт в романе «Унесенные ветром» — дочь плантатора, которая привыкла, что все ее прихоти исполняются. Представьте, каково такой героине искать съедобные корни, чтобы выжить в стране, разоренной войной.
- К., герой романа «Процесс», разумный человек. Вообразите, как тяжело ему в нелепом мире «Закона», где людей преследуют и уничтожают без всякой причины.
- Интеллигент Раскольников в романе «Преступление и наказание» оказывается в тюрьме вместе с ворами и убийцами.
- В романе «Кэрри» неискушенную девушку приглашает на выпускной бал один из самых завидных кавалеров-старшеклассников. Она попадает в незнакомый для нее мир.

Чтобы сделать образ своего персонажа более рельефным, поместите его в чуждую ему обстановку, пусть он столкнется с новыми и, возможно, пугающими реалиями.

Доминирующая страсть

В книге «Как написать гениальный роман» доминирующая страсть определена как «главная сила, управляющая поступками персонажа, его основная мотивация».

Доминирующая страсть определяет персонаж для писателя, она позволяет автору оживить героя всего одной фразой. Доминирующая страсть может быть стремлением совершить гениальное преступление, стать великим проповедником, ловким карманником или научиться подделывать произведения искусства. Это стремление может быть менее конкретным и более прозаическим: например, кто-то мечтает стать хорошим мужем, круглые сутки валяться на диване или просто хочет, чтобы его оставили в покое. В любом случае доминирующая страсть определяет, как поступит персонаж, если по ходу действия ему понадобится решить какую-либо проблему.

Пусть нашего героя зовут Спит Спалински. Спит помешан на бейсболе. Его доминирующая страсть — стать великим питчером. В начале истории Спит участвует в отборочных соревнованиях, часами тренируется, бросая мяч, и т. д.

Во второй главе к Спиту приезжает брат из Милуоки. Неожиданно его находят убитым в номере отеля, где живет Спит. Перед смертью брат успева-

ет написать на стене: «За что, Спит?», и полицейские считают, что преступление совершил Спит.

В этой истории доминирующая страсть героя — стать великим питчером — не управляет его поступками. С момента убийства он тратит все свое время на то, чтобы доказать свою невиновность и найти настоящего убийцу. Драматическое решение персонажа сменить доминирующую страсть способствует его дальнейшему развитию.

Таким образом, в случае Спита у героя есть одна страсть, которая управляет его жизнью, и другая, которая определяет развитие событий в повествовании. В результате у героя есть две доминирующие страсти — дремлющая и активная. Дремлющая страсть по-прежнему определяет образ персонажа для автора, однако после того, как героя обвинили в убийстве, его поступками управляет не она. Любыми действиями персонажами должна управлять хотя бы одна доминирующая страсть. Нельзя допускать, чтобы персонаж вел себя как машина, у которой заглох мотор.

Итак, вернемся к нашей истории. Допустим, в пятой главе Спит отправляется в Калифорнию, движимый новой доминирующей страстью — доказать свою невиновность. Он оказывается в старом, ветхом здании, когда внезапно начинается землетрясение. Доминирующая страсть Спита — доказать свою невиновность — забыта. Он думает

только об одном — как выбраться из-под груды развалин.

Иными словами, мотивация поступков героя не всегда определяется первоначальной доминирующей страстью, но эта страсть может вернуться, когда критическая ситуация останется в прошлом. Таким образом, доминирующая страсть не является константой, она может меняться по ходу повествования, уходить и возвращаться вновь. Во многих великих произведениях персонаж, принимающий важные решения, переключается с одной доминирующей страсти на другую, и это делает его еще более привлекательным для читателя.

- Доминирующая страсть Раскольникова в романе «Преступление и наказание» — избавиться от нищеты, однако после того, как он совершил убийство, его доминирующей страстью становится духовное возрождение.
- Доминирующая страсть Генри в романе «Алый знак доблести» — выполнить свой патриотический долг, однако как только начинается перестрелка, иная страсть заставляет его бежать с поля боя. Затем доминирующая страсть меняется, и он желает лишь одного — исправить свою ошибку.
- Доминирующая страсть Кэрри — стать такой же, как другие девочки, — воплощается в стремлении попасть на выпускной бал. После того как жестокие шутники опрокидывают на нее ведро со свиной кровью, ее доминирующей страстью становится желание отомстить.

- Доминирующая страсть Скарлетт О'Хара — желание выйти замуж за Эшли. Когда северяне разорили ее плантацию, Тару, ее доминирующей страстью делается стремление восстановить ее.
- Доминирующая страсть Элизабет Беннет — преданность своей семье. Движимая этой страстью, она готова отвергнуть предложение весьма подходящего жениха, Дарси, который смотрит на ее родных сверху вниз. Однако когда Элизабет узнала, что Дарси помог спасти ее сестру от позора, в душе героини происходит переворот, и у нее возникает новая доминирующая страсть — выйти за него замуж.

Избегайте слишком частой смены доминирующей страсти. Иначе, вместо того чтобы написать гениальный роман, где герои совершают мотивированные поступки, а драматическое развитие событий закономерно ведет к кульминации, вы получите нелепое нагромождение не связанных между собой событий.

Когда в финале основные конфликты разрешаются, персонаж иногда возвращается к изначальной доминирующей страсти, но чаще этого не происходит, поскольку он становится другим человеком. Так, Спит в итоге может прийти к выводу, что ему страшно нравится быть сыщиком и что он наконец-то нашел настоящее, «взрослое» занятие, по сравнению с которым бейсбол — это детские игрушки. Кроме того, он начинает

понимать, что ему никогда не стать гениальным питчером.

Если персонаж все же возвращается к первоначальной доминирующей страсти, он нередко переоценивает ее по-новому, что делает драматические события истории еще более значимыми.

Персонажи с двойственной натурой

Порой самые запоминающиеся литературные персонажи имеют двойственную натуру. В итоге в одном герое сосуществуют два отдельных персонажа. Автор задумывает его таковым с самого начала.

Пожалуй, одним из самых известных примеров являются Джекилл и Хайд.

Таким персонажем было чудовище, созданное Франкенштейном, в повести Мэри Шелли: жестокий убийца и задумчивый кроткий великан. Одноногий Джон Сильвер был, с одной стороны, хладнокровным грабителем, а с другой — нежным отцом. Кэтрин, тетушка Дарси, внешне — заносчивая светская дама, но в душе — неисправимый романтик. Несомненно, к таким персонажам относится и Кэрри: с одной стороны, неуклюжий, застенчивый подросток, жаждущий признания; с другой — молодая женщина, наделенная страшной сверхъестественной силой.

Как создаются подобные персонажи? Представьте, что разные стороны их натуры — это разные состояния «эго». Согласно психологической теории транзакционного анализа, которая изложена Эриком Берном в книге «Игры, в которые играют люди», «эго» существует в трех ипостасях — *родитель, взрослый и ребенок*.

Если мы говорим что-нибудь вроде: «Пристегни ремень безопасности», на первый план выступает родитель. Взрослый проявляет себя, когда мы ведем себя как разумные создания, способные рассуждать здраво: «По моим подсчетам, имеет смысл пристроить к дому веранду: цена дома возрастет на пятнадцать тысяч, а вложения составят всего двенадцать тысяч восемьсот». Когда мы пытаемся обогнать того, кто пытается нас подрезать, верх берет ребенок: «Я покажу этому наглецу!»

Не забывайте об этих аспектах личности, создавая персонаж с двойственной натурой. Помните, что в одном состоянии «эго» персонаж может делать то, на что никогда не пошел бы в другом.

Проиллюстрирую это примером.

Представьте, что ваш персонаж — это майор, который служит в армии во время Второй мировой войны. Пусть он будет командиром танка. Это настоящий служака, закаленный в боях. Он — прекрасный тактик и бесстрашный, отчаянный и беспощадный воин. Он суров со своими подчи-

ненными, требует строгого соблюдения дисциплины и не потерпит неповиновения приказу.

Назовем нашего героя майор Бродерик Ролстон. У него кирпично-красное лицо, в зубах сигара, он невысок ростом, но плотен и крепок, поскольку занимается тяжелой атлетикой. Настоящий бульдог в запыленной военной форме, с парой кольтов сорок пятого калибра на поясе. При себе он нередко носит стек с серебряным наконечником.

Ролстон вырос в семье военного. Его отец служил в армии генерала Першинга во время Первой мировой войны. С малых лет он знает: защищать свое отечество — это священный долг. Его доминирующая страсть — стать лучшим в армии командиром танка, на меньшее он не согласен. Если у него есть недостаток, это лишь то, что он слишком требователен к подчиненным, к танкам и к самому себе. Там, где он проходит, остается множество убитых немцев и пустых гильз... да еще рекордное количество нервных срывов из-за перенапряжения в бою в рядах его подчиненных.

Солдаты дали ему прозвище Бешеный Ролстон. Он — яркая личность во всех отношениях. Из него может выйти весьма любопытный персонаж. Но если подобный персонаж будет иметь двойственную натуру, он станет незабываемым.

Представим, что в детстве Бешеный Ролстон любил рисовать, но родители считали увлечение сына чепухой и делали все, чтобы отвлечь его от этого занятия, — подкупали подарками, отговаривали, поднимали на смех. Однако он не бросил любимое дело и тайно выкраивал время, чтобы заняться живописью. Во время учебы в колледже он частенько наведывался в поселок художников, расположенный неподалеку, и завел там немало приятелей, но никогда не рассказывал об этом ни своим домашним, ни сослуживцам. Общаясь с художниками, он сам становился художником, выражение лица смягчалось, взгляд становился задумчивым и спокойным.

Когда началась война с нацистами, сорокалетний майор уже привык к двойной жизни. Одна часть его личности стремилась стать генералом, другая — написать шедевр маслом на холсте. Одна часть его натуры была тверже железа, другая — мягче пуха. Как военный, он считал, что родительское воспитание пошло ему на пользу. Как художник, он затаил на родителей обиду.

У Бешеного Ролстона есть огромный потенциал в качестве персонажа, если подвергнуть его испытанию, которое покажет, кто он на самом деле. Представьте, что, атакуя противника, он пробивает стену церкви. Чтобы уничтожить врага, он должен разрушить еще одну стену, которую украшает

замечательная фреска эпохи Ренессанса. Две стороны его натуры борются между собой. Такой персонаж чрезвычайно интересен читателю.

Женские образы тоже могут иметь двойственную натуру. Пусть нашу героиню зовут Хильда О'Фаррел. Целыми днями у нее на коленях сидит пекинес в ошейнике, усыпанном искусственными бриллиантами. Сказочно богатая от рождения, Хильда думает только о том, как приумножить свое состояние. Сноб до мозга костей, она смотрит на людей свысока. Она обожает театр и балет и читает «Архитектурный дайджест». Страстный игрок в бридж, Хильда дважды участвовала в чемпионатах мира и занимала второе и третье места. Она ненавидит беспорядок и помешана на чистоте. Если вам хочется, чтобы вас заметили в Сан-Франциско, вам нужно попасть на званый вечер к Хильде. Ей тридцать семь, она четырежды была замужем, все ее мужья были значительно старше ее, и каждый брак делал Хильду еще богаче.

В чем двойственность ее натуры?

Хильда обожает розыгрыши и не в состоянии совладать со своим пристрастием. Ничто не может доставить этой заносчивой светской даме большей радости, чем возможность разыграть такого же чванливого аристократа, как и она сама. Хильда понимает, что ей не подобает заниматься подобными вещами, но порой она просто не владеет собой.

Большую часть времени она остается светской дамой, но иногда в ее глазах вспыхивает озорной огонек и ее второе «я» берет верх.

Хильда может оказаться очень любопытным персонажем. Что, если она выйдет замуж за кандидата на пост президента? За принца Уэльского? Это открывает потрясающие перспективы.

Может быть, вам нравятся более серьезные персонажи? Назовем нашу героиню Айви Дэнфорт. С юных лет у нее были выражены материнские наклонности. Кроткая натура, мать семейства, которая души не чает в детях, преданная жена Диллона, крупного оптовика, торгующего сантехникой, Айви понимает, что она старомодна, но ей с детства внушили, что предназначение женщины — хранить семейный очаг и т. д. и т. п.

Внезапно Диллон умирает от сердечного приступа, и Айви приходится взять бизнес мужа в свои руки. Выясняется, что предприятие на грани краха, но Айви удается спасти положение, и постепенно она превращается в практичную женщину с деловой хваткой.

Вдова нанимает и увольняет работников, ищет выгодные контракты и заключает сделки. Ее предприятие расширяется и становится крупной международной компанией, однако дома Айви остается любящей матерью, которой нравится печь свежий хлеб и вязать свитера. Она — женщина с двойственной натурой.

Проблемы начинаются, когда она в возрасте сорока семи лет отправляется в больницу навесить свою дочь и новорожденную внучку. Здесь она знакомится с доктором Уэйном Марлоу, который очарован ее мягкостью и женственностью, и их любовь быстро расцветает пышным цветом. Но готов ли он сблизиться с женщиной, имеющей двойственную натуру? Ведь доктор еще не знает, какова Айви на самом деле.

Рассказ о возможных сложностях может стать весьма захватывающим.

Вот еще один пример.

Представьте себе мягкого, воспитанного юношу, который работает корреспондентом крупной столичной газеты. Он робок, застенчив и немного трусоват. Он носит очки. Но у него есть и иная сторона личности — на самом деле он стальной человек, который способен перемещаться быстрее пули и одним махом перепрыгивать небоскребы...

Помните телесериал «Кун-фу» и его героя Кейна? Это тоже персонаж с двойственной натурой. Мягкий и покладистый, он тихонько играет на своей флейте, пока кто-нибудь не выведет его из себя. Тогда он превращается в тигра. А «Три лица Евы», где в одном человеке сосуществуют три личности. А Вито Корлеоне, который был нежным, любящим отцом и одновременно жестоким и беспощадным гангстером.

Полагаю, вы уловили мою мысль.

Чтобы сделать свои персонажи интересными, наделите их интригующим прошлым, умом и оригинальными взглядами, а кое-кого — причудами, постарайтесь, чтобы они выгодно оттеняли друг друга, а обстановка, в которой они находятся, делала их образы еще более выразительными. Пусть у кого-то из них будет двойственная натура. Не бойтесь рискнуть, создавайте свежие, нешаблонные образы.

Поскольку по ходу вашего гениального романа героям предстоит измениться, вам понадобятся кое-какие приемы работы с идеей, о чем, как вы, наверное, уже догадались, и пойдет речь в главе четвертой.

IV. Слово на букву «и», или Еще раз про идею

Часть первая: что такое идея

**Как ни назови розу,
она не превратится в брюкву**

Великие египетские пирамиды было бы невозможно построить без изобретения зубила.

Зубило — это очень простой инструмент, кусок медного или бронзового прутка с плоским заостренным концом. Однако изобретение этого незамысловатого инструмента позволило возвести грандиозные сооружения древности. Без зубила эти величественные строения остались бы грудой камней.

Идея — это зубило писателя. Сей простой инструмент помогает придать форму материалу повествования и возвести грандиозное сооружение — гениальный роман.

Идея — мощное средство создания художественного произведения. Если вы четко представляете идею своего романа, он будет глубоким и драматически ярким. Такой роман читается на одном дыхании.

В книге «Как написать гениальный роман» поясняется, что идея — это «констатация того, что произойдет с героями в результате ключевого конфликта». Ключевой конфликт — это еще одно название основной сюжетной линии произведения. Таким образом, идея — это констатация того, что произойдет с героями в результате развития сюжета. Вот и все. Что может быть проще? Как только вы сформулировали идею произведения, вы сможете чудесным образом придать форму своему материалу, так же как каменщик придает форму камню, обтесывая его зубилом.

Возможно, вместо слова «идея» было бы лучше использовать какой-нибудь другой термин, например «основная мысль повествования» или «краткое содержание книги». Или просто «брюк-ва». К сожалению, это лишь создаст еще большую путаницу — терминов и без того пруд пруди.

Когда я изучал принципы литературного творчества, мой преподаватель, Лестер Горн, неизменно интересовался, какова идея моего очередного романа. Я, запинаясь, мямлил что-нибудь вроде «врать нехорошо» или «жизнь заканчивается смертью» или «не следует доверять незнакомцам». Качая головой, он говорил, что я не владею материалом, и втолковывал мне, в чем состоит моя идея, но и после этого я не знал, что с ней делать.

Преподавая писательское мастерство, я заметил: стоит мне произнести слово «идея», и глаза

студентов подвергиваются пеленой. Они убеждены, что творческой личности это ни к чему. Зачем ей организующие принципы? Пусть персонажи сами создают свою историю, это куда занятнее.

Может быть, это и занятнее, но это прямая дорога к катастрофе. Как пишет Де Вото в работе «Мир художественной литературы», художественное произведение — это не только «поток грез» и «игра воображения», но и «способность упорядочить события и изложить их в логической последовательности». Сформулировав идею произведения, вы приступаете к ее воплощению и выстраиваете свои фантазии в логической последовательности.

Разумеется, было бы здорово отдаться потоку фантазий и грез, но это чревато серьезными проблемами. Если в вашем романе нет идеи, герои начнут писать свою историю сами. Чем это кончится? Возможно, вам повезет и книга окажется удачной. Но мой опыт работы со студентами — а они по большей части весьма одаренные люди — говорит о том, что, если вы позволите своим персонажам делать все, что им вздумается, вероятность написать гениальный роман составляет примерно один к ста. Не имея идеи, автор не имеет плана. Писать в отсутствие идеи — все равно что отправиться в Канзас из Нью-Йорка с завязанными глазами. Не определившись с идеей, вы создадите

бледное подражание реальной жизни, которая изобилует окружающими путями и тупиками.

Идея — это *краткая формулировка того, что произойдет с героями в результате развития сюжета*. Лайос Эгри в «Искусстве создания драматических произведений» говорит, что такая формулировка включает «персонаж, конфликт и вывод».

Если писатель способен сформулировать идею произведения, она может служить критерием оценки для любой перипетии сюжета. Нужно лишь спросить себя: поможет ли это доказать идею произведения? Когда книга закончена, писатель задает себе вопрос: подтверждает ли развитие сюжета идею произведения?

Джеральд Брэйс в работе «Ткань художественного произведения» (1969) пишет, что «в идеальном драматическом произведении нет ничего лишнего, все ведет к неотвратимой кульминации, за которой следует благополучная или трагическая развязка».

Чтобы достичь этого идеала, нужно четко сформулировать идею произведения.

Поиск идеи

Бернард Де Вото в работе «Мир художественной литературы» рассказывает про блестящую преподавательницу писательского мастерства

Эдит Миррилис, которая всегда начинала обсуждение произведений своих учеников с вопроса: «О чем эта история?»

Это самый важный вопрос, который задает себе автор художественного произведения, и первый шаг к формулировке идеи.

Зная, о чем ваша история, вы можете сказать: «По-моему, человеческая природа такова, что описанное развитие событий и пройденные испытания отразятся на моих персонажах следующим образом».

Идея произведения — это краткое изложение его содержания. Это ваша истина, ваше видение мира, то, что вы хотите рассказать о природе человека и его душе.

Преподавая писательское мастерство, я замечаю, что хотя начинающие писатели приходят на мои занятия с материалом, который им близок, они не в состоянии сделать из него литературное произведение. И все потому, что они не знают, о чем рассказывают.

Начав писать, я последовал совету, который часто дают новичкам: пиши о том, что знаешь. Я был хорошо знаком с работой страхового оценщика, который занимается урегулированием исков после автомобильных аварий, и принялся сочинять автобиографический роман «Таракан».

Герой моего романа занимался работой, которую ненавидел, среди людей, которые безнадежно

погрязли в повседневной рутине. Он мечтал обрести свободу и излить свою душу в творчестве. Он якшался с профсоюзными деятелями, обращался к медиумам, консультировался со специалистом по семье и браку. Этот тип был полным болваном. Он повторял свои ошибки, хватался то за одно, то за другое, пил, разбивал машину, увольнялся, искал новую работу, крутил романы. Его швыряло по жизни, как пробку, попавшую в ураган.

Мой учитель все время спрашивал меня: о чем мой роман? Какова его идея? Я, отводя глаза, лепетал, что это роман о жизни страхового оценщика.

Мне следовало писать об *отдельных* сторонах жизни, а не обо *всем* сразу. Человеческая жизнь во всех ее проявлениях — слишком широкая тема. Автор должен поместить под микроскоп один-два вопроса, подвергнуть персонажи экспериментальному воздействию конфликта и записать, что получилось. Хорошее драматическое произведение — это лаборатория по изучению человеческой натуры. Оно рассказывает об отдельных аспектах человеческой жизни, значимых для автора. Если вы хотите написать гениальный роман, то должны быть убеждены, что ваши представления о природе человека, его ценностях и его жизни справедливы в конкретных обстоятельствах, описанных в вашей книге.

Возможно, вам повезет меньше, чем мне, и у вас не будет таких прекрасных учителей, как

у меня. Тогда вам придется позаботиться о себе самостоятельно. Каждый раз, когда вы будете садиться писать, спрашивайте себя, о чем ваш рассказ.

Допустим, вы пишете про любовь. Писать стоит лишь о большой любви, будь то сыновняя, братская, романтическая, чувственная или неразделенная любовь. Предмет вашего повествования — это первая половина идеи. Вторая половина — это то, что произойдет с персонажем по ходу сюжета. Например, в книге о безответной любви возлюбленная героя отвергает его, и в конце повествования он кончает жизнь самоубийством. Идея такой истории: *безответная любовь приводит к самоубийству*.

Сформулировав идею, вы поймете, куда двигаться. Вам станет ясно, что ссора главного героя со своей бабушкой не имеет никакого отношения ни к его безответной любви, ни к его самоубийству. Вы поймете, что рассказ об одиночестве, которое приводит к безответной любви, в данном повествовании неуместен. Теперь вы знаете, о чем писать.

Вам не хочется, чтобы роман закончился самоубийством? Тогда пусть безответная любовь приводит к чему-нибудь другому. Например, к духовному просветлению или безмятежному счастью. Вы можете распорядиться идеей на свое

усмотрение: это ваша истина, ваше видение происходящего, так обстоят дела в мире, который создали вы сами.

Разберемся с терминологией

Те, кто создает художественную литературу, нередко путают идею с *моралью* или *темой*, смутно представляя, чем отличаются эти понятия.

Проще всего понять, что такое мораль. Мораль — это то, чему учит данное произведение. Мораль учебных фильмов о заболеваниях, передающихся половым путем, можно сформулировать так: «Не предохраняясь во время полового акта, вы рискуете подцепить какую-нибудь заразу». Мораль библейских историй нередко сводится к следующему: «Если выслушаетесь Господа, вы горько пожалеете». Мораль непременно есть в басне, например: «Не зная броду, не суйся в воду» или «Никогда не доверяй лисе». Если вместо того, чтобы слушаться родителей, вы будете водиться с волками, медведями или злыми колдуньями, вы попадете в беду, учат сказки.

Однако писатель — художник, а не моралист. Гениальный роман не имеет морали в том виде, в каком она присутствует в учебном фильме, библейской истории, сказке или басне. Но если вы

пишете о том, как любовь не помогла спасти алкоголика, можно сказать, что мораль вашего романа: «Не влюбляйся в пьяницу». Мораль большинства детективных романов: «Преступление не окупается», но это не означает, что автор детективного романа читает проповеди о том, что убийство — это грех. Люди покупают детективные романы не ради подобных наставлений.

Мораль в современном романе может оказаться весьма неожиданной. Например, роман, идея которого: «Алкоголизм ведет к духовному росту», может иметь мораль: «Употребление спиртного приближает вас к Богу», что едва ли можно считать моралью в традиционном смысле слова. Всем известно, что алкоголизм ведет к деградации и смерти. Раньше было принято писать о том, что религия или высоконравственные поступки ведут к духовному просветлению, но в современных романах религия часто губит человека, толкая его к инцесту или безумию. Иначе говоря, в современной литературе понятие морали изменилось. Нередко мораль современного романа *аморальна* с традиционной точки зрения, например: «Не говори правду, это разрушит твой брак» или: «Совершив убийство, можно обогатить свой жизненный опыт». Люди перестали читать ради нравственного совершенствования.

Что ж, пожалуй, хватит о морали, которая призвана преподать читателю нравственный урок.

Ни тема, ни идея не должны учить нас нравственности.

Изрядную неразбериху в определение темы и идеи внесли авторы учебников писательского мастерства. В итоге эти понятия стали размытыми и нечеткими. Для вас они могут означать одно, для меня другое, еще для кого-то третье, хотя все мы вполне вменяемые люди. Если мы будем упорствовать, настаивая на собственных формулировках, мы никогда не сумеем выбраться из Вавилонской башни и написать гениальный роман.

Прежде чем вы продолжите читать эту книгу, давайте дадим определение каждому из понятий. На самом деле совершенно не важно, назовете вы идею идеей, а тему темой или будете называть идею брюквой, а тему морковкой. Для нас важны лишь сами понятия.

Дин Кунц в работе «Как написать бестселлер» определяет тему как «одно или несколько взаимосвязанных высказываний, касающихся того или иного аспекта человеческой природы, которая интерпретируется в соответствии с индивидуальными представлениями автора». Джон Гарднер в работе «Искусство создания художественной литературы» дает сходное определение этого понятия: «Под *темой* мы понимаем не „идейное содержание“ — это выражение не любит ни один хороший писатель, — но основной предмет пове-

ствования. Подобным образом темой прений может быть инфляция в мировом масштабе».

Итак, тема — это предмет, к которому постоянно возвращается повествование. Таким предметом могут быть, например, конфликт сыновней и плотской любви, сущность подлинной смелости, долг по отношению к душевнобольной матери или брату-преступнику, стойкость и мужество перед лицом близкой смерти или неизлечимой болезни. Подобные проблемы и представляют собой тему повествования.

В рамках нашей дискуссии мы определим тему как предмет повествования. Обычно речь идет об особенностях человеческой натуры, которые исследуются или подвергаются испытанию по ходу развития сюжета. Идею или констатацию того, что произойдет с героями в результате развития сюжета, не следует путать с темой и моралью.

Теперь, когда мы разобрались с терминологией, можно перейти к конкретике.

Идея в действии

Давайте рассмотрим несколько идей и то, как они работают. Начнем с истории, которую знают все:

«У мамы-свиньи было три поросенка. Однажды мама-свинья решила, что дети уже взрослые и могут жить самостоятельно. И она отправила их в большой мир, дав каждому сыну немного денег, чтобы он мог построить себе дом. Первый поросенок решил сэкономить на стройматериалах, чтобы купить что-нибудь поинтереснее, и построил дом из соломы. Второй поросенок сделал себе дом из веток и прутьев. Третий поросенок выстроил прочный каменный дом. Когда откуда ни возьмись появился страшный серый волк, ему было достаточно дунуть, чтобы два хлипких домика развалились. После этого волк преспокойно съел их обитателей. Но третий дом оказался неприступным. Когда волк попытался забраться внутрь через дымоход, находчивый поросенок приготовил котел с кипящей водой. Волк упал в котел и сварился. Умный поросенок ловко избавился от волка, который попал к нему на ужин».

Идея этой истории предельно проста: «Глупость ведет к смерти, а мудрость — к счастью».

Предмет повествования или тема истории — это глупость и мудрость. Нам рассказывают *не* о том, как строили дома. Стройка — это арена, на которой разворачиваются события. Строительство домов, сюжет истории, представляет собой фон повествования, или *текст*. Мудрость и глупость — это *подтекст*, и именно подтекст представляет собой подлинную тему повествования. Развитие сюжета (текст) доказывает идею (подтекст).

Вместо домов поросята могли бы строить корабли, самолеты или что-нибудь еще, при этом подтекст истории остался бы прежним. Развитие сюжета доказывает, что два первых поросенка глупы, а третий — умен.

Сформулировав идею, автор должен задать себе вопрос: есть ли в истории такие повороты сюжета, которые не работают на доказательство идеи? Есть ли в сюжете сказки «Три поросенка» что-нибудь не относящееся к делу? Едва ли.

Далее автор должен спросить себя: доказывают ли описанные в повествовании события идею произведения? Глупые поросята погибают, а умный поросенок получил на ужин аппетитного волка. Значит, идея доказана.

Представьте, что в повествовании есть эпизод о том, как поросята отправляются на ярмарку, встречаются там хорошеньких свинок, но те отвергают их ухаживания, и поросята возвращаются домой и напиваются до поросячьего визга. Связан ли этот эпизод с идеей произведения? Ни в коей мере. Значит, его нужно выбросить.

Что если поросенку, который построил соломенный домик, удалось бы убежать от волка и застрелить его из револьвера сорок четвертого калибра? Связан ли такой поворот сюжета с глупостью и мудростью? Никоим образом. А что, если включить пару сцен, в которых соломенный до-

мик разрушает ураган, и его хозяин строит второй дом из грязи? Для доказательства идеи эти сцены были бы лишними, следовательно, в них нет необходимости.

Начинающим писателям часто кажется, что идея — это смиренная рубашка для их творческой натуры. Однако это глубочайшее заблуждение.

Что происходит, если писатель не знает, какая идея его произведения? Его повествование превращается в беспорядочную череду событий, не объединенных развитием сюжета, и читатель быстро теряет интерес к такой книге.

Начиная читать роман или смотреть фильм, в течение какого-то времени вы не вполне понимаете, о чем пойдет речь. Представьте, что роман начинается с такой сцены: Мэри Бет ссорится с матерью, которая не позволяет ей пойти на школьные танцы, но в конце концов уламывает мать отпустить ее. О чем пойдет речь дальше? Может быть, об отношениях в семье, а возможно, и о чем-то другом.

Мэри Бет отправляется на танцы, где знакомится с Фредом. Он кажется симпатичным парнем, но в его глазах Мэри замечает странный огонек, и мы думаем, что он может быть опасен. Ага, похоже, она влюбится в парня, который способен на дурной поступок. Не исключено, что произойдет убийство.

После танцев Мэри отправляется с новым знакомым на вечеринку, откуда тот уходит с другой девушкой, и Мэри Бет вынуждена возвращаться домой одна. По дороге она встречает нищенку, которая оказывается ее попутчицей...

Читатель чувствует себя так, точно четырехлетний ребенок рассказывает ему, как ходил в зоосад. Происходят какие-то события, но понять, о чем идет речь, невозможно, и это действует на нервы. История с идеей имеет тему и развивающийся сюжет, который ведет к разрешению ситуации.

Есть признак, который однозначно свидетельствует, что перед нами история ни о чем, что тема отсутствует, а события не развиваются. Спросите себя, можно ли поменять эпизоды местами, не изменив сути повествования. Если Мэри Бет может повстречаться с нищенкой до того, как отправится на танцы и познакомится с Фредом, скорей всего идеи нет. Если история продумана как следует, события нельзя тасовать как карты, каждый эпизод несет смысловую нагрузку и заиграет совсем по-иному, оказавшись в другом месте.

Помните: идея — это пушка, которую нужно зарядить порохом вашего таланта. Без идеи, даже если у вас целая бочка пороха, вы получите лишь дым и пламя, но не сумеете пробить ни одной стены.

Давайте вспомним историю, которую знают все. Рассказ про Самсона и Далилу. Тот, кто не знаком с сюжетом, найдет его в Книге Судей, в Библии.

Здесь эта история излагается несколько иначе, чем в Библии. Мы будем придерживаться голливудской версии 1951 года с участием Виктора Мэтьюра и Хеди Ламарр. Надо сказать, это была чертовски удачная версия.

История Самсона — это история человека, любимого Богом, человека, который был наделен богатырской силой, прославил себя в сражениях, но пал жертвой плотской любви, потеряв свою невероятную силу, после чего пожалел о случившемся, и его сила вернулась и дала ему возможность одержать победу над врагами, вместе с которыми погиб он сам.

Какова идея этой истории? Может быть, «раскаяние позволяет погибнуть славной смертью»?

Если вы считаете, что утверждение «раскаяние позволяет погибнуть славной смертью» отражает содержание истории, тем самым вы говорите: любовь Бога позволяет обрести великую силу и прославиться в сражении, слава делает человека заносчивым, надменным и падким на плотские утехи, это ведет к предательству, предательство

ведет к поражению, позору и слепоте, последние ведут к раскаянию, раскаяние возвращает силу, а возвращение силы дает возможность погибнуть славной смертью. Идея «Раскаяние позволяет погибнуть славной смертью» позволяет выразить то же самое в двух словах.

Иными словами, любая идея предполагает, что *в цепочке взаимосвязанных событий одна ситуация закономерно вытекает из другой, и это, в конечном счете, ведет к развязке.*

Вот как мы докажем идею нашей истории:

Пролог. Будущей матери Самсона, которая была бесплодна, является ангел и говорит, что у нее родится сын и что ему суждено стать назореем, посвященным Господу. (Это показывает, что Самсон — особый персонаж, любимый Богом.)

Вводный эпизод. Молодой Самсон отправляется в город, надеясь соблазнить женщину. По дороге он встретил льва и растерзал его «как козленка». (Эпизод показывает, как силен и отважен Самсон.)

Завязка (событие, которое, нарушая течение повседневной жизни, ведет к переменам и дает толчок развитию сюжета). Самсон собирается жениться на филистимлянке. Во время свадебного пира завязывается небольшая потасовка, и отец невесты забирает дочь назад, а Самсон в отместку поджигает поля филистимлян. (Показывает, как начались неприятности.)

Первая перипетия. Филистимляне — три тысячи крепких мужчин — являются в лагерь израильтян, чтобы отомстить

Самсону. Самсон берет ослиную челюсть и убивает ею тысячу человек. (Это следующий виток сюжета, который показывает, как могуч Самсон.)

Вторая перипетия. Царь филистимлян вне себя от гнева. Он собирает войско в десять тысяч человек, чтобы проучить наглеца. Однако Далила, роскошная «девушка по вызову», заверяет царя, что избавит его от хлопот, если вместо войска он отправит к Самсону ее. (Показывает жадность героини.)

Третья перипетия. Далила знакомится с Самсоном. Тот поддается соблазну. (Показывает, что он начинает сбиваться с пути истинного.)

Четвертая перипетия. Самсон напивается пьяным. (Показывает дурное влияние Далилы.)

Пятая перипетия. Далила влюбляется в бедолагу Самсона и отправляется к царю филистимлян, чтобы взять с того обещание не причинять Самсону вреда, если ей удастся выведать его тайну. (Прекрасно обостряет драматическое напряжение сюжета.)

Шестая перипетия. Далила пытается выведать у Самсона тайну его великой силы. (Его сопротивление показывает, что он еще хранит верность Богу.) Однако в конце концов женщине удастся выяснить, что секрет в его шевелюре.

Седьмая перипетия. Далила обрезает волосы Самсона, и тот теряет свою силу. (Это показывает его грехопадение.) Филистимляне берут его в плен и бросают в тюрьму.

Восьмая перипетия. Царь филистимлян держит обещание — не проливать кровь Самсона, — но выкалывает ему глаза и заставляет вращать тяжелый жернов.

Девятая перипетия. Потрясенная Далила умоляет Самсона простить ее. Самсон дарует ей прощение и молит о прощении Бога. Постепенно у него вновь отрастают волосы. (Это показывает, что Самсон возвращается к Богу.)

Десятая перипетия. Филистимляне устраивают праздник и приводят Самсона в свой храм, чтобы поиздеваться над ним. Далила подводит Самсона к несущим колоннам, и он валит их наземь, обрушивая здание на своих врагов и погибая вместе с ними героической смертью. (Идея доказана: раскаяние позволяет погибнуть славной смертью.)

Мы показали, как Самсон обрел любовь Бога, который даровал ему силу, как произошло его падение, как он утратил свою силу, как раскаялся и как погиб.

Можно сказать, что это история человека, который пал жертвой своей похоти, раскаялся и погиб геройской смертью, поскольку именно такова причинно-следственная цепочка событий. Вы вправе сформулировать идею произведения иначе: «Тот, кто избран Богом на роль героя, погибнет славной смертью». Смысл остается неизменным, идею доказывает та же цепь событий, ведь идея — это просто *кратчайший* способ описать развитие сюжета, который ведет персонажей через конфликт к развязке.

Существует три вида идей: (1) цепная реакция; (2) противоборствующие силы; и (3) ситуативная.

Самый простой вид идеи — это *цепная реакция*. С персонажем происходит какое-то событие, дающее толчок развитию сюжета, которое ведет к кульминации, а затем — к развязке.

Как правило, в начале истории такого рода случается нечто неожиданное. К примеру, однажды по дороге на работу герой по имени Джо Эверидж, который ненавидит свою серую жизнь, замечает, как из задней двери бронированного автомобиля вываливается мешок. Джо подбирает мешок, приносит его домой и находит там три миллиона долларов. Жена Джо требует, чтобы муж вернул мешок. Послушавшись ее, он становится знаменитостью. Его приглашают в телешоу «Сегодня вечером», где он от смущения заявляет, что обожает собак, хотя не самом деле это не так. Его приглашают сняться в рекламе собачьего корма, и Джо становится еще более знаменитым, прослав борцом за права животных.

Джо начинает зазнаваться. Жена оставляет его и возбуждает дело о разводе, требуя кучу денег. Джо живет на широкую ногу, у него нет отбоя от поклонниц, он начинает пить. Однажды вечером

он, пошатываясь, бредет домой, встречается на улице бездомного пса и пинает его ногой. Случайный прохожий снимает это происшествие на видео, и оно попадает в вечерний выпуск новостей. Джо опозорен и разорен. В конце истории Джо возвращается на прежнюю работу, вновь сходится со своей бывшей женой и чувствует себя совершенно счастливым.

Идея: «Случайно найденный мешок с деньгами позволяет обрести счастье». То же самое можно сказать иначе: это история про человека, который находит мешок с деньгами, попадает в телешоу «Сегодня вечером», снимается в рекламе собачьего корма, делается знаменитым, задирает нос, расстаётся с женой, попадает с поличным, когда бьет собаку, теряет все, что у него есть, мирится с женой, возвращается на старую работу и обретает счастье. Формулировка «случайно найденный мешок с деньгами позволяет обрести счастье» позволяет сказать то же самое более лаконично и выразительно.

Если в истории друг другу противостоят две силы, одна из которых побеждает, мы имеем дело с идеей типа *противоборствующие силы*. Если книга рассказывает о молодом солдате немецкой армии, который полюбил девушку-чешку и стал врагом своего отечества, ее идея: «Любовь побеждает патриотизм». На основе идеи такого типа можно

создать трагическую историю, в которой «алкоголизм уничтожает любовь» или «скупость разрушает идеализм».

Подобную идею можно выразить формулой x против y равно z . Например: «Конфликт любви к своей стране и любви к Богу ведет к смерти». Или: «Столкновение плотской любви и семейного долга ведет к самоубийству». Или: «Плотская любовь приводит в упоение и побеждает алчность».

Как можно доказать идею «Алкоголизм уничтожает любовь»? Для начала покажите, что Джо любит Мэри. От любви он буквально потерял голову. Чтобы жениться на Мэри, он бросает свою семью. Он отбивает ее у богатого поклонника, что говорит о том, что Мэри тоже любит Джона. Потом Джо начинает пить, и это доставляет ему удовольствие. Сев за руль пьяным, он попадает в аварию, в которой страдает Мэри. Она прощает Джо. Он пытается бросить пить. Мэри начинает встречаться с другим мужчиной. Джо узнает об этом. Они ссорятся. Он клянется, что больше не возьмет в рот ни капли. Они переезжают в другой город, стремясь забыть прошлое. Джо устраивается на работу. Работа оказывается очень напряженной, и он снова начинает пить, чтобы снять стресс. Мэри находит припрятанную бутылку. Она возвращается к своему любовнику, а Джо остается со своей бутылкой, постепенно опускаясь на дно.

Нельзя сказать, что подобная история представляет собой нечто выдающееся и полна неожиданностей, но она, без сомнения, доказывает, что «алкоголизм уничтожает любовь».

Ситуативная идея используется там, где на персонажах отражается какая-либо ситуация. Романы Джозефа Уомбо часто рассказывают о том, что делает с людьми служба в полиции. Кому-то она идет во благо, кого-то ломает. Многие романы о войне рассказывают, как влияет на людей война. То же самое относится к романам о тюрьме, о бедности, о религии и т. п.

Ситуативная идея может легко ускользнуть от автора, поскольку придерживаться темы очень непросто. Каждый персонаж движется по собственной траектории и претерпевает собственные изменения, поэтому ситуативный роман полезно рассматривать как несколько историй, каждая со своей идеей, объединенных общей ситуацией.

Предположим, мы пишем роман о войне Севера и Юга.

Одно из действующих лиц романа — лейтенант Смит, нежный, впечатлительный юноша, который сходит с ума. Идея его истории: «Нежных и впечатлительных война сводит с ума». Суровый сержант Браун доходит до звероподобного состояния. Идея его истории: «Война делает человека зверем». Штатский Джонс, поэт и мечтатель, ста-

новится озлобленным циником. Идея его истории: «Война озлобляет». Генерал Фитцгиббонс, дерзкий тактик, погибает. Идея: «Безрассудная храбрость ведет к гибели». Это не значит, что все персонажи кончают плохо. Военный врач Натс, нелюдимый и замкнутый, становится героем. Идея: «Самодовольство порождает героизм».

Мы определили, что такое тема, мораль и идея, и поговорили о трех видах идей, а также о том, как они работают. В следующей главе мы узнаем, как превратить идею в волшебную палочку, которая позволит выявить скрытый потенциал вашей истории.

V. Слово на букву «и», или Еще раз про идею

Часть вторая: волшебная палочка
писателя

Фокусы с идеей

Давайте проанализируем одну историю и посмотрим, как она изменится, если изменить идею. Это не такой уж сложный трюк. Вот наша история:

Джо, молодой идеалист, получает в наследство ферму своего деда и полон решимости создать экологически чистое хозяйство. Но вскоре он с ужасом обнаруживает, что некоторые из его соседей получают огромные прибыли, применяя запрещенные ядохимикаты. Он притворяется одним из них и в конце истории предает злоумышленников в руки правосудия.

Идея истории: «Идеализм и бесстрашие позволяют одержать победу над злодеями».

Так у нас выйдет история про идеализм и бесстрашие. Чего добивается главный герой благодаря идеализму и бесстрашию? Он одерживает победу. Чтобы написать историю о том, как идеализм и бесстрашие Джо позволяют ему победить злоде-

ев, составим поэтапный план развития событий. Он будет выглядеть примерно так:

Вводный эпизод. Идеализм Джо порождает определенные проблемы. К примеру, читая стихи на улице, он вызывает недовольство полиции. Джо требует соблюдения своих прав, и его арестовывают. (Вы показываете, что он идеалист и готов бороться за свои идеалы.)

Завязка. Заплатив штраф, Джо возвращается домой и узнает, что унаследовал ферму.

Первая перипетия. Джо становится владельцем фермы и принимает решение создать экологически чистое хозяйство. Он работает до седьмого пота и получает глубокое удовлетворение от своего труда. (Вы показываете, как проявляется идеализм героя в процессе работы, и еще раз подтверждаете его верность своим принципам.)

Вторая перипетия. Джо с ужасом обнаруживает, что его соседи изготавливают и используют запрещенные ядохимикаты, которые отравляют почвенные воды. (Вы вводите в повествование злодеев.)

Третья перипетия. Полный решимости положить конец злодеяниям соседей, Джо отправляется в ближайший полицейский участок и предлагает проникнуть в организацию, которая занимается незаконным производством ядохимикатов. (Вы подвергаете его идеализм более серьезному испытанию.)

Четвертая перипетия. Джо присоединяется к соседям, которые занимаются бесчестным бизнесом, и, рискуя жизнью, помогает хорошим парням схватить злодеев. (Вы показываете его смелость.)

Пятая перипетия. Злодеи пытаются убить Джо; Джо напуган, но продолжает стоять на своем. (Вы подвергаете его идеализм последнему, самому серьезному испытанию.)

Кульминация. Злодеи предстают перед судом.

Развязка. Джо возвращается к себе на ферму. Местные жители выражают ему свою признательность, и он испытывает удовлетворение. (Вы показываете, что Джо празднует победу.)

Составив план произведения, вы должны задать себе несколько вопросов:

- Доказана ли идея? В данном случае ответ: да. Вы показали, что идеализм позволяет одержать победу.
- Присутствуют ли в повествовании избыточные перипетии? Ответ: нет.
- Есть ли в вашей истории ирония или неожиданные повороты сюжета? Ответ: едва ли.
- Развиваются ли ваши персонажи по ходу повествования? Ответ: чего нет, того нет.
- Стоит ли писать подобную книгу? Ответ: ни в коем случае!

Если в повествовании отсутствуют ирония и неожиданные повороты сюжета, а персонажи не развиваются, писать такую книгу не стоит.

Как, используя тот же персонаж и те же обстоятельства, сделать историю более ироничной, усилить ее драматизм и заставить персонажи развиваться?

Во-первых, нужно избавиться от мелодрамы и убрать рассказ о злобных соседях, подпольно изготавливающих ядохимикаты, и о том, как наш герой раскрывает их заговор. Пусть после того, как Джо унаследует ферму, окажется, что его идея создать экологически чистое хозяйство несостоятельна. Постепенно материальные соображения вынуждают его применить сначала разрешенные ядохимикаты, а потом и запрещенные. Мы берем волшебную палочку и создаем новую идею: «Экономическая необходимость разрушает идеализм». В этом случае события могут развиваться следующим образом:

Вводный эпизод. Джо вызывает недовольство полиции, читая на улице свои стихи. Он требует соблюдения своих прав, и его арестовывают. (Вы показываете его идеализм.) Он отказывается признать себя виновным и заплатить пять долларов штрафа (что тоже говорит о его идеализме и одновременно непрактичности), и ему приходится провести уикенд в тюрьме.

Завязка. Джо получает в наследство ферму своего деда.

Первая перипетия. Джо становится владельцем фермы и принимает решение создать экологически чистое хозяйство. Он работает до седьмого пота, практически не применяя ядохимикатов, и испытывает глубокое удовлетворение. Стараясь делать все, как положено, он преодолевает огромные трудности, чтобы вырастить урожай. Соседи посмеиваются над ним. Поначалу Джо добивается определенных успехов — урожай

персиков обещает быть неплохим, но его терзает тревога, он понимает, что риск велик. (Подтверждается его верность своим принципам.)

Вторая перипетия. На сад нападают жуки-вредители. Джо удастся частично решить проблему, не прибегая к ядохимикатам. Половину урожая персиков удастся спасти. Подпорченные плоды приходится продать на варенье. Дожди уничтожают урожай арбузов. Джо приходит в уныние. (Силы природы объединяются против него.)

Третья перипетия. Выплаты по займам и налоги лишают Джо средств. Банки отказываются продлевать кредит мечтателю, витающему в облаках. Они уверены, что он потерпит крах. В отчаянии пытаясь спасти урожай клубники, Джо использует разрешенный пестицид. (Вы показываете, как идеализм Джо дает трещину.)

Четвертая перипетия. Нарушив свои принципы один раз, Джо чувствует, что ничто не мешает ему сделать это вновь. Когда разрешенные пестициды не помогают ему избавиться от сверчков, которые могут уничтожить урожай, Джо применяет запрещенные ядохимикаты. Это угрожает состоянию почвенных вод, но подобное соображение его не останавливает. (Трещина в идеализме Джо становится глубже.)

Кульминационное противостояние. К ферме приближается рой пчел-убийц. Их можно остановить лишь с помощью чрезвычайно ядовитого запрещенного средства. Только оно может спасти Джо от разорения. Зная, что использование ядовитого химиката приведет к необратимым последствиям для окружающей среды, Джо применяет яд.

Развязка. Джо спас урожай, но сломлен духовно.

Теперь давайте вновь зададим те же самые вопросы:

- Доказана ли идея? Ответ: да.
- Присутствуют ли в повествовании избыточные перипетии? Ответ: нет.
- Есть ли в вашей истории ирония или неожиданные повороты сюжета? Ответ: да.
- Развиваются ли ваши персонажи по ходу повествования? Ответ: да.
- Стоит ли писать подобную книгу? Без сомнения.

Так мы преобразили историю, прикоснувшись к ней волшебной палочкой идеи.

Можно вновь взять волшебную палочку и еще больше усложнить сюжет, добавив в него любовную интригу. Возможно, герой опустился до использования запрещенных химикатов ради любви. Тогда идея станет куда более интересной и оригинальной: «Любовь разрушает идеализм».

В этом случае темами повествования станут любовь и идеализм. Фоном по-прежнему останется сельское хозяйство. Ту же самую историю можно написать о молодом идеалисте, который унаследовал судно для ловли тунца. Чтобы не разориться, он вынужден использовать запрещенные жаберные сети. С тем же успехом он может получить в наследство бакалейный магазин. Тогда

обстоятельства заставляют его, скажем, продавать алкоголь подросткам. Текст может измениться, но идея останется прежней.

Еще раз про идею, или Как сочетать приятное с полезным

Однажды ночью вы видите кошмарный сон. Вам снится, что вы совершили чудовищное преступление и должны ответить за содеянное перед законом. Вы просыпаетесь в холодном поту и думаете, что из этого сна выйдет гениальный роман. Страшный сон становится зачатком идеи. Вы собираетесь написать роман про человека, который совершил убийство и знает, что ему придется ответить за это перед законом.

Но это еще не идея. Это всего лишь *туманный замысел*. Самой истории у нас пока нет.

На следующий день вы усаживаетесь перед компьютером, создаете файл «заметки» и начинаете записывать мысли, связанные с зародившейся идеей. Кто будет главным героем? Почему он совершает убийство? И тому подобное. Вам хочется написать про среднего, незаметного человека. По натуре он совсем не убийца, он идет на преступление из благородных побуждений. Например, чтобы защитить свою семью.

Неплохо. Так что же толкнуло его на убийство?

Этого вы не знаете. Вы применяете метод мозгового штурма, но на ум не приходит ничего подходящего.

В газете вы натываетесь на статью о человеке, который влюбился в женщину и стал ее преследовать, а когда был отвергнут, убил ее. Эта женщина пыталась обратиться в полицию, но полицейские оказались бессильны. Они не могли обеспечить ей круглосуточную охрану. Она добилась распоряжения суда, которое запрещало преследователю приближаться к ней, но тот не подчинился запрету, а когда его вызвали в суд, судья ограничился тем, что сделал ему внушение.

Неплохо, думаете вы. Это вполне может послужить мотивом для убийства. Пусть от преследований страдает жена героя. Ни полиция, ни суд не могут остановить преследователя, и герой чувствует, что у него есть моральное право убить мучителя своей жены.

Теперь у вас есть начало истории, но все еще нет идеи. Почему? Потому что идея включает конец истории. Вы должны знать, что произойдет с персонажами в результате развития сюжета.

Итак, герой совершает убийство, избавляется от трупа, и его начинает разыскивать полиция. Нужно решить, какая сторона человеческой натуры нас интересует. О чем наша история? Вот несколько возможных вариантов:

1. Это может быть детективный роман, где убийца будет персонажем второго плана, а главным героем станет полицейский.

2. Это может быть американская версия «Преступления и наказания». Героя будут терзать угрызения совести, которые приведут к раскаянию и духовному перерождению.

3. Это может быть история любви. Герой без ума от своей жены, и мысль о том, что ей могут причинить вред, для него невыносима. Но когда жена узнает, что он совершил убийство, она боится оставаться с ним рядом. Такая история будет иметь парадоксальный конец: герой теряет любовь, ради которой совершил убийство.

4. Это может быть комическая история о человеке, который пытается убить преследователя, но постоянно терпит неудачи.

5. И наконец, это может быть история об измене и предательстве, где жена делает вид, что ее преследуют, чтобы толкнуть мужа на убийство и избавиться от него, когда он попадет за решетку.

Какой вариант вы выберете? По большей части, предпочтения носят субъективный характер. Если вы остановитесь на первом варианте, главным действующим лицом станет детектив, и идея истории будет такой же, как и у большинства детективных романов: «Упорство умелого сыщика позволяет поймать преступника». В центре внимания окажутся изобретательный и ловкий убийца и еще более изобретательный и ловкий сыщик, который раскрывает преступление.

Вариант номер два, американская версия «Преступления и наказания», уделяет основное внимание другим моментам. Вы будете рассматривать жизнь убийцы через призму раскаяния и чувства вины. Это будет психологический роман, в котором сыщик без особого труда раскроет преступление и привлечет убийцу к суду, но на этом роман не закончится. Дальше речь пойдет о перевороте, который произошел в жизни убийцы. Идею такого романа можно сформулировать так: «Совершение убийства ведет к духовному перерождению».

Третий вариант — это история о человеке, который убивает ради любви и в результате лишается этой любви. Его идея: «Безграничная любовь ведет к утрате любви».

Номер четыре, комическая история, скорее всего будет иметь забавный конец. Идея: «Попытки убийства ведут к счастью» или что-нибудь в этом роде.

Последняя, пятая история может закончиться тем, что жена сбежит со своим любовником, но тот, зная, что она способна на измену, в свою очередь изменит ей. Идея этой истории: «Предательство любви порождает новое предательство».

Любая из этих идей — если с ней хорошенько поработать — может превратиться в гениальный роман. Мне больше всего нравится третий вариант: «Безграничная любовь ведет к утрате любви».

Мои предпочтения субъективны, но я чувствую, что из этой идеи я сделал бы отличный роман.

Как доказать такую идею? Очень просто:

Вводный эпизод. Джулс (наш герой) спускается к завтраку. Его жена, Джо Энн, сидит за столом. Накануне она вернулась домой за полночь, и муж интересуется, где она была. Супруга отвечает, что задержалась на работе (она занимается продажей недвижимости.) Ей ничего не стоит обмануть мужа. Джулс так любит жену, что безоговорочно верит каждому ее слову. (Эпизод показывает силу его любви.)

Завязка. Приятель Джулса, который работает вместе с ним в страховой компании, говорит ему, что третьего дня видел, как его жена заходит в мотель. Джулс горячо защищает жену, но внутри у него все обрывается. (Эпизод вновь показывает, что он без ума от своей жены.)

Первая перипетия. Терзаемый приступами ревности Джулс начинает следить за Тедом, предполагаемым любовником Энн. (На этом этапе читатель думает, что речь пойдет об адюльтере, который приведет к убийству, но это не так. Мы преподнесем ему сюрприз.)

Вторая перипетия. Джулс говорит Джо Энн, что знает о ее похождениях. Она признается, что ходила потанцевать с Тедом, и уверяет мужа, что они заехали в мотель только потому, что ей нужно было переодеть туфли. Она клянется ему в верности. Джулс смягчается. Он решает купить для Энн новый дом, о котором жена давно мечтала, надеясь, что это сделает ее счастливой. Он панически боится потерять ее.

Третья перипетия. Джо Энн говорит Джулсу, что Тед домогается ее на работе, посылая ей цветы. Джулс встречается с Тедом. Разговор проходит на повышенных тонах, Джулс угрожает Теду.

Четвертая перипетия: Тед начинает преследовать Джо Энн. Джулс идет в полицию. Там ему говорят, что не могут ничего сделать, пока Тед не нарушит закон. Тед продолжает преследовать Энн.

Пятая перипетия. Чтобы собрать информацию о прошлом Теда, Джулс нанимает частного детектива. Тот выясняет, что Тед дважды сидел в тюрьме за сексуальные домогательства и преследование женщин, и заявляет, что за пять тысяч долларов он «уговорит» Теда уехать из города. Джулс дает ему деньги. Детектив исчезает. В полиции считают, что он ушел в загул, но Джулс убежден, что его убил Тед.

Шестая перипетия. Тед и Джулс встречаются в ресторане. Тед оскорбляет Джулса и заявляет, что добьется своего и переспит с Джо Энн и Джулсу пора смириться с этой мыслью. Джулс не находит себе места. Друзья говорят ему, что он имеет полное право убить мерзавца.

Седьмая перипетия. Джо Энн приходит домой подавленная, в измятой и разорванной одежде. Она говорит, что Тед пристал к ней на парковке. Джулс, вне себя от ярости, принимает решение убить Теда.

Восьмая перипетия. Джулс начинает тщательно готовиться к убийству. Планируя убийство, он ощущает радостное возбуждение.

Девятая перипетия. Джулс убивает Теда. Совершив это кровавое деяние, он приходит в ужас.

Десятая перипетия. Джулс избавляется от тела.

Одиннадцатая перипетия. Джулс, потрясенный содеянным, начинает беспробудно пить.

Двенадцатая перипетия. Полиция ищет убийцу. Хитрый старый следователь, шериф Молино, подозревает Джулса. Он убежден, что убийство совершил Джулс, и дает тому понять это. Джулс сходит с ума от страха. Он не может спать по ночам. Его нервы на пределе.

Тринадцатая перипетия. Частный детектив появляется вновь. Он действительно был в загуле. Он признается, что выдумал судимости Теда, чтобы заставить Джулса раскошелиться. Джулс впадает в глубокое отчаяние, поняв, что Тед был далеко не так опасен, как ему казалось.

Четырнадцатая перипетия. Странное поведение Джулса выводит Джо Энн из себя. Они ссорятся.

Пятнадцатая перипетия. У Джулса начинаются неприятности на работе. Распространяются слухи, что он убил человека. Друзья начинают избегать его.

Шестнадцатая перипетия. Полиция обыскивает дом сверху донизу в поисках улик и допрашивает Джулса. От ужаса и напряжения он обливается потом, но все отрицает.

Семнадцатая перипетия. Джо Энн не может вынести происходящего. Люди таращат на нее глаза, говорит она. Жена ссорится с Джулсом, и тот сознается, что убил Теда ради нее. Ради нее!

Восемнадцатая перипетия. Джулс и Джо Энн живут вместе, но почти не разговаривают друг с другом. Жена, судя по всему, боится его, хотя муж изо всех сил старается развеять ее опасения.

Кульминация. Джулс следит за Джо Энн и выясняет, что та хочет его бросить. Он боится, что жена даст показания против него. Он убивает ее в тот вечер, на который она запланировала побег.

Развязка. Шериф вновь подозревает в убийстве Джулса, но не может ничего доказать. Джулс лишился работы, потерял дом и остался без друзей. Но больше всего он горюет о том, что потерял жену. В последней сцене шериф заходит к нему сообщить, что он уходит на пенсию и уезжает во Флориду. Он говорит, что хотел бы услышать признание Джулса, прежде чем отправится на покой. Джулс качает головой. «Похоже, совершив два убийства, тебе удастся выйти сухим из воды?» — говорит шериф. «И это называется выйти сухим из воды?» — горько усмехается Джулс.

Теперь давайте зададим себе уже знакомые вопросы:

- Доказана ли идея? Ответ: да. Безграничная любовь действительно ведет к утрате любви.
- Присутствуют ли в повествовании избыточные перипетии? Ответ: нет. В истории нет ничего лишнего: никаких окольных путей, уходов в сторону и тупиков.
- Есть ли в истории ирония или неожиданные повороты сюжета? Ответ: да. Повествование пронизано иронией. В нем есть несколько весьма удачных неожиданных поворотов сюжета — например, когда пропавший частный детектив внезапно появляется вновь.

- Развиваются ли ваши персонажи по ходу повествования? Ответ: да. Из успешного, уверенного в себе предпринимателя Джулс превращается в угрюмого алкоголика. Из любящего мужа он превращается в человека, исполненного горечи и сожалений.
- Стоит ли писать подобную книгу? Ответ: да.

Так выглядит процесс создания произведения, имеющего идею, от появления зачатка замысла до воплощения идеи, которую подтверждает каждый поворот сюжета.

Роман с множеством идей

Гениальный роман может содержать несколько историй. Так, роман Льва Толстого «Анна Каренина» содержит две истории. Это история Анны и история Левина. Еще больше историй в романе «Война и мир». Среди них история женитьбы Пьера, история о том, как Пьер отправляется на войну, история гибели князя Андрея и история Наташи Ростовской.

В романе «Преступление и наказание» есть история преступления и история наказания.

В романе «Унесенные ветром» за историей о том, как Скарлетт теряет и вновь обретает Тару, следует история ее губительного брака с Реттом Батлером.

Множество идей в одном романе порождает неразбериху вокруг понятия идеи. Каждая история имеет свою идею. Роман может содержать несколько историй, а значит, несколько идей. Роман, в котором больше одной истории, не имеет единой идеи. Он подобен сосуду с историями.

Допустим, вам захотелось рассказать про трех сестер: одна из них медсестра, другая — интеллектуалка, а третья — проститутка. Три отдельные истории объединяет лишь одно — главные действующие лица связаны родственными узами. Родственные узы сестер — это сосуд. Этого вполне достаточно.

Вы можете написать роман про четырех пациентов одного психотерапевта или четырех человек, которые вместе учились в аспирантуре. Сосуд — это всего лишь средство, убедительное основание объединить несколько историй под обложкой одной книги.

Как организовать материал в романе, который содержит несколько историй? Можно расположить истории по порядку. У каждой из них будет своя идея, даже если все они про одного и того же героя.

Представьте, к примеру, что вы пишете исторический роман про сэра Алека Катбертсона, вымышленного героя времен Наполеона. В начале романа сэр Алек, юный гардемарин, оказывается на

борту фрегата, попавшего в тайфун. До смерти перепуганный, сэр Алек прячется в якорном отсеке, пока его товарищи сражаются со штормом. Впоследствии он предает одного из друзей, чтобы скрыть собственную трусость, и этого друга наказывают, а сэру Алеку воздают почести и повышают по службе. Идея: «Трусость позволяет одержать победу».

В следующей части романа (новая история) сэр Алек влюбляется в прекрасную леди Эшли. К несчастью, она обручена с лордом Ноттингемом, отчимом и наставником сэра Алека. Сэр Алек намерен разделаться с лордом Ноттингемом и подстраивает дело так, что его отчима обвиняют в шулерстве за карточным столом. Он знает, что лорд Ноттингем откажется защищать свою честь на дуэли, а значит, покроет себя позором. Леди Эшли никогда не выйдет замуж за труса, запятнавшего свою честь, и достанется сэру Алеку. Идея этой истории: «Плотская любовь сильнее сыновней любви».

В следующей истории сэра Алека призывают на военную службу. Напуганный выстрелами, он прячется в полосу тумана и, чтобы не ударить в грязь лицом, стреляет из пушки. При этом он случайно попадает в английское флагманское судно, которое идет ко дну. Идея: «Трусость ведет к позору».

В следующей истории сэр Алек оказывается в тюрьме. Терзаемый раскаянием, он ждет смертной казни. К чему приведет его раскаяние? Может быть, он покончит с собой? Пусть лучше у него не хватит духу совершить самоубийство и он изменит родине, перейдет на сторону французов и впадет в отчаяние. Идея? «Раскаяние ведет к отчаянию».

Как видите, жизнь сэра Алека — это несколько историй, каждая со своей идеей. Его жизнь служит сосудом. Отрезки жизни героя, которые не вошли в эти истории, опущены: например, три года, которые он провел за решеткой, хлебная тюремную баланду и играя в вист с сокамерниками.

При такой структуре романа читатель понимает, что первая история посвящена трусости, вторая — любви, и так далее. Несмотря на то что состав действующих лиц может остаться прежним, истории имеют разные идеи.

Другой способ организации материала в романе с несколькими идеями — переключение с одной истории на другую. Так, сэр Алек может иметь сводного брата, незаконнорожденного сына отца сэра Алека и буфетчицы. Назовем его Рудольф. Рудольф — грабитель. Он ненавидит своего сводного брата и обещал отрезать ему уши, если их пути когда-нибудь пересекутся.

По ходу повествования мы можем попеременно рассказывать то про одного брата, то про другого. Как только в одной истории напряжение спадает, мы переключаемся на другую. Эпизоды могут располагаться, к примеру, в следующем порядке:

Вводный эпизод. Домашний учитель сэра Алека, зная, что его уволят, если его подопечный не будет продвигаться в учебе, учит мальчика лгать. Сэр Алек с детства усваивает ценный урок: ложь приносит благо.

Переключаемся на Рудольфа. Рудольфа подозревают в том, что он стащил несколько яблок. Ему говорят, что, если он скажет правду, его не накажут. Он говорит правду, и его наказывают. Рудольф усваивает ценный урок: не стоит говорить правду.

Переключаемся на сэра Алека. Сэр Алек влюбляется в судомойку, которая позволяет юноше делать с ней все, что ему вздумается. Их застают в неловкой ситуации. Служанку отправляют в исправительную колонию в Австралии. Отец Алека делает сыну внушение и говорит, что следует быть более осмотрительным, флиртуя с женщинами.

Возвращаемся к Рудольфу. Он видит, как хозяин таверны «Вздых свиньи» обсчитывает его мать, недоплачивая ей зарплату. Рудольф собирается ограбить таверну на пару со своим слабоумным приятелем.

Возвращаемся к сэру Алеку. Он отправляется в Лондон навестить своего отца и узнает, что его ждет восхитительное приключение — отец собирается сводить его в один из лучших лондонских борделей.

Возвращаемся к Рудольфу. Ограбление проходит неудачно. Хозяин таверны оказывает сопротивление, и Рудольф разрубает его саблей. Теперь он в бегах.

Возвращаемся к сэру Алеку. Вместе со своим папочкой он возвращается на Кингс-Роуд под мухой, распевая похабные песни.

Возвращаемся к Рудольфу. Вместе со своим приятелем он поджидает на Кингс-Роуд карету, которую можно ограбить. Они слышат, что к ним приближается экипаж, из которого доносится пение захмелевшего пассажира, горланящего непристойные песни.

Как видите, такая структура позволяет одновременно рассказывать о жизни двух персонажей. Обычно истории в подобных романах более-менее равнозначны. Разумеется, таких историй может быть больше двух.

Если истории в романе с несколькими идеями неравнозначны, мы имеем дело с другим видом романа. Одна из сюжетных линий является доминирующей, а другая — побочной. Как правило, побочная сюжетная линия значима для основной истории.

Побочную сюжетную линию можно изложить как единую историю, разбить на фрагменты, как в структуре с переключением, или вплести в основное повествование. Последний вариант является самым сложным. В результате две истории

рассказываются одновременно, порой включая в себя одни и те же эпизоды. Почти всегда побочная сюжетная линия, вплетенная в основное повествование, рассказывает о романтической любви.

Для примера возьмем Джо, нашего фермера-идеалиста, и расскажем историю о том, как его идеализм потерпел крах под давлением экономической необходимости. Посмотрим, что будет, если Джо познакомится с Ханной, дочерью соседа, и полюбит ее.

Прежде идея романа выглядела так: «Экономическая необходимость разрушает идеализм», но теперь она не годится, поскольку речь зашла о любви. В этом случае идея может быть, к примеру, такой: «Экономическая необходимость не может разрушить идеализм, но это под силу любви».

В новой версии нашей истории Джо удастся справиться с угрозой разорения, и он продолжает бороться, невзирая на трудности, но затем он влюбляется в Ханну, которая принадлежит к лагерю злодеев, и уступает, чтобы не лишиться ее любви.

Вам не нравится такой вариант?

Вы хотите, чтобы Джо сохранил свой идеализм до конца? Ладно. Как вам такая идея: «Идеализм, который доводит до разорения, ведет к потере любви»?

В этой версии наш герой остается идеалистом несмотря на давление со стороны Ханны. Он сохраняет свой идеализм и теряет любовь. Попробуем доказать эту идею следующим образом:

Вводный эпизод. Джо в Беркли. Его арестовывают за участие в акции протеста. Этот случай оказывается последней каплей для его девушки. Та порывает с Джо. (Эпизод с девушкой подчеркивает одиночество героя и его потребность в близости.)

Завязка. Джо узнает, что он стал владельцем фермы. Он преисполнен решимости создать образцовое, экологически чистое хозяйство.

Первая перипетия. Джо приезжает на ферму и принимается за работу, избавляясь от химикатов. (До этого момента повествование представляет собой историю идеализма.)

Вторая перипетия и вводный эпизод побочной сюжетной линии. Отправившись в город купить гвоздей, Джо знакомится с Ханной, которая работает в скобяной лавке. (В данной версии она работает неполный рабочий день и учится в университете на биохимика.) Джо приглашает Ханну на свидание, и она соглашается.

Третья перипетия. На бататы Джо нападают жучки-вредители, но ему удается уничтожить их, не используя химикатов. Из-за этого происшествия он забывает про свидание с Ханной, но та, узнав про жучков, приходит ему на помощь. Они работают до изнеможения.

Четвертая перипетия. Джо и Ханна устраивают пикник на лугу и целуются. (Читатель понимает, что любовь представ-

ляет собой побочную сюжетную линию, отдельную от истории идеализма.)

Пятая перипетия. Люцерну Джо уничтожает саранча, но у него достаточно сахарной свеклы, чтобы поправить дело. (Мы вновь возвращаемся к истории идеализма, который подвергается испытаниям.)

Шестая перипетия. Джо пропускает выплату процентов по ссуде. Банк требует, чтобы он использовал пестициды, но Джо не отступает от своих принципов.

Седьмая перипетия. Лунной ночью, сидя на возу с сеном (что весьма романтично), Джо делает Ханне предложение, и она принимает его. (Мы возвращаемся к побочной сюжетной линии.)

Кульминация основной истории. Насекомые-вредители поражают сахарную свеклу. Экологически чистые методы не помогают. Джо и Ханна работают день и ночь. Спасти ферму могут только пестициды. Джо категорически против. «Это наше будущее!» — плачет Ханна, но Джо непреклонен. «Если ты любишь меня, спаси нашу ферму», — умоляет Ханна, но Джо выбирает идеализм. Ханна оставляет его. (Кульминация побочной сюжетной линии.)

Развязка основной истории. Банк изымает ферму за долги.

Развязка побочной сюжетной линии. Возвращаясь в город, Джо заходит в скобяную лавку, чтобы напоследок поглядеть Ханну. Она желает ему счастья.

Идея: «Идеализм, который доводит до разорения, ведет к потере любви» — доказана.

Как научиться создавать произведения с идеей

Когда мои студенты узнают, как писать, опираясь на идею, они изо всех сил стараются изобрести идею для того, что пишут.

Не делайте этого.

Для начала посмотрите с полдюжины фильмов и попробуйте сформулировать их идею. Спросите себя: о чем эта история? Затем задайте вопрос: что случится с героями? Вот и все дела.

Предположим, мы с вами посмотрели знаменитую «Африканскую королеву» по роману С. Фостера. Вы считаете, что идея фильма: «Месть ведет к любви и счастью», а я утверждаю, что его идея: «Откликнувшись на зов патриотизма, вы одержите победу». Это не значит, что кто-то из нас не прав. Именно желание отомстить вызвало у Розы внезапный всплеск патриотизма, а в конце Роза и Чарли в самом деле одержали победу, но при этом они к тому же полюбили друг друга и обрели счастье. И ту и другую идею доказывает одна и та же цепь событий. В сущности, мы с вами говорим об одном и том же.

Скоро вы заметите, что самые удачные фильмы имеют четко выраженную идею, которая доказана выразительно и лаконично. В них есть развитие характеров, ирония и неожиданности, а идея стоит того, чтобы снять фильм.

Далее, задумайтесь, как изменится история, если изменить ее идею. Какие эпизоды можно будет опустить? Что придется добавить?

Следующий шаг — создать историю на основе идеи. Попросту придумать идею и составить план эпизодов, которые позволяют доказать ее. Повторяйте это упражнение один-два раза в день, и через пару месяцев вы научитесь писать, ориентируясь на идею.

С этого момента вы станете похожи на египетского каменотеса с зубилом. Теперь у вас есть инструмент, который поможет вам создавать шедевры, живущие в веках.

Когда вы освоите работу с идеей, вам нужно будет обрести уверенный голос рассказчика, и — о счастье! — именно об этом пойдет речь дальше.

VI. Голос рассказчика и кому он принадлежит

Почему этот кто-то не вы

Не сомневаюсь, что тот, кто читает эту книгу, находится под впечатлением от ее автора. Надеюсь, вы понимаете, что эту книгу написал не робот. Произведение всегда несет отпечаток личности автора. Думаю, вы заметили, что автор обладает прекрасным чувством юмора и глубоким знанием предмета.

Возможно, вы полагаете, что «я» рассказчика и «я» Джеймса Н. Фрэя совпадают. Это не так. «Я» рассказчика и «я» Джеймса Н. Фрэя — не одно и то же. Когда Джеймс Н. Фрэй садится писать, он надевает маску, именно эта маска и есть «я» рассказчика. Это идеализированный образ реального Джеймса Н. Фрэя. Рассказчик исполнен бьющего ключом оптимизма. Реальный Джеймс Н. Фрэй порой пребывает в дурном расположении духа. В такие дни он решительно не в состоянии прислушаться к собственным блестящим советам. Ему хочется разбить вдребезги компьютер вместе с клавиатурой, потому что он не может найти

нужных слов. С рассказчиком не случается ничего подобного. Он неизменно пребывает в приподнятом настроении, свеж, бодр и преисполнен уверенности в себе, граничащей с нахальством.

Это не значит, что реальный Джеймс Н. Фрэй не согласен с чем-либо в этой книге. Он готов обеими руками подписаться под каждым ее словом. Однако как у любого человека, у Джеймса Н. Фрэя бывают удачные и неудачные дни. Порой он бывает болен, иногда переживает из-за государственного долга, а временами не может заставить свои пальцы плясать по клавиатуре. Рассказчик плывет над ним, подобно воздушному змею, подхваченному потоком ветра.

Поэтому даже когда я, настоящий Джеймс Н. Фрэй, расстроен тем, что моя золотая рыбка заквакала, я не позволяю, чтобы эта печаль была заметна в голосе рассказчика. Я надеваю маску и принимаюсь барабанить по клавишам с улыбкой и озорным огоньком в глазах.

В моем репертуаре есть и другие маски.

Так, изучая английскую литературу в аспирантуре, я писал научные работы, используя совсем другой образ рассказчика, — это был рассказчик-ученый. Ниже приводится отрывок из моей работы, которая называлась — о ужас! — «Герменевтика и классическая традиция»:

«Цель данной работы — сравнить подходы Александра Попа и Е. Д. Хирша-младшего к критицизму. Поп, судя по всему, — последний теоретик и практик неоклассицизма. Хирш — американский профессор герменевтики, воспитанный немецкой школой феноменологии XX века. Дихотомии, параллели и исходные посылки, о которых пойдет речь ниже, носят гипотетический характер и не претендуют на исчерпывающую полноту. Полагаю, представленная картина подтвердит тезис о том, что основы неоклассической теории критики Попа сохраняются в герменевтике Хирша, в особенности в концепции авторского замысла, понимании поэзии как акта сознательной деятельности, а литературного жанра — как основы поэтического творчества. В центре внимания данного исследования — противопоставление „поэзии как имитации“, „поэзии, как акта романтической экспрессии“, полемика, которая ведется со времен заката литературного критицизма...»

Обратите внимание, каким напыщенным слогом изъясняется рассказчик. Такие слова, как «дихотомия» и «романтическая экспрессия», придают тексту наукообразие. Голос рассказчика определяется выбором слов и фраз. Ученый, к примеру, никогда не скажет «чертовски здорово», а дружелюбный, веселый голос автора этой книги не откажется произнести неудобоваримое слово «герменевтика».

Львиный рык: голос рассказчика должен быть уверенным

Уверенный голос рассказчика создает у читателя ощущение, что автор знает, о чем говорит. Такой автор вызывает доверие. Он позволяет читателю забыть свой критический настрой и отдаться потоку слов. В документальной и научной литературе подобная уверенность создается стилем изложения и господством фактов. В художественной литературе уверенность повествователя определяется стилем изложения и господством деталей.

Вот пример неуверенного голоса повествователя в документальной литературе:

«Жить в районе залива Сан-Франциско очень приятно. Здесь хорошая погода и чистый воздух. Можно круглый год совершать морские прогулки под парусами. Здесь много прекрасных ресторанов и мест отдыха, как для туристов, так и для местных жителей»

Автор выбрал слишком общие, расплывчатые и невыразительные слова. Читатель чувствует, что автор либо не знает, о чем рассказывает, либо не в состоянии изъясняться внятно, а может быть, и то и другое одновременно. Попробуем изложить то же самое более уверенно:

«Жизнь в районе залива Сан-Франциско — забавная штука. На Рыбачьей пристани и пирсе номер 39 можно увидеть богатых туристов, сорящих деньгами, которые готовы отдать за десятидолларовую шляпку 99 долларов 95 центов. В китайском квартале они платят пять баксов за десятицентовые безделушки, по виду изготовленные в Мексике. Местные жители не заглядывают в подобные места. Кому это нужно, когда изумрудно-зеленая вода залива, покрытая белыми барашками, так и манит поднять паруса и выйти в море, а в каких-нибудь двадцати милях к северу начинается секвойевый лес, вечный, царственный и безмолвный?»

В этом отрывке куда больше жизни — и индивидуальности. Фраза «жизнь здесь — забавная штука» делает повествование более выразительным. Такие детали, как «изумрудно-зеленая вода залива, покрытая белыми барашками», создают яркий и осязаемый образ места. Мы представляем себе залив, лодки и величие безмолвных секвой.

Вот пример неуверенного голоса повествователя в художественной литературе:

«Гарольд был добросовестным работником и хорошим мужем. Он хорошо одевался, а в выходные любил длительные прогулки. Его жене нравилось сопровождать его. Детей они обычно оставляли дома. Во время таких прогулок супруги обожали обсуждать планы на будущее».

Голос рассказчика невыразителен, а детали представляют собой утверждения общего характера вроде «добросовестный работник», «хороший муж» и «любил длительные прогулки». У читателя возникает ощущение, что автору просто нечего сказать. Вот как использовать детали, чтобы сделать повествование более конкретным и выразительным:

«Шесть дней в неделю Гарольд горбатился в заводском цеху в Кенсингтоне, где изготавливали полки и шкафчики для ванных комнат. В свободное время он любил принарядиться — щеголял в костюмах из ткани с искрой, туфлях из крокодильей кожи и шелковых рубашках. По воскресеньям вместе с женой Джуэл он подолгу бродил по окрестностям. Супруги мечтали, как в один прекрасный день он распрощается со своим станком, отправится в Голливуд и станет мастером по спецэффектам, как его кумир, Уильям Б. Гейтс III».

Голос рассказчика обретает индивидуальность. Такие слова, как «горбатился», делают повествование более выразительным. То же самое относится и к слову «щеголял», которое характеризует не только персонаж, но и личность рассказчика.

Вот один из лучших в художественной литературе примеров уверенного голоса рассказчика:

«Скарлетт О'Хара не была красавицей, но мужчины вряд ли отдавали себе в этом отчет, если они, подобно близнецам

Тарлтонам, становились жертвами ее чар. Очень уж причудливо сочетались в ее лице утонченные черты матери — местной аристократки французского происхождения — и крупные, выразительные черты отца — пышущего здоровьем ирландца. Ширококосулое, с точеным подбородком лицо Скарлетт невольно привлекало к себе взгляд. Особенно глаза — чуть раскосые, светло-зеленые, прозрачные, в оправе темных ресниц. На белом, как лепесток магнолии, лбу — ах, эта белая кожа, которой так гордятся женщины американского Юга, бережно охраняя ее шляпками, вуалетками и митенками от жаркого солнца Джорджии! — две безукоризненно четкие линии бровей стремительно взлетали косо вверх — от переносицы к вискам».

Заметьте, как конкретны детали; именно это создает ощущение, что повествователь знает, о чем говорит. Он не только показывает, как выглядит Скарлетт, но и рассказывает о ее происхождении и взглядах южан. Это беспристрастный голос репортера, который не высказывает свое мнение и не дает оценок, но констатирует факты. При этом его тон имеет мелодраматический, почти эпический оттенок: лицо «приковывало к себе взгляд», «точёный подбородок», «белый, как лепесток магнолии, лоб» — все эти выражения уместны в мелодраматическом произведении. Видно, что автор прекрасно владеет материалом, и ему есть что сказать.

В отдельных фрагментах романа «Кэрри» Стивен Кинг использует такой же подход:

«Мама была очень крупной женщиной, и она всегда носила шляпу. Последнее время у нее стали опухать ноги, и иногда казалось, что ступни выливаются через края туфель. На улице она носила тонкое черное пальто с черным меховым воротником. Голубые глаза выглядели за стеклами двухфокусных очков без оправы просто огромными. Она всегда брала с собой черную сумку, где лежали обычно кошелек для мелочи, бумажник (оба черные), большая Библия (тоже в черном переплете) с ее именем, отштампованным на обложке золотом, и пачка религиозных буклетов, стянутых резинкой. Буклеты были, как правило, в оранжевых обложках и с очень плохой печатью».

Автор мастерски пользуется деталями: «казалось, что ступни выливаются через края туфель»... «с ее именем, отштампованным на обложке золотом».

Возможно, вам приходилось слышать, что в хорошей литературе автор «невидим», и будь он самим Господом Богом, ему следует оставаться бесстрастным, не проявляя себя. Это не просто псевдоправило, но и очень вредный совет, который часто слышат начинающие писатели. Сказать по правде, я и сам давал его в книге «Как написать гениальный роман». Автор (рассказчик) не должен оставаться незаметным. Все что угодно, только не это. Маколей и Ланнинг в работе «Приемы создания художественного произведения» (1987) выразили эту мысль следующим образом: «Рассказчик

как посредник имеет обыкновение игнорировать планы автора и обретает собственную неповторимую индивидуальность. В лучших произведениях художественной литературы без этого не обходится». Вы поняли: без этого не обходится?

Личность рассказчика в романе Достоевского «Преступление и наказание» буквально прорывается сквозь ткань повествования. Вот как автор описывает своего главного героя, Раскольникова:

«Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу. Впрочем, квартал был таков, что костюмом здесь было трудно кого-нибудь удивить. Близость Сенной, обилие известных заведений и, по преимуществу, цеховое и ремесленное население, скученное в этих срединных петербургских улицах и переулках, пестрили иногда общую панораму такими субъектами, что странно было бы и удивляться при встрече с иною фигурой. Но столько злобного презрения уже накопилось в душе молодого человека, что, несмотря на всю свою, иногда очень молодую, щекотливость, он менее всего совестился своих лохмотьев на улице. Другое дело при встрече с иными знакомыми или с прежними товарищами, с которыми вообще он не любил встречаться... А между тем, когда один пьяный, которого неизвестно почему и куда провозили в это время по улице в огромной телеге, запряженной огромною ломовою лошадыю, крикнул ему вдруг, проезжая: „Эй ты, немецкий шляпник!“ — и заорал во все горло, указывая на него рукой, — молодой человек вдруг

остановился и судорожно схватился за свою шляпу. Шляпа эта была высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону. Но не стыд, а совсем другое чувство, похожее даже на испуг, охватило его».

Рассказчик явно всеведущ как Бог во всем, что касается его персонажа и города, а его личность проявляется в проникнутом глубокой симпатией описании чувств главного героя: «он менее всего совестился своих лохмотьев на улице... другое дело при встрече с иными знакомыми или с прежними товарищами...», «не стыд, а совсем другое чувство... охватило его». Роман написан так, словно автор знал этого человека лично и переживает за него всей душой.

Чуть дальше, после встречи главного героя со старухой-процентщицей, Раскольников потрясен собственными страшными мыслями. Содрогаюсь от отвращения к себе, он заходит в грязную распивочную и заказывает стакан пива:

«Тотчас же все отлегло, и мысли его прояснели. «Все это вздор, — сказал он с надеждой, — и нечем тут было смущаться! Просто физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря, — и вот, в один миг, крепнет ум, яснееет мысль, твердеют намерения! Тьфу, какое все это ничтожество!..» Но, несмотря на этот презрительный плевок, он глядел уже весело,

как будто внезапно освобождаясь от какого-то ужасного бремени, и дружелюбно окинул глазами присутствующих».

Рассказчик знает, когда герой освобождается от «ужасного бремени», несмотря на «презрительный плевок». Такого рассказчика едва ли можно считать «незаметным».

То же самое относится к рассказчику в романе «Гордость и предубеждение»:

«Мистер Бингли вскоре перезнакомился почти со всеми присутствовавшими. Он был оживлен и любезен, участвовал в каждом танце, жалел о слишком раннем окончании бала и даже упомянул вскользь, что не мешало бы устроить бал в Незерфилде. Столь приятные качества говорили сами за себя. Как приятно отличался он от своего друга! Мистер Дарси танцевал только раз с миссис Хёрст и раз с мисс Бингли, не пожелал быть представленным другим дамам и весь остальной вечер провел, прохаживаясь по залу...»

Повествователя в книге Тома Вулфа «Костры амбиций» (1987) тоже трудно назвать невидимым:

«...В холле на каменном полу стоял на коленях Шерман Мак-Кой и старался пристегнуть поводок к ошейнику таксы. Пол был из темно-зеленого мрамора, он тянулся бесконечно во все стороны и доходил до широкой дубовой лестницы, которая одним великолепным изгибом вздымалась на целый этаж

вверх. При одной мысли о подобной роскошной квартире любой житель Нью-Йорка, да, собственно, и всего мира, начинает корчиться на костре зависти и алчбы»¹.

Разумеется, тон повествования сатирический, однако здесь явно просвечивает личность рассказчика, который преподносит происходящее под собственным углом зрения: «корчиться на костре зависти и алчбы».

Повествователя Курта Воннегута в романе «Завтрак для чемпионов» никак не назовешь незаметным — у него есть собственное, вполне определенное мнение:

«Это рассказ о встрече двух сухопарых, уже немолодых, одиноких белых мужчин на планете, которая стремительно катилась к гибели.

Один из них был автором научно-фантастических романов по имени Килгор Траут. В дни встречи он был никому не известен и считал, что его жизнь кончена. Но он ошибся. После этой встречи он стал одним из самых любимых и уважаемых людей во всей истории человечества.

Человек, с которым он встретился, был торговцем автомобилями — он продавал автомобили фирмы „Понтиак“. Звали его Двейн Гувер. Двейн Гувер стоял на пороге безумия»².

¹ Цитируется по переводу И. Бернштейн и В. Бошняка.

² Цитируется по переводу Р. Райт-Ковалевой.

Рассказчик, который дает знать о своем присутствии, может создать особый, торжественный настрой одним лишь своим тоном. Возьмем рассказчика Клайва Баркера в «Сотканном мире»:

«Ничто никогда не начинается. Нет гневного момента или гневного слова, с которых можно было бы начать историю. Ее корни всегда восходят к другой истории, более ранней, и так до тех пор, пока ее исток не затеряется в веках, хотя каждая эпоха рассказывает ее по-своему.

Так освящается языческое, страшное становится смешным, любовь превращается в сантименты, а демоны — в заводных кукол»¹.

Обратите внимание, как тон повествователя создает ощущение, что история, которую он собирается рассказать, — бессмертная легенда, исполненная глубокого смысла.

И все же, комментируя собственное произведение, автор может зайти слишком далеко. Как говорят Маколей и Ланнинг в работе «Приемы создания художественного произведения»: «Современная трактовка... роли незримого повествователя порождена неприятием характерной для писателей XVIII–XIX веков манеры постоянно вмешиваться в повествование. Такой прием назы-

¹ Цитируется по переводу А. Медведева.

вается «авторской вставкой» и используется, если автору собственной персоной вздумалось поболтать с читателем».

В этом смысле весьма показателен написанный в XX веке роман Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта», искусная имитация романа XIX века:

«Сэм в эту минуту обдумывал нечто прямо противоположное, а именно: сколь многое доступно пониманию той разновидности племени Евы, которую избрал своею спутницей он. Сегодня нам трудно представить себе пропасть, которая в те времена разделяла парня из лондонского Сэвен-Дайелза 115 и дочь возчика из глухой деревушки Восточного Девона. Чтобы сойтись друг с другом, им нужно было преодолеть столько препятствий, как если бы он был эскимосом, а она — зулуской. Они и говорили-то почти на разных языках -- так часто один не понимал другого»¹.

Это и вправду звучит так, словно автор оставался поговорить с нами.

Авторское вмешательство может переходить всякие границы. Уильям С. Нотт в работе «Искусство беллетристики» называет это «болтливостью автора». Порой автор не знает меры, комментируя события или, что еще хуже, давая понять, что произойдет дальше, например, так:

¹ Цитируется по переводу М. Беккер и И. Комаровой.

«Хлопнув дверь, Фредди вышел из дома, сел в машину и поехал навстречу самой страшной ошибке в своей жизни».

Таким образом, говорит Нотт, автор «разрушает иллюзию реальности», напоминая читателю, что он имеет дело с «вымышленной историей».

Псевдоправила повествования от первого и третьего лица и прочие мифы

Какую бы форму повествования вы ни избрали, помните, что рассказчик — это один из персонажей и относиться к нему нужно соответственно. Не верьте псевдоправилам, которые гласят, что при повествовании от первого лица вы можете позволить себе то, чего нельзя сделать в третьем лице, и наоборот.

Возьмем роман Камю «Посторонний», где повествование ведется от первого лица для придания ему так называемой «интимности». Вам наверняка говорили, что рассказ от третьего лица не дает подобного эффекта. В приведенной ниже сцене рассказчик входит в морг, где лежит его покойная мать:

«Вслед за мной вошел сторож; должно быть, он бежал, так как совсем запыхался. Слегка заикаясь, он сказал:

— Мы закрыли гроб, но я сейчас сниму крышку, чтобы вы могли посмотреть на покойницу.

Он уже подошел к гробу, но я остановил его. Он спросил:

— Вы не хотите?

Я ответил:

— Нет.

Он прервал свои приготовления, и мне стало неловко, я почувствовал, что не полагалось отказываться. Внимательно поглядев на меня, он спросил:

— Почему? — Но без малейшего упрека, а как будто из любопытства.

Я сказал:

— Сам не знаю.

И тогда, потерев седые усы, он произнес, не глядя на меня:

— Что ж, понятно»¹.

Эпизод написан безупречно, и в тоне повествования действительно звучат интимные, сокровенные ноты. Здесь прекрасно передано ощущение неловкости и печали, обычных в подобной ситуации. Давайте посмотрим, что произойдет, если написать эту сцену от третьего лица.

«Вслед за Мерсо вошел сторож; должно быть, он бежал, так как совсем запыхался. Слегка заикаясь, он сказал:

¹ Цитируется по переводу Н. Немчиновой.

— Мы закрыли гроб, но я сейчас сниму крышку, чтобы вы могли посмотреть на покойницу.

Он уже подошел к гробу, но Мерсо остановил его. Сторож спросил:

— Вы не хотите?

— Нет, — ответил Мерсо.

Он прервал свои приготовления, и Мерсо стало неловко, он почувствовал, что не полагалось отказываться. Внимательно поглядев на Мерсо, сторож спросил:

— Почему? — Но без малейшего упрека, а как будто из любопытства.

— Сам не знаю, — сказал Мерсо.

И тогда, потеряв седые усы, он произнес, не глядя на Мерсо:

— Что ж, понятно».

Потеряли ли мы в «интимности»? Ничуть не бывало. Ни капельки. Вариант, написанный в третьем лице, вызывает то же ощущение неловкости и печали, что и сцена, описанная от первого лица.

Приведем другой пример. Теперь возьмем фрагмент из романа «Кэрри», который написан Стивеном Кингом от третьего лица, что якобы делает тон повествования менее интимным:

«...Он, не дав ей договорить, перегнулся и начал ее целовать, ползая руками по талии и груди. От него резко пахло табаком, брилкримом и потом. Крис наконец вырвалась и, пере-

ведя дыхание, взглянула на себя. К жирным пятнам на кофточке прибавились новые пятна грязи. Двадцать семь пятьдесят в магазине Джордан Марш, но теперь кофточка годилась разве что для мусорного бака. Однако Крис чувствовала только острое, почти болезненное возбуждение».

Попробуем изменить этот эпизод, что, согласно теории «интимности повествования от первого лица», придаст его тону соответствующий оттенок:

«...Он, не дав мне договорить, перегнулся и начал целовать меня, ползая руками по талии и груди. От него резко пахло табаком, брилкримом и потом. Наконец я вырвалась и, переведя дыхание, взглянула на себя. К жирным пятнам на кофточке прибавились новые пятна грязи. Двадцать семь пятьдесят в магазине Джордан Марш, но теперь кофточка годилась разве что для мусорного бака. Однако я чувствовала только острое возбуждение».

Переключиться на первое лицо было не слишком сложно. Пришлось убрать слово «болезненный» — оно явно не из лексикона данной героини. Тем не менее в этой версии не утрачено ни одной ценной для читателя детали. Первое лицо не прибавило фрагменту никакой интимности.

Пусть так, скажете вы, но если рассказчик — более колоритный герой, нельзя переключиться на третье лицо, не потеряв этот колорит. Что ж,

давайте посмотрим на повествование, которое ведется от лица подобного персонажа:

«Меня зовут Дэйл Кроу-младший. Я говорил Кэти Бейкер — она мой инспектор, следит за теми, кто получил срок условно, — что я ничего плохого не сделал. Я просто заглянул в бар повидаться с приятелем и, пока ждал его, выпил кружку пива, всего одну кружку, я сидел и никого не трогал, и тут к моему столику подвалила эта шлюшка и принялась танцевать для меня, хотя никто ее об этом не просил.

Они раздвигают тебе колени, начинают прижиматься, а потом от них не отвяжешься. Ее звали Ирлин. Я сказал ей, что меня она не интересуется. Но она не унималась, и я встал и пошел к выходу. Она завопила, что я должен ей пять баксов, и тут ко мне подошел вышибала и понес бог знает что. Я двинул ему разок, всего один раз, выхожу, а там уже поджидает машина с мигалкой. Тут вышибала решил показать, какой он крутой, и начал выделяться. Я двинул ему еще разок, чтобы вправить мозги и чтобы помощник шерифа понял, кто первый заварил эту кашу. Но не успел я и рта разинуть, эти мерзавцы надели на меня наручники и сунули в машину. Выходит, потом они введут мои данные в специальный компьютер? Потом один из них заявляет: „Эй, взгляните-ка! Оказывается, он осужден условно. Ударил офицера полиции“. Ничего, придет время, я им устрою. Ясное дело, меня подставили!»

Кажется, что подобный эпизод невозможно рассказать от третьего лица, не потеряв колоритности персонажа. Но на самом деле я изменил

авторский текст, и в оригинале повествование ведется от третьего лица. Это начало романа Элмора Леонарда «Боб Максимум»¹.

«Дэйл Кроу-младший сказал Кэти Бейкер — она инспектор и следит за теми, кто получил срок условно, — что он ничего плохого не сделал. Он просто заглянул в бар повидаться с приятелем и, пока ждал его, выпил кружку пива, всего одну кружку, он сидел и никого не трогал, и тут к его столику подвалила эта шлюшка и принялась танцевать для него, хотя никто ее об этом не просил.

„Они раздвигают тебе колени, начинают прижиматься, — рассказывал Дэйл, — а потом от них не отвяжешься. Ее звали Ирлин. Я сказал ей, что меня она не интересует. Но она не унималась, и я встал и пошел к выходу. Она завопила, что я должен ей пять баксов, и тут ко мне подошел вышибала и понес бог знает что. Я двинул ему разок, всего один раз, выхожу, а там уже поджидает машина с мигалкой. Тут вышибала решил показать, какой он крутой, и начал выделяться. Я двинул ему еще разок, чтобы вправить мозги и чтобы помощник шерифа понял, кто первый заварил эту кашу. Но не успел я и рта разинуть, эти мерзавцы надели на меня наручники и сунули в машину. Выходит, потом они введут мои данные в специальный компьютер? Потом один из них заявляет: «Эй, взгляните-ка! Оказывается, он осужден условно. Ударил офицера полиции». Ничего, придет время, я им устрою. Ясное дело, меня подставили!“»

¹ Здесь и далее перевод Т. Гутман.

Обратите внимание, что, давая читателю возможность оценить манеру речи Кроу, автор использует длинную цитату. Ну так что же? Это вполне допустимый прием, который позволяет познакомиться с персонажем поближе. Это всего лишь еще один способ сохранить интимность, повествуя от третьего лица. Фокус в том, чтобы передать неповторимый характер персонажа, взглянув на происходящее его глазами. Но даже это правило не является непреложным. Так, в романе Кена Кизи «Песня моряка» (1992) рассказчик, повествуя от третьего лица, выражается весьма сочным языком:

«Билли Кальмар был отвратительным напыщенным мерзавцем, но президент из него получился неплохой. Он оживил деятельность ордена, оплодотворив его своей неумемной творческой энергией и подкрепив химическими препаратами»¹.

Значит, псевдоправило, которое гласит, что рассказ от первого лица приближает нас к персонажу и позволяет сделать его более колоритным, — сущая чепуха. В действительности любые достоинства произведения, интимность, атмосфера, колорит, — да *все это угодно*, можно с равным успехом сохранить и в том и в другом варианте.

¹ Цитируется по переводу М. Ланиной.

Зато верно обратное, скажете вы. Всем известно, что, ведя рассказ от первого лица, вы не можете описать сцены, которые происходят без участия рассказчика. Существует железное правило — повествование от первого лица накладывает значительно больше ограничений, чем третье лицо. Это тоже чепуха.

Начинающим писателям постоянно твердят, что не следует писать книгу от первого лица, потому что это не позволит показать читателю сцены, которые происходят без участия рассказчика. Но это не так. Вот пример повествования от всевидящего третьего лица из романа Стивена Кинга:

«В доме — ни звука.

Она ушла.

На ночь глядя.

Ушла.

Маргарет Уайт медленно прошла из своей спальни в гостиную. Сначала кровь и грязные фантазии, что насылает вместе с кровью дьявол. Затем эта адская сила, которой наделил ее все тот же дьявол. И случилось это, разумеется, когда настало время кровотечений. О, уж она-то знает, что такое Дьявольская Сила: с ее бабкой было то же самое. Случалось, она разжигала камин, даже не вставая с кресла-качалки у окна...»

Псевдоправило гласит: если книга написана от первого лица (в данном случае, от лица Кэрри), повествователь *не может* заглянуть в мысли Мар-

гарет Уайт, что позволяет третье лицо. Давайте проверим, так ли это. Все, что для этого нужно, — немного набить руку. Представим, что повествование ведется от лица Кэрри, которая только что отправилась на выпускной бал вопреки желанию матери:

«Когда я ушла, в доме скорей всего воцарилась полная тишина.

Мама наверняка сидит у себя в спальне, думая только об одном: „Она ушла. На ночь глядя. Ушла“.

Потом мама выйдет из спальни в гостиную, думая, что сначала была кровь и грязные фантазии, которые дьявол насылал на меня, ее дочь, вместе с кровью. Затем эта адская сила, которой наделил меня все тот же дьявол. И случилось это, разумеется, когда настало время кровотечений. Она убеждена, что уж она-то знает, что такое Дьявольская Сила: с ее бабушкой было то же самое. Мама помнит, как ее бабушка разжигала камин, не вставая с кресла-качалки у окна...»

Все достоинства произведения сохранились — атмосфера, интимность, образность — ничто не утрачено. Теперь вы видите, что, избрав любой подход, вы ничем не ограничены. Разумеется, потери возможны, если персонаж, от лица которого вы ведете повествование, отличается зоркостью и проницательностью или изъясняется ярким, неповторимым языком. Или погибает раньше, чем кончится книга.

Независимо от формы и тона повествования, которые вы избрали, нужно максимально использовать их преимущества, не заикливаясь на недостатках. Некоторые писатели имеют природную склонность к той или иной форме, и, кроме того, следует учитывать требования жанра. В детективных романах про крутых парней рассказчиком часто становится один из таких парней, и повествование ведется от первого лица. В то же время в любовных романах повествование почти всегда ведется от третьего лица цветистым, мелодраматическим языком.

Накачиваем мускулы, или Как поставить голос

Поставить голос для писателя не менее важно, чем овладеть техникой литературного творчества. Яркая, самобытная манера впечатляет и редактора, и литературного агента.

Обычно начинающему писателю не под силу выработать оригинальную манеру повествования и даже просто прочувствовать, как она необходима. Новичку сложно даже оценить такую манеру.

Это объясняется очень просто. Большинство начинающих писателей — жертвы американской образовательной системы. Их учили писать на-

укообразные работы. Чтобы освободить их разум, на который надели смирительную рубашку, нужны весьма энергичные усилия.

Когда вы пишете сочинение в четвертом, пятом, седьмом или двенадцатом классе или даже в колледже, основное внимание уделяется грамматике и формальной структуре. В последнюю очередь учитель смотрит на содержание, но и здесь прежде всего важно, раскрыта ли заданная тема.

Никто и никогда не говорил вам, что нужно предложить хорошую идею. Или что надо писать в яркой, выразительной манере. Из материала неизменно выхолащивалась ваша индивидуальность. Если вы используете в своей работе выражение «мозги набекрень», его отчеркнут красной ручкой и пометят клеймом «разговорное», а слова «комп» и «клава» назовут «жаргонизмами». Если вы осмелитесь возмутиться идиотским заданием, которое требует сравнить символику охоты на кита в «Моби Дике» и письма Скарлетт, вас попросту провалят на экзамене.

Вас осыплют похвалами, если ваше сочинение изобилует цитатами. А если вы разделяете точку зрения учителя и пишете в серой, безжизненной и скучной академической манере, используя бесчисленные штампы, вы непременно получите отличную оценку. Иными словами, критерий оценки любого сочинения, написанного в классе, —

его соответствие идеалу — безупречно грамотной, логичной и мертвой работе.

Стыдно признаться, но некоторое время я сам преподавал подобное «мастерство» в колледже, и мой руководитель говорил мне, что содержание не так уж важно. Главное, чтобы в книге не было вульгаризмов, а значит, уйма ярких и выразительных слов была под запретом. Но какого черта писать книгу, если не важно, о чем она? Или если в ней нет места для личности автора? Такая позиция истеблишмента в сфере просвещения ведет к тому, что серые, безликие произведения кишмя кишат, а хорошие книги редки, как орхидеи в Альпах.

Поскольку все мы до смерти боимся принести домой табель успеваемости с плохими оценками, мы из кожи вон лезем, чтобы угодить учителю. Большинство из нас, стараясь заглушить дурные предчувствия, начинают штамповать работы, лишённые какой бы то ни было индивидуальности. Попытки проявить себя сводятся к стремлению написать работу как можно быстрее, чтобы похвалиться перед друзьями: «Я сделал то, что они хотели, но зато написал двадцать страниц всего за три часа».

Но теперь, когда вы создаете художественную литературу, вы должны выпустить льва, который сидит у вас внутри, и позволить ему издать громовой рык.

Для этого внимательно изучайте авторов, обладающих яркой, неповторимой манерой письма, и старайтесь понять, какими средствами они пользуются. Пишите, подражая их стилю. Если вы будете заниматься этим изо дня в день, скоро вы освоите полдюжину разных манер письма.

Продолжите ваши упражнения, пробуя написать один и тот же отрывок в разной манере.

Ниже приводится фрагмент шпионского романа, написанный нейтральным тоном в стандартной для этого жанра манере:

«В то утро Биггс рано пришел в свой крохотный кабинет в Четвертом отделении и принялся просматривать документы, поступившие с ночной почтой из Каира. По большей части обычная текучка. Ас Два, который вел переговоры с чиновником Советского консульства о ракетной технологии, вновь требовал денег. Просьба о месячном отпуске от штатного шифровальщика. Заявка на ремонт подслушивающего оборудования, попорченного двойным агентом Советов в министерстве обороны Египта.

Он поставил на большей части заявок резолюцию „удовлетворить“ и передал их на окончательное утверждение вышестоящему начальству. Покончив с этим, он принялся составлять служебную записку начальнику резидентуры в Александрии — об утечках информации, касающейся перемещения авианосцев у берегов Сирии. Зазвонил телефон. Это была секретарша Хилсона, которая сказала, что он должен немедленно явиться

в офис заместителя директора, где вот-вот начнется экстренное совещание. Он не представлял, что взбрело старику в голову, но почувствовал, как где-то в животе растет тугой комок страха».

Теперь давайте попробуем рассказать то же самое иначе. Тон шпионских триллеров часто бывает циничным, что придает манере повествования иной оттенок:

«В то утро Биггс пришел в свой крохотный кабинет в Четвертом отделении чуть свет и принялся просматривать документы, поступившие с ночной почтой из Каира. Это был обычный вздор. Очередная просьба о деньгах от Ас Два, который вел переговоры о ракетной технологии с ненасытным чинушей из Советского консульства. Штатный шифровальщик просил о месячном отпуске — надумал отправиться на Майорку, где наверняка попытается впарить эту ракетную технологию все тем же Советам. Заявка на ремонт подслушивающего оборудования, попорченного двойным агентом Советов в министерстве обороны Египта. С этими египтянами вечно одни неприятности, подумал Биггс. Меняют союзников чаще, чем носки.

Он снабдил большую часть заявок резолюцией „удовлетворить“ и передал их на окончательное утверждение своему боссу, непроходимому тупице, который должен был поставить на них свою печать. Покончив с почтой, он принялся составлять служебную записку начальнику резидентуры в Александрии — о досадных утечках информации, касающейся перемещения авианосцев у берегов Сирии. Зазвонил телефон. Это была се-

кретарша Хилсона, которая ледяным голосом сообщила, что он должен немедленно явиться в офис заместителя директора, где вот-вот начнется экстренное совещание. Он не представлял, что взбрело старику в голову, но почувствовал, как где-то в животе растет тугой комок страха».

То же самое можно написать и от первого лица:

«В то утро я пришел в свою крохотную каморку в Четвертом отделении чуть свет и принялся просматривать документы, поступившие с ночной почтой из Каира. Это была обычная чепуха. Ас Два снова требовал денег, чтобы купить преданность ненасытного мерзавца из Советского консульства, который рассчитывал стать Рокфеллером, торгуя секретами ракетостроения своей страны. Штатный шифровальщик просил о месячном отпуске — надумал отправиться на Майорку, где наверняка будет пытаться продать свою страну болгарам. И как всегда, очередная заявка на ремонт подслушивающего оборудования, порученного двойным агентом Советов в министерстве обороны Египта. Попадись мне этот тип, я сотру его в порошок и смею с илом на дне Нила.

Я поставил на большей части заявок резолюцию „удовлетворить“ и передал их на окончательное утверждение боссу, который подпишет все, не читая. Покончив с этим, я принялся составлять служебную записку начальнику резидентуры в Александрии — о досадных утечках информации, касающейся перемещения авианосцев у берегов Сирии. Зазвонил телефон. Это была секретарша Хилсона. Она сказала, что я должен

немедленно явиться в офис заместителя директора, где вот-вот начнется экстренное совещание. Ее голос был ледяным. Я не представлял, что взбрело старику в голову, но почувствовал, как где-то в животе растет тугой комок страха».

Перерабатывая один и тот же фрагмент подобным образом и используя разные манеры письма, вы постепенно набьете руку и выработаете собственную оригинальную манеру.

Именно рассказчик общается с читателем, повествует о прошлом персонажей, ярко и образно описывает события, предшествующие началу повествования, и помогает понять глубинный смысл произведения. Взгляды и установки рассказчика важны при заключении договора между автором и читателем, о чем пойдет речь в главе седьмой.

VII. Договор с читателем, или Не приносите огурцы, пообещав фиалки

Основные условия договора

Что представляет собой любой договор? Это взаимные обязательства. Каждая из договаривающихся сторон получает одно в обмен на другое. Если вы покупаете дом, то обязуетесь заплатить деньги и получаете взамен дом. Продавец обязуется отдать вам дом и получает взамен деньги. Все очень просто.

Договоры о купле-продаже недвижимости, брачные контракты и договоры о покупке в рассрочку оформляются официально.

Существуют договоры, не оформленные юридически. Это обязательства, которые подразумеваются. Записываясь к дантисту, вы тем самым обязуетесь прийти в назначенный час и вытерпеть свою порцию мучений, а врач обязуется прийти, чтобы вас помучить.

Когда вы пишете роман, вы заключаете договор с читателем. Основные условия этого договора таковы: вы обещаете читателю гениальный роман взамен денег, которые он выложит за книжку. Но этим дело не ограничивается. Все куда сложнее.

Читателю нужен не просто гениальный роман, он хочет получить определенную разновидность романа — *жанровый роман*, роман *мейнстрима* или *литературный роман*.

Жанровый роман

Жанровые романы иногда называют «дешевой», «макулатурой» или «бульварщиной». Обычно это книжки карманного формата в дешевых мягких обложках (хотя попадают и жанровые романы в твердом переплете), которые лежат на полках в аптечных магазинах и супермаркетах. В книжных магазинах такие романы можно найти в задней части магазина, где они рассортированы по видам: детективные романы, научная фантастика, фэнтези, ужасы, любовные романы, готические романы, вестерны, политические триллеры, технотриллеры, исторические романы, мужские приключенческие романы и т. д.

Жанровые романы читают те, кто покупает книги, чтобы отдохнуть и развлечься. Если вы пишете жанровый роман, одно из условий договора с читателем — соблюдать законы жанра. Так, если вы пишете детективный роман, в нем должны быть убийство и тот, кто его расследует, а в конце романа убийцу должны предать в руки правосудия.

Некоторые разновидности такой литературы, например любовный роман, не просто требуют соблюдать законы жанра. Они имеют жесткие стереотипы. Иногда издатели даже снабжают авторов перечнем своих рекомендаций и требований. Там может быть сказано, что желательно сделать главной героиней девушку двадцати трех — двадцати восьми лет с белокурыми или каштановыми волосами, работающую, но живущую в нужде. Главным героем должен быть мужчина тридцати двух — тридцати восьми лет, шатен или брюнет. Близость между героями допустима, лишь если они готовы связать себя соответствующими обязательствами. Такие стереотипы жестки и конкретны, и работая на данный рынок, вам придется подчиняться его правилам.

Если издатель не снабдил вас перечнем рекомендаций, лучший способ изучить законы жанра — прочесть несколько десятков романов интересующего вас типа. Вы быстро поймете специфику этих законов. К примеру, шпионские триллеры обычно пишутся от третьего лица. Их действие, как правило, происходит в нескольких географических точках одновременно. Персонажи используют замысловатое оборудование для шпионажа и не останавливаются перед убийством, использованием наркотиков, похищениями и т. д. Обычно ими движет чувство, которое они считают патри-

отическим долгом. Главных героев отличает внешний цинизм, хотя в душе они неисправимые идеалисты. Это современные рыцари, которые сражаются с современными драконами. Герои таких романов противостоят вселенскому злу, обычно какому-нибудь заговору международного масштаба.

Разумеется, ни один из этих законов не является догмой. Это всего лишь условности, которые вполне можно нарушить — в отличие от стереотипов, которые с маниакальным упорством навязывают авторам издатели.

Возможно, вы решите, что усвоить законы жанра помогает не только чтение книг, и вам захочется вступить в какую-нибудь писательскую организацию — например, Американское сообщество авторов детективов или Американское сообщество авторов любовных романов — и участвовать в семинарах и конференциях, которых проводится полным-полно по любому жанру. Есть несколько журналов, целиком посвященных жанровой беллетристике. Сам я подписываюсь на журнал «Мистери Син», в котором уйма информации для тех, кто пишет детективы. Почти все публикации в этом журнале принадлежат перу крупнейших авторов детективов. Есть журналы для авторов научной фантастики, вестернов, романов ужасов и других жанров.

Каждый жанр включает разные виды произведений. Один только любовный роман имеет сотни разновидностей. Детективы тоже весьма разнообразны: жесткие, душещипательные, комические, для чтения за чашкой чая и множество других. Политические триллеры бывают серьезными и сатирическими. Ян Флеминг писал триллеры-шаржи, а Джон Ле Карре создает серьезные триллеры. Читатель рассчитывает, что наряду с общими законами жанра вы будете соблюдать законы поджанра. Так, в жестком детективе личная месть героя преступнику допустима, но она неприемлема в душещипательном детективе или в детективе для чтения за чашкой чая.

Роман мейнстрима

Законы жанра для этой литературы не столь жестки, как для жанровой беллетристики. Романы мейнстрима издаются как в твердых переплетах, так и в бумажных обложках карманного формата. Обычно романы мейнстрима лежат в книжных магазинах недалеко от входа. Как правило, издатели тратят уйму денег на раскрутку таких романов.

Иногда романы мейнстрима представляют собой глянцево-мелодраматические прозы про красивую жизнь богатых людей. Действие таких романов обычно

происходит в Монте-Карло, Букингемском дворце или на Мексиканской Ривьере, а их героев переполняют честолюбивые замыслы.

Некоторые романы мейнстрима рассказывают о жизни иммигрантов, которые преодолевают культурный шок, вызванный приездом в Америку, и приспособляются к новой жизни. Таковы книги Говарда Фаста и Эми Тан. Американцы обожают подобные книги. Они позволяют нам увидеть себя со стороны.

Львиная доля романов мейнстрима приходится на так называемую «женскую литературу». Обычно это романы о семейных проблемах, разводах, супружеских изменах или отношениях матери с дочерью. Иногда такие романы издаются в мягких бумажных обложках и с виду походят на жанровую литературу, хотя не являются ею. В мейнстриме нет условностей и стереотипов, свойственных жанровым романам.

В отличие от жанровых романов, которые обычно представляют собой недвусмысленные истории про борьбу добра и зла, романы мейнстрима не столь однозначны в нравственном плане. Персонажи в романах мейнстрима более реалистичны и полнокровны, нежели в жанровых романах. Так, роман мейнстрима про сыщика может показать героя в домашней обстановке, в кругу семьи, и помимо расследования убийства, которое

было бы доминирующей сюжетной линией в жанровом романе, здесь возможны иные конфликты, к примеру между сыщиком и его женой.

Состав действующих лиц в романах мейнстрима чрезвычайно многообразен. Главные герои, как правило, имеют хорошее образование, полученное в престижных колледжах и университетах. Нередко прелесть такого романа в значительной мере определяется обстановкой, в которой разворачивается действие. Речь может идти о какой-нибудь любопытной сфере деятельности — крупном финансовом бизнесе, мире высокой моды, фотоиндустрии и т. п. В романах мейнстрима обычно описывается роскошная и насыщенная событиями жизнь преуспевающих людей, которые не считают деньги. Романы мейнстрима почти всегда имеют счастливый конец.

Некоторые авторы жанровых романов, которым удалось «пробиться», переходят в категорию мейнстрима. Сью Графтон, Роберт Б. Паркер, Дин Кунц, Том Клэнси, Даниэла Стил изначально писали жанровые романы, но теперь их книги продаются как романы мейнстрима.

Саги и исторические романы иногда относят к жанровой литературе, а иногда к мейнстриму. Авторам жанровой литературы нередко советуют писать саги и исторические романы, чтобы перейти в категорию мейнстрима.

Литературный роман

Некоторые считают, что литературные романы не требуют соблюдения каких-либо условностей. Это не так. Создавая литературный роман, вы пишете для интеллектуальной элиты, для которой важнее всего «изысканный стиль». Жанровая литература и романы мейнстрима допускают стилистические шероховатости, но ткань литературного романа должна быть гладкой как шелк.

Поток сознания, характерный для прозы в духе Фолкнера, книги, пронизанные ощущением экзистенциальной безысходности, и прочие виды философских произведений, которые когда-то стояли первыми в списках литературных романов, нынче не в моде. Сегодня одной из популярных форм литературного романа стал «магический реализм». Такие произведения представляют собой подражание латиноамериканским писателям. По-прежнему в моде романы о низших слоях общества. Встречаются романы о жизни пригородов. Пользуются успехом романы об этнических проблемах в Америке. Так называемая «метафизика» — произведение, в котором автор выстраивает собственный мир, не скрывая, а подчеркивая его иллюзорность, — постепенно исчезает.

Литературный роман куда менее стабилен, чем прочие жанры, поэтому, надумав взяться за подобное произведение, проведите небольшое исследо-

вание, чтобы убедиться, что ваш будущий роман попадет в струю. Почитайте воскресные выпуски «Нью-Йорк таймс бук ревью» и «Нью-Йорк ревью оф букс». Они помогут вам быть в курсе современных тенденций.

Литературные романы издают в твердых переплетах или в бумажных обложках, по которым видно, что вы имеете дело с серьезной литературой. Масса литературных романов выпускается за пределами Нью-Йорка. Небольшие региональные и университетские издательства делают на них неплохой бизнес. На самом деле в Нью-Йорке публикуется раз в двадцать меньше литературных романов, чем за его пределами.

Прочие условия договора

С самого начала читатель пытается понять, в чем ваша идея, и если вы честно выполняете свои обязательства, то должны постараться доказать ее. Как пишут Маколей и Ланнинг в работе «Приемы создания художественного произведения»: «Крайне важно, чтобы на первых же страницах книги автор дал определенные обещания. В хорошем романе эти обещания выполняются. Автор должен уверенно владеть концепцией, не пуская дело на самотек».

К примеру, с первых страниц романа читателю ясно, что перед ним история любви. То есть, выполняя свои обязательства, вы даете читателю понять, о чем ваш роман — хотя бы отчасти. Дать полное представление о его идее можно позднее. После нескольких страниц читатель говорит: «Ага, это история любви. Какие испытания предстоят любви этого персонажа?» Узнав, что любовь главного героя проходит испытание патриотизмом, читатель открывает для себя вторую часть идеи. Если в дальнейшем семья возлюбленной главного героя начнет чинить препятствия его любви, читатель поймет, что перед ним история любви, преодолевающей любые преграды или же не способной преодолеть преграды. В любом случае условия договора выполнены: автор доказал идею, а читатель понял и прочувствовал ее.

Условившись о разновидности истории, можно переходить к следующей части договора — форме изложения. Хотя данная книга — не роман, я тоже заключил определенный договор со своим читателем. Я обещал рассказать о том, как написать гениальный роман, и обязался изложить материал в четкой, правдивой и лаконичной манере с известной долей юмора.

Есть и другие условия договора, которые касаются формы романа.

Представьте, что вы написали первую часть романа от первого лица, как писал свои рассказы

о Шерлоке Холмсе Артур Конан Дойл, который вел повествование от лица вспомогательного персонажа, доктора Ватсона. Однако в середине книги вам захотелось, чтобы читатель узнал, что происходит с врагом главного героя, профессором Мориарти. Читатель не знает его замыслов, и напряжение повествования спадает. О том, что творится в голове профессора Мориарти, не догадался бы и сам Шерлок Холмс, — такая задача не под силу даже его блестящему интеллекту.

Что делать? Вы можете воспользоваться специальным приемом — вставить в повествование дневник персонажа и таким образом соблюсти договор с читателем. Но, возможно, такому персонажу, как Мориарти, несвойственно вести дневник, особенно если он может превратиться в улику.

Вы принимаете решение написать отдельный эпизод от третьего лица. Но это будет явным нарушением договора и раздосадует читателя. Он почувствует себя обманутым.

Один из способов решить эту проблему — изменить форму романа. Роман можно разбить на главы, короткие или длинные. Главы могут состоять из частей с особой нумерацией или подзаголовками. Сами главы можно сгруппировать в «книги» или как-либо еще. Иногда такие крупные разделы не имеют названий и просто пронумерованы римскими цифрами.

Если вы хотите по ходу повествования переключиться с первого лица на третье, начните новый раздел, назовите его «Книга II», и читатель воспримет это как должное. Существует неписаное правило — начав новый раздел, можно изменить условия договора.

Другой способ справиться с той же самой проблемой — вставить в начало книги небольшой фрагмент про профессора Мориарти, написанный от третьего лица, что позволит ввести в договор соответствующее условие. Тогда если позднее вы вновь переключитесь на повествование от третьего лица, это не вызовет у читателя протеста или недоумения.

Стивен Кинг делит роман «Кэрри» на две части. Первую часть он назвал «Кровавый спорт», а вторую — «Ночь выпускного бала». Он не меняет условий договора во второй части. Первая часть начинается с газетной статьи, в которой рассказывается, как с неба на дом Кэрри обрушился град камней, после чего автор использует прием «всевидающего взгляда», рассказывая историю от третьего лица. Всевидящий повествователь объясняет нам, что стоит за градом камней. Вскоре мы поймем, что рассказчик главным образом представляет точку зрения Кэрри, но автор сохраняет за собой право переключаться на точку зрения других персонажей. Повествование от третьего

лица прерывается фрагментами из книг, написанных после случившегося. Эти фрагменты отделены от основного повествования.

«Из книги „Взорванная тень: реальные факты и выводы по истории Кэриетты Уайт“, Дэвид Р. Конгресс (Издательство Тулонского университета, 1981), стр. 34:

Без сомнения, то, что конкретные проявления телекинетических способностей Кэриетты Уайт не были замечены в раннем возрасте, можно объяснить заключением, которое предложили Уайт и Стирне в своем докладе *„Телекинез: возвращение к неистовому таланту“*, а именно: способность перемещать предметы одним усилием мысли...»

В тексте цитируются и другие книги: «Словарь психических явлений» под редакцией Огилви и «Меня зовут Сьюзен Снелл», а также статьи из вымышленных журналов «Эксквайр мэгезин» и «Научный ежегодник».

С самого начала читателю понятно, что за книгу он читает и в какой манере ведется повествование. Автор придерживается изначальных условий договора до конца книги.

Роман «Унесенные ветром» содержит шестьдесят две главы и разбит на пять частей. От начала и до конца повествование ведется от третьего лица всевидящим рассказчиком — по большей части с точки зрения Скарлетт. С самого начала

ясно, что перед нами история Скарлетт, написанная цветистым языком мелодраматической прозы. Договор заключен, и его условия соблюдаются на протяжении всего повествования.

Если бы в середине книги у героини обнаружили телекинетические способности, договор был бы нарушен: это книга иного рода. Равно как и если бы повествование вдруг было прервано пространными размышлениями о смысле жизни или со страницы 482 рассказчиком стал бы Ретт Батлер, участвующий в морском сражении, или в романе вдруг появились бы кафкианские, абсурдистские или комические мотивы, это все тоже было бы нарушением договора. Маргарет Митчелл добросовестно выполняет данные читателю обещания.

Произведения Кафки сплошь пронизаны кафкианскими мотивами. В романе «Процесс» ситуация такова изначально, и именно она определяет условия договора, который заключает с читателем автор. В этой книге непонятные вещи начинают происходить сразу: прямо на первой странице в комнате К. появляется таинственный незнакомец. Странен уже тот факт, что у главного героя нет имени и его называют просто К. Повествование в «Процессе» ведется от третьего лица всевидящим рассказчиком, но его всеведение ограничено — он знает, что происходит с К., но не представляет, что творится в кулуарах судебной

системы. Если бы он мог туда заглянуть, это испортило бы впечатление от романа. Вся соль истории в том, что читатель не знает происходящего за кулисами. Язык повествования отрывист и деловит, что как нельзя лучше соответствует странной истории. Кафка соблюдает условия договора с читателем до самого конца. Роман разбит на главы, каждая из которых имеет название, связанное с определенными событиями в жизни К.

Стивен Крейн в романе «Алый знак доблести» использует беспристрастную форму повествования от третьего лица, применяя прием всевидящего взгляда, когда речь идет о чувствах главного героя. Достоевский в романе «Преступление и наказание» применяет тот же прием, описывая события от третьего лица. Чтобы как можно доходчивее преподать читателю нравственные уроки, он перемежает образную манеру письма с описательной. Во всех названных произведениях, которые неоднократно цитировались в этой книге, тон, манера и форма повествования выдержаны от начала до конца.

Ненадежный рассказчик

Во всех романах, которые используются в этой книге в качестве примеров, повествование ведет «надежный» рассказчик. Одно из условий договора

с читателем состоит в том, что события описываются такими как есть и автор играет по правилам.

Природа повествования требует, чтобы рассказчик утаивал от читателя то, что знает. Стандартный договор предполагает, что рассказчик, которому известен конец истории, не открывает его сразу, но описывает события по порядку, позволяя действию разворачиваться перед глазами читателя. Читателю рассказывают о том, что уже произошло, и скрывают от него то, чему еще предстоит случиться.

Если автор играет не по правилам, он нарушает стандартный договор. Однако иногда это допустимо, особенно когда речь идет о единичном отступлении от правил. Представьте, что фантастическая повесть начинается с того, что персонаж от первого лица рассказывает об умопомрачительной красавице, которую он надеется соблазнить, но лишь в конце главы читатель узнает, что этот персонаж — ящерица.

Если такой прием используется в начале истории, чтобы увлечь читателя, это нормально, но не стоит прибегать к нему больше одного раза. У читателя появится ощущение, что вы нарушаете договор, и он захлопнет книгу.

Однако договор с читателем может предполагать, что рассказчик не заслуживает доверия. В таком случае читателю приходится самому догады-

ваться, что происходит. Примером ненадежного рассказчика может служить Бенджи, умственно отсталый герой романа Фолкнера «Шум и ярость». Читателю интересно узнать, что творится в голове такого человека. Мы наслаждаемся книгой, хотя и знаем, что на этого рассказчика нельзя положиться.

Рассказчик, не вызывающий доверия, не обязательно умственно отсталый или сумасшедший. Он может просто судить о происходящем при страстно:

«На самом деле я был не против, чтобы Фрижены поселились по соседству. Сказать по правде, у меня есть даже близкие друзья по фамилии Фрижен. Когда они въехали, я зашел к ним, поздоровался и попросил их не ставить машину перед моим домом, потому что иногда ко мне заезжают друзья и они любят, чтобы это место было свободно и можно было припарковаться. Я сказал это довольно мягко, но им это явно не понравилось. Уж больно они обидчивые.

С первой же недели они жаловались, что мой сын швыряет им на задний двор яблоки. Чем ворчать, испекли бы лучше яблочный пирог, сказал я им в шутку. Но с Фриженами не шути, чувства юмора у них нет и в помине...»

Несмотря на то что высказывания такого персонажа отличаются крайней предвзятостью, читатель понимает, как обстоит дело в действитель-

ности. Договор не нарушен, поскольку ни единое слово рассказчика не заслуживает доверия, и читатель обязательно поймет это, пусть и не сразу. Автор нарушит правила игры, если подшутит над читателем и даст понять, что повествователь ненадежен, лишь в конце книги. Читатели не любят таких шуток. Если вы будете так поступать, они забросают вас возмущенными письмами.

Играть честно

Ваши обязательства по договору требуют, чтобы вы играли по правилам. Так, если вы пишете детективный роман, вы должны дать читателю возможность обойти сыщика, позаботившись о том, чтобы ему были известны важные факты и улики.

Если вы пишете любовный роман — а, как нам известно, чтобы поддерживать интерес к происходящему, нужно как можно дольше не давать влюбленным соединиться, — вы можете проделывать подобное, лишь имея на то веские основания. Если герои не понимают друг друга, то для этого тоже должна быть серьезная причина.

Чтобы соблюсти договор, вы должны добиться абсолютной художественной достоверности своей истории. Добросовестно выполните домашнюю

работу и не пишите роман про фермера, не изучив быт и проблемы сельских жителей.

Не жульничайте, создавая напряжение с помощью дешевых трюков вроде «идиотки на чердаке». (Этим приемом пользовались создатели фильмов ужасов в пятидесятые годы. Упрямая героиня вопреки здравому смыслу изо всех сил рвалась на чердак жуткого старого особняка, чтобы посмотреть, кто издает странные звуки). Чтобы написать гениальный роман, нужно строго следить за своими персонажами и не позволять герою делать глупости или капризничать, если, конечно, он не пьян или не повредился в уме. Разумеется, нелепые выходы или капризы могут обыгрываться в комических целях, являясь частью образа героя.

То же самое относится к надуманным совпадениям. Совпадение допустимо в комическом произведении или если оно дает импульс дальнейшему развитию событий, в иных случаях это нарушение условий договора. Надуманное совпадение — это когда герой, оставшийся без гроша, находит сто долларов, которые шесть лет назад прислала ему на Рождество добрая тетушка, а он предусмотрительно припрятал купюру в старый носок. Используя подобные уловки, автор не дает героям решать свои проблемы самостоятельно. Избегайте таких ухищрений любой ценой.

Одно из важнейших условий договора требует, чтобы вы ставили перед героями сложные задачи,

а они преодолевали трудности и при этом росли и развивались. Вы играете сразу за две стороны. Мало создать интересные персонажи — нужно придумать для них интересные препятствия и интересные способы их преодолеть.

Самое серьезное нарушение контракта — это штампы. Когда читатель покупает роман, он рассчитывает, что купил что-то новенькое. Не вторсырье. Не стереотипную историю с ходульными персонажами, которые изрекают сплошные банальности. Разумеется, ни один писатель не может соблюсти это условие в полной мере, но вы должны поклясться себе самой страшной клятвой, что сделаете все возможное, чтобы избавиться от штампов, прежде чем ваш гениальный роман будет опубликован.

Кроме того, вы должны поклясться как черт от лаdana бежать от дешевой мелодрамы.

Дешевая мелодрама и хорошая мелодрама — не одно и то же. Поступки персонажей хорошей мелодрамы обоснованны, а ситуации отражают правду жизни. В дешевой мелодраме персонажи действуют по прихоти автора, а не из правдоподобных внутренних побуждений. У Снайдли Уиплэша нет никаких причин привязывать бедняжку Полин к рельсам. Он делает это лишь потому, что так пожелал автор.

В любой хорошей истории серия небольших кульминаций ведет к основной кульминации и раз-

вязке, заключительной части произведения. Но нередко в конце читатели остаются обманутыми ленивым писателем, который не потрудился наполнить материал драматизмом.

Это характерно для начинающих писателей. Обещанного столкновения между главным героем и его противником не происходит, и в конце концов вялая история просто сходит на нет. Это самое распространенное и серьезное нарушение договора с читателем. Вы обещали захватывающую кульминацию и развязку, и вы должны разбиться в лепешку, но выполнить свое обещание. Это ваше обязательство перед читателем.

Итак, теперь вы умеете переносить читателя в мир грез, делать свой роман захватывающим и населять его интересными персонажами. Вы знаете, как создать историю на основе четко сформулированной идеи и как не нарушить договор с читателем. Вы готовы написать гениальный роман и можете браться за дело.

Нет, постойте!

Приступая к работе, будьте осмотрительны, чтобы избежать семи роковых ошибок. Хотите узнать, каких именно? Ну тогда читайте следующую главу.

VIII. Семь роковых ошибок

1. Робость

«Тот, кто пишет художественную литературу, — говорит Эдвин А. Пиплз в „Справочнике писателя-профессионала“ (1960), — пускается во все тяжкие... жадно упиваясь ликованием сегодняшнего дня или трагедиями прошлого. Мы стремимся воссоздать этот опыт в произведении, которое волнует, смешит, поучает и побуждает к действию. Такая работа по плечу лишь людям не робкого десятка».

В детстве я всегда считал себя храбрым парнем. Я катался на лыжах с такими же безрассудными мальчишками, как я сам. Мой отец только качал головой, считая, что я попал в «плохую компанию». Мы носились по лесистым склонам, иногда ночью, в кромешной тьме, когда не видно следующего поворота, за которым обледеневшая лыжня ныряет вниз или начинается бездорожье, и ты можешь вверх тормашками полететь в сугроб, что случалось нередко.

Летом я, рискуя сломать шею, катался на водных лыжах по озеру, на берегу которого стоял наш

летний домик. Мне хотелось попробовать все. Я играл с ребятами в футбол на пустыре без шлема и наколенников. Дрался с сестрой, которая была настоящим Тарзаном.

Окончив школу, я устроился работать на верфь, где строили подводные лодки. Там можно было обгореть на солнце, пораниться летящей во все стороны стружкой или случайно задохнуться. Но мне все было нипочем. Подумаешь, ерунда!

Когда я впервые попал на семинар по писательскому мастерству, я был уже женат и имел двоих детей. В то время я работал страховым оценщиком и целыми днями выслушивал крики и угрозы пострадавших в дорожных происшествиях. Порой мои клиенты даже пускали в ход кулаки. Но я был толстокож, и меня это ничуть не трогало.

Но когда на семинаре мне приходилось читать вслух собственный рассказ объемом в пять страниц, у меня перехватывало дыхание, в горле пересыхало, и я дрожал как осиновый лист. Когда другие участники семинара принимались обсуждать мой рассказ, мое сердце уходило в пятки, я покрывался холодным потом, а перед глазами плясали мушки. Критикуя наши работы, руководитель не стеснялся в выражениях, и каждый такой удар посылал меня в нокаут.

Для примера приведу один из его отзывов:

«Дорогой мистер Фрэй!

Безусловно, у вашей работы имеется определенное сходство с художественной литературой, поскольку она состоит из слов, оформленных в виде предложений, а изложенное — плод вашего воображения, а не факты. Кроме того, как и положено литературному произведению, ваша история имеет начало и конец. Однако на этом сходство и заканчивается. Прежде всего, хотелось бы знать смысл написанного. Теща Генри, которая когда-то пыталась перевоспитать его, воскресает из мертвых и является зятю. Как это отразилось на Генри? Почему на протяжении тридцати страниц вашего невразумительного опуса персонаж не ударил палец о палец? Почему он способен только лежать пластом и трястись от страха? Почему его теще взбрело в голову вернуться? Похоже, вы, мистер Фрэй, полагаете, что, взяв ситуацию, которая полна ужасного и таинственного, вы тем самым написали рассказ? Должен вас разочаровать — вы ошибаетесь. Прочитав ваш убогий труд, я не узнал про Генри ничего нового с того момента, как он завопил, увидев старуху, которая вошла в комнату сквозь стену...»

Думаю, вы меня поймете. Переварить такое нелегко. Тут дрогнет даже сильный духом.

Одна из участниц этого семинара позднее рассказывала мне, что после подобных занятий ее начинало подташнивать и она бежала в туалет, где ее рвало. Теперь она стала известным драматургом и к тому же пишет рассказы, которые пользуются огромной популярностью.

Другой участник не выдержал и бросил занятия, но вернулся к ним год спустя и с тех пор успешно продал пару десятков своих романов. Мой третий соученик рассказывал, что всякий раз, когда ему приходилось читать на семинаре свой рассказ, ему казалось, что он вот-вот намочит штаны. Позднее он написал несколько романов и заработал целое состояние, продавая идеи разных историй телевизионным компаниям.

Чтобы освоить писательское ремесло, вам придется помучиться. Критика на семинаре пойдет вам во благо, хотя это суровое испытание. Нелегко, когда у тебя на глазах препарируют твое собственное «эго».

Само собой, все это выдерживает не каждый. Уровень отсева на семинарах по писательскому мастерству нередко составляет семьдесят-восемьдесят процентов. Почему? Потому что критика всегда воспринимается болезненно. Непросто прочесть собратьям по перу свое произведение, а потом услышать, что вы написали нечто рыхлое и невразумительное, а ваши персонажи безжизненны и плоски. Но только так можно чему-нибудь научиться.

Робкие писатели обычно переходят из одного семинара в другой, надеясь найти руководителя, который не будет к ним слишком суров. Они не в состоянии преодолеть страх перед откровенно

негативными отзывами и ищут критики, которую смогут вынести. В конце концов им удастся добиться своего. Они находят группу, где нелюбимые отзывы редки и сдержанны, а похвалы расточаются в изобилии. Тем самым они обрекают себя на творческую смерть.

Что из этого следует? Чтобы стать писателем, требуются мужество и сила воли. Вы должны быть готовы к встрече с настоящими писателями. Для этого нужно перебороть свой страх. Посещайте честный семинар по писательскому мастерству, при любой возможности читайте свои рассказы его участникам и прислушивайтесь к их мнению. Очень скоро вы поймете, что на семинаре обсуждают ваши произведения, а не лично вас. Ваши рассказы и повести — это всего лишь неоконченная работа, и, чтобы сделать ее ярче и сильнее, вам необходима критическая оценка. Если вы не бросите занятия, то научитесь преодолевать трудности.

Не унывайте, старайтесь относиться к происходящему с юмором. Еще один совет: никогда не обсуждайте, почему вы написали свое произведение так, а не иначе. Если вас спросят, чем вы руководствовались, скажите что-нибудь вроде: «Я был под впечатлением от „Аннабел Ли“» или что ваш рассказ должен говорить сам за себя. Ни при каких обстоятельствах не защищайте свою работу и не

пускайтесь в объяснения. Не спорьте с критическими замечаниями. Попросив оценить свое произведение, вы не имеете права жаловаться. Если вам не понравились какие-то замечания, пропустите их мимо ушей. Это ваша работа, и вы вольны поступить с ней, как вам вздумается.

Постепенно ваши навыки будут совершенствоваться, и критика станет менее суровой. Придет час, и те, кто вас слушает, смогут вымолвить лишь: «Вот это да!»

Писатель не может быть робким и в своей работе.

Он не станет жертвовать драматизмом произведения из-за того, что кому-то написанное может показаться оскорбительным, или из-за того, что процесс творчества требует от него огромного напряжения. Робкому писателю не хватает духу подвергнуть своих героев серьезным испытаниям.

Так бывает, если писатель создает произведение на автобиографическом материале и, манипулируя персонажами, пытается решить собственные проблемы. В итоге персонажи становятся безжизненными и не желают действовать. Они страдают тем же бессилием, что и живые люди, которые не в состоянии справиться со своими проблемами. И это портит повествование.

Другой вид робости — это нежелание рисковать.

Я пишу триллеры и детективные романы. Время от времени подлому и низкому персонажу, которого я создал, удастся подкараулить положительного героя и сделать ему какую-нибудь гадость. Меня всегда удивляет, когда кое-кто из моих коллег-писателей в таких случаях заявляет, что я совершил грубую ошибку и читатель будет возмущен, если лучшего друга главного героя убьют или изувечат.

Хичкок, не колеблясь, вставил в свой фильм сцену, в которой Джанет Ли зверски убивают, когда она принимает душ. Что бы осталось от фильма «Психоз» без этого эпизода?

Стивен Кинг никогда не отступает от своего плана.

Я не говорю, что нужно непременно быть жестоким. Должна ли умереть героиня романа «Прощай, оружие»? Должен ли погибнуть герой в конце романа «По ком звонит колокол»? Разумеется, это необязательно, но если вы хотите оказать на читателя эмоциональное воздействие, вам не обойтись без трагических ситуаций и тяжелых, жестоких и страшных сцен. Вы не можете отступить. Если вы намерены писать гениальные романы, вы не можете позволить себе быть робким.

Не бойтесь осваивать новые средства.

К примеру, вас смущает необходимость написать эротическую сцену. Возможно, вы предпочтете написать что-нибудь вроде:

«Она заглянула в его глубокие синие глаза и поцеловала любимого в губы. Все ее тело затрепетало от макушки до пяток. Он на мгновение отстранился и, склонив голову набок, сказал:

— Какая ты страстная! А что, если сейчас войдет твой муж?

— Мой муж вернется в воскресенье. А пока — я твоя. Можешь делать со мной, что хочешь.

— Тогда давай потушим свет, — сказал он и потянулся к выключателю...

На следующее утро она проснулась в восемь и обнаружила, что Мортимер ушел».

Вместо великолепной эротической сцены получилось нечто невразумительное.

Зачастую нерешительный писатель прячется от жестких поворотов сюжета, обращаясь к ретроспекции. Ретроспективные эпизоды — уютное, теплое пристанище, где можно укрыться от напряженности «нынешней» ситуации. Именно здесь прячется от бури робкий писатель, который избегает конфликта.

Нередко романисты боятся своих чувств. Если когда-то вам случилось испытать острое чувство смущения и вы пишете сцену, в которой главный герой попадает в неловкую ситуацию, на память вам может прийти собственный неприятный опыт. Самое время вспомнить случившееся и описать его на бумаге.

Легко сказать, ответите вы.

Да, сделать это нелегко. Но если вы собираетесь писать гениальные романы, надо учиться.

Чтобы преодолеть робость, нужно научиться понимать, когда вы грешите ею, и немедленно принимать меры. Иногда нужно просто спросить себя: не пытаюсь ли я бежать от конфликта? Порой этого достаточно, чтобы заставить себя смело посмотреть в лицо тому, от чего вам хотелось спрятаться.

Писатели бегут не только от конфликта. Нередко они боятся редакторов и литературных агентов.

Вскоре после того как я закончил свой первый роман, мне дали совет. Отправляйся в книжный магазин, сказали мне, и найди несколько книг вроде своей. Выпиши данные издательств, которые опубликовали эти книги. Вернись домой, позвони в издательство и попроси связать тебя с редакцией. Объясни им, что хочешь поговорить с тем, кто редактировал книги, похожие на то, что написал ты сам. Когда к телефону подойдет редактор, скажи ему, что тебе очень понравилась книга, которую он редактировал. Скажи, что ты написал нечто в том же роде и хотел бы показать ему свою работу. В девяти случаях из десяти редактор ответит согласием.

Я был в ужасе. Как — звонить богам с Олимпа? По телефону? Да кто я такой?

Лишь позднее, побывав на десятках писательских конференций и перезнакомившись с множеством нью-йоркских редакторов и литературных агентов, я стал понимать, что редакторы и агенты — это по большей части те, кому в свое время не хватило мужества тягаться с чистым листом бумаги и получать отказы из издательств.

Они не обладают никакой магической силой. В основном их работа — это рутина. Они такие же люди, как и все. Если вы позвоните им, едва ли они сумеют на расстоянии поразить вас молнией и превратить в горстку пепла.

На самом деле ваша смелость вызовет у них уважение. Они знают: если писатель верит в себя, это говорит о том, что он твердой поступью идет к цели.

Кстати сказать, полистайте новые поступления, когда зайдете в книжный магазин, и вы увидите, сколько скверных книг прошло через руки этих олимпийских богов. Вы с удивлением обнаружите, что каждая вторая книга так плоха, что ее невозможно читать.

Недавно «Паблишер уикли», журнал номер один, посвященный книжной торговле, заявил, что тридцать процентов книг отправляются со складов прямиком на распродажи. Количества заказов на эти произведения не хватает даже на то, чтобы оправдать их хранение на складе. Мага-

зины, которые реализуют такие книги, скупают их за гроши, а потом продают по каталогам или сбывают супермаркетам, где они уходят по дешевке.

Почти все эти книги побывали в руках литературного агента и редактора, прошли корректуру и подготовку к печати. У них красиво оформленные, нередко дорогие обложки, все они внесены в каталоги издательств, но по той или иной причине не вызвали интереса у книготорговцев.

Иными словами, редакторы ошибаются в тридцати процентах случаев. Они — обычные люди, не обладающие магическим кристаллом. Любая книга, которую они покупают, — это авантюра. Они могут рискнуть и поставить на вас, а могут выбрать кого-нибудь другого. Они не станут даже читать книгу, если считают, что на нее не будет спроса.

Чтобы заставить агента прочесть вашу рукопись, дайте ему то, что можно продать. Если вы так боитесь агента, что у вас не хватает духу обеспечить его работой, вам не сделать писательскую карьеру.

Еще одна разновидность писательской нерешительности связана с рекламой.

Я не еще встречал писателя, которому нравится заниматься рекламой. По большей части писатели предпочитают сидеть у себя в кабинете и стучать по клавишам, отдавшись полету фанта-

зии. Обычно они — типичные интроверты, а порой настоящие отшельники. Сама мысль о том, что им придется встать перед микрофоном, принять участие в беседе на радио или выступить перед телезрителями, повергает их в ужас. Но, к сожалению, в наши дни автор вынужден заниматься саморекламой, иначе он обречен на неизвестность.

Как преодолеть страх перед публичными выступлениями?

Психологи утверждают, что страх публичных выступлений сильнее страха смерти. Как пересилить себя? Что для этого нужно?

Запишитесь на курсы ораторского искусства. Это самый быстрый путь. Курсы Дейла Карнеги есть практически повсюду. Более дешевый вариант — вечерние курсы при средней школе или колледже. Почти в каждом городе имеются отделения «Тоустмастерс интернэшнл» — организации, которая занимается развитием коммуникативных навыков.

Другой путь — брать уроки актерского мастерства. Это не только полезно, но и весьма увлекательно, более того, это поможет вам писать. Если там, где вы живете, нет такой возможности, вы можете вызваться добровольно читать лекции в школе, в церкви или в какой-либо общественной организации.

Пожалуй, о первой роковой ошибке достаточно.

2. Стремление к литературности

На мои семинары приходят начинающие писатели всех видов и мастей, от почти неграмотных до почти гениев, от авторов порно, голова которых полна самых чудовищных фантазий, до витающих в облаках создателей научной фантастики. Я повидал писателей мейнстрима, которые мечтают разбогатеть, и поэтов с чистой душой, рассказы которых можно напевать под душем. Кто-то поражал и вдохновлял меня, у многих я учился, а на некоторых злился. Исключение составляют литераторы.

Литератор — это начинающий писатель, который не написал и трех строк, но намерен переплюнуть Джеймса Джойса или Вирджинию Вулф. Хотя я встречал десятки тех, кто пытался это сделать, я не знаю ни одного, кому бы это удалось.

Проблема литератора в следующем: вместо того чтобы осваивать принципы писательского мастерства и учиться создавать яркие, наполненные драматизмом произведения, он избирает себе кумира, литературного гения, и пытается подражать ему, твердя, что он — передовая часть авангарда, как и его бог.

Если сказать литератору, что он написал статичное, скучное и вялое произведение, он снисхо-

дительно улыбнется и заметит, что вы, судя по всему, не читали «Слякоть на рубеже веков» — шедевр, написанный его кумиром, подражая которому наш герой рассчитывает покрыть свое имя неувядаемой славой. Этот литературный перл кажется ему подлинным ниспровержением основ, поскольку поступки героев не мотивированы, причинно-следственная связь событий отсутствует, история не имеет ни конца, ни начала, а все персонажи — отъявленные мерзавцы, которые вызывают глубочайшее отвращение читателя.

Обычно, хотя в этом нет никакого толку, я пытаюсь напомнить такому автору кое-какие очевидные истины, касающиеся подражательства. Прежде всего, кумир, которого он копирует, успешно публикует все свои книги, а кое-кто из критиков неизменно готов петь дифирамбы всему, что вышло из-под его пера. Прочим же не хватает духу бросить вызов тому, кого принято считать гением. И те, кто превозносит знаменитость, и те, кто знает ей цену, заживо съедят молодого писателя, который будет замечен в тех же грехах. Но объяснять литератору, что ему нельзя нарушать правила, которые позволено нарушать его кумиру, все равно что втолковывать четырехлетнему ребенку, почему ему нельзя попробовать мартини.

Подражать опасно, поскольку никто не любит эпигонов.

Если вы надумали пополнить ряды литераторов, умоляю: прежде чем нарушать правила, станьте блестящим рассказчиком, который виртуозно владеет приемами драматической прозы и способен создавать шедевры. Да, нарушать правила можно, но из тысяч авторов, которые пытаются это сделать, успеха добиваются единицы.

Теперь, когда я разделал литераторов под орех, должен вам признаться, что я и сам совершал подобные ошибки.

Мой первый роман представлял собой художественную имитацию мемуаров русского белогвардейца. Считая, что с моим талантом мне и море по колено, я состряпал нечто невообразимое. Я не потрудился досконально изучить материал. Не зная того, что следовало знать, к примеру, чинов и званий в Красной армии, я попросту выдумывал недостающие детали. Я произвольно менял форму повествования и то и дело обманывал читателя, без цели и смысла вставляя в роман то длинную череду снов, то ретроспективные эпизоды.

Роман опубликован не был.

Несколько лет спустя я попытался написать еще один литературный роман, на сей раз автобиографический. Я назвал его «Таракан». Я полагал, что мой талант созрел и я готов потрясти литературный мир. Я написал примерно то же, что и в первый раз, но теперь мое произведение было

сюрреалистическим. На протяжении всей книги с главным героем заигрывала смерть.

Я потратил на этот эпохальный труд около четырех лет, предвкушая славу, которую он принесет, и мечтая стать литератором, вместо того чтобы постараться написать гениальную книгу.

3. Эгоизм

На семинаре, который я посещал в Беркли, одна молодая писательница прочла трогательный рассказ про человека, которого после девяти лет совместной жизни неожиданно бросила жена.

История начиналась с того момента, когда жена *уже* ушла. Сначала покинутый муж плакал, потом стал пить, потом собрал своих друзей и попытался вернуться к прежней жизни. В конце рассказа герой, примирившись с потерей жены, отправляется на свидание с ее сестрой. Он надеется, что, хотя его брак распался, жизнь для него не кончена.

У молодой писательницы была бездна таланта. История была глубокой и эмоционально насыщенной, а язык — живым и ясным.

Во время обсуждения рассказа участники семинара отметили, что читатель не знаком с женой героя, а значит, в произведении отсутствует *объек-*

тивный коррелят для его страданий. «Объективный коррелят» — термин, придуманный Т. С. Элиотом. Так Элиот определил необходимость согласовать эмоциональное начало с объективным изображением конкретной ситуации. Иными словами, если персонаж взбешен, потому что его оскорбили, нужно описать сцену, в которой герою нанесли оскорбление. В данном случае мы не знаем, с чем соотнести чувство потери, которое испытывает главный герой, поскольку мы не знакомы с его женой. Если оставить историю в неизмененном виде, мы можем посочувствовать опечаленному герою, но не можем разделить его горе. Мы предложили писательнице начать историю с более раннего момента в жизни персонажей.

Однако она восприняла это замечание в штыки.

Она заявила, что мы не понимаем авторского замысла и пытаемся ревизовать акт творчества. Она писала не про отношения героев, а про *горе* *потери* и изобразила действия, мысли и чувства персонажа с высокой степенью достоверности. Она рассказала, как персонаж преодолел свое горе. Она написала о том, о чем хотела написать, а дело читателя — принимать написанное на ее условиях. Она не собирается «подцеплять читателя на крючок», переносить его в воображаемый

мир, играя на его чувствах, или заставляя его отождествлять себя с персонажами и примеривать на себя их проблемы. Иными словами, она намеревалась раскрыть тему, которая интересна ей самой, и если история не заинтересовала читателя, что ж, тем хуже для него.

Эта писательница придерживалась подхода «автор — царь и бог». Она была эгоистичным автором, презиравшим читателя. За пятнадцать лет, которые прошли с тех пор, я повидал сотни авторов, которые презирали читателя.

Но автор должен быть эгоистичным, возразите вы. Как можно стать писателем, забыв о своем «эго»? Разве все, кто писал гениальные романы, не были в той или иной мере эгоистами?

Разумеется, были. Но те, кто добился успеха, думали о читателе. Назовем их авторами, пишущими для читателя, чтобы отличать их от эгоистичных авторов. Чтобы стать писателем, вам придется, как сказал Тrollop, «отложить свою личность в сторону».

На недавней конференции Клуба писателей Калифорнии я познакомился с очаровательной восьмидесятилетней писательницей. У нее были снежно-седые волосы, очки в толстой оправе и лучезарная улыбка, обнажающая крупные желтые зубы. Она поведала мне, что начала писать в тридцать пять лет, хотя мечтала об этом с детства.

В один прекрасный день ее муж, который зарабатывал развозкой пива, бросил ее с четырьмя детьми, неоплаченными счетами и пустым холодильником. Она подумала, что могла бы зарабатывать стряпней или пойти в домработницы, но у нее воспалился большой палец на ноге, и она не могла ходить. Соседка одолжила ей свою пишущую машинку, и она принялась барабанить по клавишам, сочиняя повести-исповеди.

За время своей писательской карьеры, сказала она, она продала 415 повестей-исповедей, 250 историй в других жанрах и 41 роман. На момент нашей беседы у нее были подписаны договоры на четыре книги — три любовных романа и книгу про садоводство.

Я спросил писательницу, в чем секрет ее успеха. Она ответила, что все очень просто. «Когда я пишу, то представляю, как моя читательница уселась в удобное кресло, чуть живая от усталости после трудового дня. Моя цель — не дать ей встать с кресла, пока книга не будет дочитана до конца, и я делаю все возможное, чтобы этого добиться».

Такова позиция автора, который пишет для читателя. Он стремится доставить удовольствие читателю, а не тешить свое «эго».

4. Неумение перекроить мечту

Когда я взялся преподавать писательское мастерство, то думал, что мне повезет, если в группе из двадцати человек окажется два-три талантливых студента. Однако я с удивлением обнаружил, что почти у всех моих студентов были очень неплохие задатки.

Говоря о «задатках», я имею в виду следующее: их персонажи обладали художественной достоверностью, авторам хорошо удавались отдельные эпизоды, у них имелись неплохое чувство юмора и сочный, выразительный язык.

Но такими были не все.

Когда я начал преподавать на курсах при Калифорнийском университете, мой семинар стала посещать молодая женщина с весьма скромными, на мой взгляд, способностями. Она собиралась написать серию романов о своих родственниках, которые жили в пригороде, их мелочных ссорах, разводах, болезнях и финансовых проблемах. Все, что она писала, было безнадежно вялым и скучным. В своих произведениях она допускала массу грубых ошибок. Безжизненные персонажи, банальные ситуации, невыразительные диалоги. Ее стиль был неуклюжим, изложение — невразумительным, а текст изобиловал грамматическими ошибками.

Вступительный эпизод ее романа рассказывал о женщине, которой до смерти наскучило заниматься уборкой. Тридцать страниц, посвященных вытиранию пыли. Читателю делалось так же скучно, как и героине. Участники семинара разбили написанное в пух и прах.

Когда она представила свою работу на наш суд в следующий раз, ей удалось немного оживить повествование, но ее так называемый роман по-прежнему напоминал тарелку гуляша: такая невразумительная мешанина событий и персонажей, в которой не было ни идеи, ни сюжета.

К моему ужасу, она записалась на второй семестр, и меня так и подмывало посоветовать этой женщине заняться фотографией, которой обучали в соседней аудитории, и дать понять, что писательское ремесло не для нее. Но я был убежден, что такие решения человек должен принимать самостоятельно. Мое дело — давать критическую оценку произведениям моих студентов, а не учить их жить.

Во втором семестре она стала писать чуть лучше. Другие студенты и я сам продолжали сурово критиковать ее работы. Бедняга переносила это стоически, хотя было видно, что ей приходится тяжело.

Она упорно продолжала посещать занятия. Через четыре года она закончила свой роман, переписав его полсотни раз. Она разослала свою ру-

копись литературным агентам, и, к моему изумлению, один довольно известный агент из Нью-Йорка дал ее произведению весьма высокую оценку. Он попытался продать рукопись, но не сумел это сделать и в итоге вернул ее автору.

К тому времени женщина почти закончила второй роман, который, по моему мнению — и по мнению большинства участников семинара, — оказался просто потрясающим. Это была книга о молодой женщине, разыскивающей свою мать, которая оставила дочь, когда той было пять лет. Роман был захватывающим, теплым, трогательным и остроумным. Моя ученица по-прежнему была немного не в ладах с грамматикой, но в остальном стала настоящим профессионалом.

Другая молодая участница моего первого семинара при Калифорнийском университете имела докторскую степень по антропологии и писала роман об индейцах в Перу. Я считал ее весьма одаренной. Ее история очень нравилась ее товарищам по семинару, и я думал, что через год-два она сумеет ее опубликовать свое произведение. С тех пор прошло несколько лет, но она так и не продвинулась вперед, хотя отлично усвоила все принципы писательского мастерства и может дать объективную оценку работе других.

Наблюдая за этими двумя женщинами и их подходом к переработке материала, я понял, чего

недостает многим талантливым студентам, которые не способны реализовать свой потенциал. Когда я спросил свою ученицу, добившуюся успеха, про ее работу, она пояснила, что, начав посещать занятия, быстро поняла, что ее амбиции превосходят ее способности, и поэтому, чтобы написать что-то стоящее, ей придется научиться «перекраивать свои мечты».

Далее женщина пояснила, что имеет в виду. Когда она садилась писать, перед ее внутренним взором разворачивались события, которые происходили с ее героями, и она описывала то, что рисовало ее воображение. После того как ей говорили, что ее история никуда не годится, она вновь садилась за письменный стол и попробовала представить себе происходящее по-иному, перекроить свои мечты. История, которая разворачивалась в ее воображении, становилась другой.

Когда я спросил ее более одаренную соученицу, как она подходит к своей работе, та задумалась и сказала, что, однажды представив себе какую-то сцену, она уже не в силах ее изменить. Это похоже на воспоминания. Человек не может изменить свои воспоминания. Их не переделаешь.

И тогда я понял, что именно из-за неспособности перекроить мечту я потратил так много времени, прежде чем написал что-то стоящее публикации. Я сочинял историю, приносил ее на семи-

нар, выслушивал критические замечания, а когда приходило время заняться переработкой, оказывался просто не в состоянии перекроить свою мечту. Я заменял прежнюю мечту новой. Вместо того чтобы переписывать старое, я выбрасывал его в мусорную корзину и начинал все заново.

Как перекроить свою мечту? Это нелегкий, кропотливый труд. Своим студентам я рекомендую, взявшись за переработку материала, начать с предыдущего эпизода и поставить перед персонажами другие задачи. Герои должны захотеть чего-то иного, их стремления должны измениться по сравнению с предыдущим вариантом. Это позволит написать эпизод по-новому.

Хотя научиться перекраивать мечту очень не просто, вы совершите роковую ошибку, если не овладеете этим искусством.

5. Отсутствие веры в себя

Эту ошибку совершают миллионы писателей.

Вот типичная ситуация. Молодой честолюбивый писатель убежден, что на него возложена великая миссия. Любой молодой автор считает себя непризнанным гением и думает, что нужно приложить совсем немного усилий, чтобы добиться известности. Назовем такую начинающую писательницу Хейди Смит.

Что происходит с двадцатилетней Хейди, которая убеждена в своей великой миссии и снедаема жаждой славы?

Сначала она пишет небольшой рассказ и посылает его в литературный журнал. Ей отвечают отказом. Она предпринимает еще несколько попыток. Ей вновь приходят отказы на типографских бланках со стандартной формулировкой: «Сожалеем, но ваша история нам не подходит. Редакция».

Она пишет еще несколько рассказов и вновь получает отказы. Хейди в недоумении. Она знает, что у нее талант. Она чувствует вдохновение. Она старается изо всех сил. Почему же ее произведения отвергают?

Ища ответы на свои вопросы, Хейди записывается на курсы писательского мастерства. Она сочиняет еще несколько рассказов. Преподаватель и товарищи по перу хвалят ее работу и помогают понять, в чем ее ошибки. Ее персонажи не развиваются. Теперь она старается, чтобы они развивались. Слишком много самоанализа. Хейди сокращает самоанализ. Что-то вроде кулинарного искусства — прежде чем пирог выйдет таким, как нужно, приходится вносить в рецепт поправки. Добавить сахара. Положить поменьше муки. Ввести в тесто парочку яиц.

Вскоре у Хейди накапливается уйма рассказов — готовых и требующих доработки. Ее препода-

даватель высоко оценивает один-два из них. Она отправляет их в литературные журналы. И ей вновь отвечают отказом.

Но в один прекрасный день случается чудо. Вместо отказа на стандартном бланке с подписью «Редакция» Хейди получает личное письмо — на бланке от руки нацарапано: «Пришлите нам что-нибудь еще».

Приободрившись, Хейди пишет еще несколько рассказов. Она продолжает штудировать учебники писательского мастерства. Активно посещает занятия. Доводит свои рассказы до совершенства. Вновь посылает их в журналы. И опять получает отказы. Между тем она успевает окончить колледж. Теперь ей уже двадцать пять. Она пишет уже четыре-пять лет, но у нее нет ни одной публикации, не считая крохотного стихотворения про Рождество в местной газете. Хейди зарабатывает на жизнь всякой ерундой. Устраивается продавщицей в супермаркет. «Как я смогу обеспечить себя средствами к существованию, если мне до сих пор не удалось опубликовать ни одного рассказа», — думает она.

Преподаватель говорит Хейди, что рассказы — не самый популярный жанр. Он предлагает ей написать роман.

Что ж, почему бы и нет.

Следующие два года она пишет роман «Время творения». Она шлифует и оттачивает каждое

слово. Между тем один вполне приличный журнал соглашается опубликовать ее рассказ, а значит, дела идут на лад. Другой рассказ занимает шестое место на конкурсе, в котором участвуют триста человек. Беда лишь в том, что журнал вместо денег расплачивается частью тиража, а конкурс не приносит ничего, кроме почетного диплома. За семь лет напряженного труда писательское ремесло не принесло Хейди ни гроша.

Хейди начинает посылать «Время творения» в издательства. Некоторые редакторы дают о романе доброжелательные отзывы: «Продуманная композиция»; «Прекрасный язык». Кое-кто предлагает внести в книгу поправки: «Измените последовательность снов, чтобы не сбивать читателя с толку»; «Сделайте образ матери более привлекательным»; «Передвиньте эпизод с помолвкой ближе к началу книги».

К этому времени Хейди до чертиков надоедает работать в супермаркете и ездить на старой, проржавевшей машине. «Надо пойти учиться, — говорит она себе, — освоить нормальную профессию, чтобы иметь возможность писать. Стать стоматологом. Или преподавателем. Получить специальность, которая прокормит меня, пока я не опубликую свой первый роман».

Год уходит на то, чтобы получить диплом преподавателя. В этот период Хейди почти не пишет, осваивать новую специальность — дело не про-

стое. К тому же у нее появился парень, и они собираются пожениться, а Хейди совсем не прочь выйти замуж...

Бывшая молодая писательница выходит замуж, находит работу и в течение двух лет не пишет ни строчки, откладывая это занятие на потом. Она надеется, что выкроит время летом. Но летом ей хочется съездить в отпуск, почитать, потом приходит пора идти на летние курсы повышения квалификации. К тому же скоро у нее появится малыш.

«Может быть, на следующий год, — говорит она себе. — Может быть, в следующем году у меня появится время, чтобы снова начать писать». Хейди думает, что когда-нибудь она непременно станет писателем. Возможно, когда выйдет на пенсию. Она не понимает, что просто утратила веру в себя.

Если писатель утратил веру в себя, он вряд ли вернется к своему ремеслу.

Хейди прошла тот же путь, что и многие писатели, в конечном счете добившиеся успеха. Отказы, освоение мастерства, снова отказы, но менее жесткие, первые опубликованные произведения и, наконец, грандиозный успех, который за один день делает вас знаменитым. Это долгий и нелегкий путь, и большинство сходит с дистанции, построив стартовую площадку, но так и не запустив свою первую ракету.

Иногда веру в себя теряют иначе. Порой это случается с писателем, который не сумел подняться на вершину, с тем, кто вкусил успеха, но не добился настоящего признания. Возможно, ему удалось опубликовать несколько книг в мягких обложках. А может, даже книгу в твердом переплете, которая удостоилась доброжелательных отзывов критики, но не пользовалась особым спросом. «Мне бы чуть больше таланта, — думает такой писатель, — чуть больше живости и остроты...»

Опубликовав очередной роман, автор видит, что его книга вновь не попала в списки бестселлеров, и становится все более подавленным. Чтобы избавиться от гнетущей тяжести на душе, он начинает пить. Этого оказывается недостаточно. Он пробует кокаин. Потом ЛСД.

Под действием наркотиков он ощущает прилив сил и всплеск оптимизма, тучи рассеиваются. Писателю кажется, что впервые в жизни он увидел подлинную суть вещей, и, стремясь к новым горизонтам, он пускается во все тяжкие.

С равным успехом суслик может отправиться в кругосветное плавание.

Как только писатель начинает искать в спиртном и наркотиках вдохновения, он погиб. Такой писатель теряет веру в свой талант и совершает роковую ошибку, которая уничтожит его не только как писателя, но и как человека.

Но как же в таком случае справиться с разочарованием?

Обычно причина разочарования — зависть. Человек завидует тому, кто добился больших успехов, никогда не получал отказов от издательств или о ком лучше отзываются критики.

Писательское ремесло пока не сделало меня богатым. Впрочем, я не теряю надежды. Хотя у меня нет «роллс-ройса», я не голодаю. Истратив гонорар, мне частенько приходится пользоваться кредиткой и жить в долг. Занимаясь литературой, я не нашел золотой жилы, но был вознагражден иными благами.

Я нередко заглядываю в прекрасную библиотеку местного колледжа. Колледж расположен на высоком холме, откуда открывается великолепный вид на залив Сан-Франциско. Сверху видны автострады, железнодорожные станции, небоскребы Сан-Франциско и самолеты, которые взлетают или заходят на посадку в одном из трех городских аэропортов. Ты ощущаешь суету современной жизни и представляешь людей, которые спешат с места на место в погоне за... кто знает, за чем?

За бараклом.

Да-да, именно за бараклом. Им нужны телевизоры и видео, новые машины и роскошные дома. Баракло, которое рекламируют по телевизору, «тойоты» и «БМВ» и тому подобная чепуха.

Я сижу в библиотеке, окруженный книгами, смотрю в окно на эту суету и думаю. Чего ищу я сам? Искусства. Я стараюсь написать гениальный роман. Волнующий и яркий роман, который откроет читателю нечто важное в природе человека. Если, стремясь к этой цели, я сумею заработать немного денег, тем лучше. А если нет? Что ж, я могу обойтись и без них. И мне немного жаль бедняг, всей душой жаждущих обладать барахлом, которое ветшает, ломается и ржавеет.

Написав гениальный роман и опубликовав его, я получу куда больше удовольствия, чем купив «порше-карьеру». Доброжелательные отзывы критики и слова «я прочел ваш роман на одном дыхании», сказанные читателем, для меня дороже целой охапки акций самой преуспевающей компании.

Создание книг о писательском ремесле тоже вознаграждается. Время от времени ко мне подходят совершенно незнакомые люди и говорят, что прочли книгу «Как написать гениальный роман», и она принесла им огромную пользу. Вы только подумайте: возможно, когда меня уже давно не будет на свете, какой-нибудь подросток в Небраске найдет на полке запылившийся экземпляр моей книги, и она поможет ему стать вторым Питером Бенчли или Стивеном Кингом, Джейн Остин или Маргарет Митчелл, Стивеном Крейном или Федо-

ром Достоевским. А может быть, даже Францем Кафкой.

Если когда-нибудь я добьюсь небывалого успеха, вы найдете меня все в той же библиотеке местного колледжа. Я буду работать, по-прежнему окруженный стопками книг, и время от времени поглядывать в окно на городскую суету, жалея несчастных, которые тратят свою жизнь на погоню за бараклом.

6. Неправильный образ жизни

Как-то мне пришлось беседовать с группой писателей и тех, кто хотел ими стать, о писательской жизни. После беседы ко мне подошла элегантно одетая женщина с виду чуть старше тридцати и заявила, что она всегда мечтала стать писательницей. Она сказала, что у нее имеется несколько неплохих идей для романов, но также есть проблема, и она хочет попросить у меня совета.

Каждый день она тратит полтора часа, чтобы добраться на работу и обратно. Она работает по девять-десять часов ежедневно и к тому же выполняет львиную долю домашних дел. Она имеет возможность писать только по уикендам, но по выходным ее мужу хочется развлечься, потому что всю неделю он тоже трудится в поте лица.

Я спросил, есть ли у них дети.

Нет, ответила она.

Я предложил ей бросить работу.

Женщина смущенно улыбнулась и сказала, что это невозможно. Они взяли большую ссуду на жилье, а ее муж любит путешествовать, и они хотят купить дом на колесах. Если я брошу работу, сказала она, муж меня убьет.

Я сказал, что тогда ей нужно найти другого мужа.

Дамочка взглянула на меня с изумлением. Вы, наверно, шутите, сказала она.

Нет, я не шучу, ответил я. Кругом полным-полно кандидатов, выберите того, кто вас поддержит.

Она пробормотала, что я сумасшедший, повернулась и пошла прочь.

Возможно, я и вправду сумасшедший, но это не меняет дела. Вам не удастся стать писателем, если ваши близкие против этой затеи. И если ваш супруг, партнер или сожитель не поддерживает ваше стремление, вам придется либо заставить его изменить свое мнение, либо поселиться с кем-нибудь другим.

Если ваш корабль будет тащить за собой якорь, вам далеко не уплыть.

Если вы хотите изменить людей, с которыми вы живете, скорее всего вам придется устроить Грандиозную Сцену. Вызовите своих близких на

разговор и скажите им, что вы решили стать писателем, настоящим писателем, и для этого вам нужны их помощь и поддержка. Предупредите их, что теперь вы будете подолгу сидеть взаперти у себя в кабинете, в подвале, в гараже, на чердаке или где-нибудь еще, и в эти часы вас нельзя беспокоить. Вы будете посещать курсы писательского мастерства, читать много книг, а когда из издательств начнут приходить отказы, которых не миновать, вам понадобится хороший пинок под зад, чтобы не упасть духом и начать все сначала.

Если Грандиозная Сцена удалась, ваши близкие почувствуют, как важно для вас принятое решение. Они поймут, что, если даже не одобряют вашу затею, им лучше оставить свое мнение при себе. Вы полны решимости добиться своего, и вы не желаете слышать никаких мрачных прогнозов. И точка.

Иногда Грандиозная Сцена приносит плоды, а иногда нет. Порой чтобы ваши близкие оценили серьезность ваших намерений, нужны две-три Грандиозные Сцены.

Разумеется, вы должны подтвердить свою решимость делом — не отвлекаться, когда по телевизору начинается интересная передача, заходит поболтать соседка или выдается чудесный денек, очень подходящий для того, чтобы высадить в грунт помидорную рассаду. Время, отведенное

на работу над книгой, должно использоваться по назначению.

Когда я пишу, я не отвечаю на телефонные звонки. Для этого у меня есть автоответчик. Я не снимаю трубку, даже если звонит мой агент, чтобы порадовать меня хорошей новостью. Если кто-то звонит в дверь, я не открываю дверь. Если это свидетели Иеговы, которые хотят спасти мою бессмертную душу, пусть зайдут в другое время. В данный момент я пишу.

Писатель должен быть готов сказать: «Сейчас я не могу уделить тебе внимание. Я пишу», — кто бы с ним ни заговорил — сестра, брат, мать, отец или дети. Если их это обижает — им придется преодолеть обиду. Окружающие должны усвоить: когда вы у себя в кабинете — вас нет. Вы попросту отсутствуете на этой планете.

Вы ответите, что не хотите никого обижать? Вы скажете, что не можете быть грубым и невоспитанным и просто не способны отказать своим друзьям и близким, когда вы им нужны? Вы возразите, что у вашей сестры неприятности с мужем и она хочет выплакаться у вас на плече? Что вашему лучшему другу нужно помочь разобраться с подоходным налогом? Что ваши дети хотят, чтобы вы научили их делать мормышки, печь пироги или подключать видео?

Вы не сможете парить с орлами, если тратите драгоценное время на то, чтобы гоготать с гусями. Вы хотите стать писателем или нет? Если вы и вправду решили стать выдающимся писателем — а другим становиться просто нет смысла, — есть лишь один способ добиться своего. Этому занятию нужно отдать себя без остатка.

Отдать себя без остатка — значит посвятить этому большую часть своего времени. Для этого придется пожертвовать временем, которое уделяется чему-то другому — работе, семье, друзьям или мытью унитаза.

Что такое полностью отдаться работе, хорошо знают те, кто хочет стать хирургом. Того, кто учится на хирурга, никогда нет дома. Хирург-стажер часто проводит в больнице по сорок восемь часов в неделю и больше — он посещает занятия, участвует в обходах и без конца разрезает и зашивает пациентов.

Будущий музыкант *годами* занимается по десять-двенадцать часов в день, чтобы стать профессионалом. Участники Олимпийских игр, артисты балета, фокусники тратят уйму времени на то, чтобы превзойти других. Чтобы овладеть своим ремеслом в совершенстве, писателю нужно не меньше времени, сил и энергии, чем гимнасту, фигуристу, стоматологу, киллеру или любому другому мастеру своего дела.

Чтобы стать выдающимся писателем, нужно работать не покладая рук. А значит, у вас не будет времени на то, чем занимаются другие люди.

Но что, если у вас есть дети и вам нужно платить по счетам? Что ж, тогда вам придется поступить на работу, но она не должна быть главным делом вашей жизни. Главное дело вашей жизни — литературное творчество. Говорят, что Фолкнер сказал: «Чтобы написать книгу, автор готов пожертвовать чем угодно — честью, чувством собственного достоинства, приличиями... Если понадобится, он без колебаний ограбит собственную мать — „Ода к греческой вазе“ стоит больше, чем целый сонм старух».

Я своими глазами видел сотни писателей, которые потерпели неудачу, потому что не смогли организовать свою жизнь так, чтобы творчество занимало в ней достойное место. Они без конца откладывали его на потом.

Почему?

Полагаю, потому что писать нелегко. Быть писателем — тяжелый труд. Иногда настоящая мука. Чтобы писать гениальные романы, нужно страдать, нужно работать до седьмого пота и не бросать это занятие, несмотря ни на что.

При этом вы должны расти и развиваться. Образ жизни любого писателя предполагает развитие.

Безусловно, вы растете как романист, если ваши произведения становятся более зрелыми.

Вы будете развиваться, если посвятите все свое время творчеству.

Но чтобы стать выдающимся писателем и реализовать свой потенциал в полной мере, нельзя только и делать, что писать. Вам придется учиться. Вам придется читать и изучать мастеров жанра, в котором вы работаете.

Писатель читает романы не только для развлечения. Он читает их как профессионал — смотрит, как выстроен сюжет, мотивированы ли поступки персонажей, как развивается конфликт, как растут герои, как разрешается кульминация. Если вы пишете романы, вы будете изучать их, как архитектор изучает здания — он не только любит их внешней гармонией, но обращает внимание на балки и откосы, на водопровод и канализацию, на электропроводку и фундамент.

Тот, кто пишет гениальные романы, должен неустанно изучать людей и мелочи, из которых складываются их облик и их жизнь: как они ходят, как разговаривают, на что надеются, о чем мечтают и чем поливают хрустящие хлопья на завтрак. Писатель постоянно коллекционирует любопытные детали, которые могут пригодиться позднее при создании образов персонажей. Некоторые писатели не расстаются с записной книжкой,

занося туда любую занятную мелочь — в одежде окружающих, в их поведении, в их манере пожимать плечами или стряхивать перхоть.

Писатель должен изо дня в день изучать не только людей, но и свое ремесло. Огромный плюс литературного творчества в том, что вам открываются все новые горизонты, а каждый день приносит новые открытия. Овладевая мастерством, вы будете открывать все больше неизведанного, того, что еще предстоит узнать и освоить, — приемы драматизации, нюансы стиля, употребления слов и многое другое. Это неисчерпаемые глубины. Вы можете учиться всю жизнь, что само по себе замечательно.

7. Неспособность довести дело до конца

Ваш день может сложиться так.

Вы собираетесь сесть за работу в десять утра. Перед этим вы идете на кухню сварить себе кофе. На столе вы замечаете газету, которую оставил ваш муж. Как тут удержаться и не прочесть, что пишут об ужасном землетрясении в Тибете, авиакатастрофе в Кении и сотне других важных вещей? Потом звонит ваша приятельница, которой хочется поболтать. Она страшно расстроена, по-

тому что ее сыну не поставили «отлично» за флажок, склеенный в детском саду. На часах уже без четверти одиннадцать. Вам пора приниматься за работу. Но сначала придется выпить еще одну чашечку кофе и дочитать газету. Надо же выяснить, что случилось с героем комиксов.

Одиннадцать. Вы садитесь к компьютеру. Вам мешает солнце. Вы опускаете жалюзи и включаете негромкую музыку. Смотрите на экран. В комнате прохладно. Вы надеваете свитер, возвращаетесь за стол и снова смотрите на экран. В голову не приходит ни одной путной идеи. Вы делаете себе третью чашку кофе. Моете посуду, которая осталась после завтрака. Кот просит, чтобы его выпустили на улицу.

На часах без четверти двенадцать. Если сесть за работу сейчас, думаете вы, то как только дело пойдет, будет пора обедать. Лучше начать после обеда.

Вы включаете телевизор и смотрите повторение вчерашнего сериала.

После обеда вы снова садитесь за работу. Включаете приятную музыку. Наливаете себе чашку кофе. Приоткрываете жалюзи. Надеваете другой свитер. Впускаете кота. Как только вы приступаете к работе, приносят почту. Как можно писать, когда на столе лежит стопка нераспечатанных писем, которые только и ждут, чтобы их

выпустили на свободу, вскрыв конверты? И вы бросаетесь им на выручку.

Банк вернул вам чек. Какая наглость, они заявляют, что вы превысили кредитный лимит. Вам доподлинно известно, что это не так. Вам хочется уладить дело немедленно, но, черт возьми, сейчас же надо писать.

Вы снова садитесь за работу. Из соседней комнаты к вам взывает чековая книжка. С этим нужно разобраться, причем немедленно. Как можно писать роман, когда с вашей чековой книжкой творится черт знает что?

И так продолжается до бесконечности.

Если дело не в чековой книжке, это будет окно, которое нужно помыть, полы, которые пора подмести, или ваш полоумный брат, которому неймется пожаловаться, что он поцарапал крыло своей новенькой «хонды».

В конце концов вам придется сделать выбор. Что вам нужно от жизни? Вымытые окна, чистые полы и безупречная чековая книжка или роман на полке книжного магазина? Если вы решили стать писателем, на первом месте должна быть работа, нельзя допускать, чтобы время уходило впустую. Когда приходит время писать, нужно забыть про все остальное.

Что, если пришло время постричь газон? Газон подождет. Заодно с машиной, которую нужно

вымыть, и продуктами, которые необходимо купить. Работа прежде всего.

Означает ли это, что вам придется жить в хлеву, не имея возможности поиграть в гольф? Разумеется, нет.

Но если вы решили посвятить работе пятнадцать часов в неделю, на это время вы должны отложить все свои дела и писать. Ничто, кроме пожара или приступа острого аппендицита, не может заставить вас изменить свои планы.

Если вы не способны довести дело до конца, *время тает и уходит сквозь пальцы*. Оно может таять маленькими кусочками, как льдинки, которые вытряхивают из морозилки, или огромными глыбами вроде айсбергов, что откалываются от ледника.

Есть и другой вид неспособности довести дело до конца. Он называется «творческим тупиком».

В книге «Как написать гениальный роман» я рассказываю о творческом тупике, в который могут завести страх неудачи или боязнь успеха. Теперь я смотрю на это совершенно иначе.

Я убежден, что в творческий тупик писателя загоняет подсознательное желание стать мучеником. Он ощущает себя таким святым Себастьяном от литературы.

Как вам понравится такая история?

«В тот день каменщик Джонсон по прозвищу Большой Джейк пришел на работу как обычно. Он работал в компании „Золотые руки“, которая строила особняк неподалеку от Далласа. Все знали, что Большой Джейк — мастер своего дела. Его коньком были фигурные каминные и затейливые патио. Как-то раз ясным октябрьским утром Большой Джейк пришел на работу с опозданием. Он сказал, что задержался в парке, заглядевшись на голубей. Он залюбовался их необыкновенным, переливающимся оперением.

К приходу Большого Джейка его подручный успел замесить раствор и сложить аккуратные штабеля кирпича за строящимся домом. Большому Джейку предстояло выложить из кирпича дорожку, которая, огибая теннисный корт, вела к пруду.

Большой Джейк выпил чашечку кофе и взглянул на план участка. Проведя пальцем по листу ватмана, он почувствовал, что у него по спине пробежал холодок. Ему стало не по себе. Он вновь посмотрел на план, потом на штабеля кирпичей и ящик с раствором. У него на лбу выступил пот.

Он отшвырнул ватман и направился к прорабу, который издали закивал ему головой.

— Творческий тупик?

Большой Джейк печально кивнул.

— Сегодня ничего не получится, — сказал он. — Кто знает, может быть, я уже никогда не смогу взяться за мастерок.

Прораб ободряюще похлопал Большого Джейка по плечу и заметил, что ему ужасно жаль.

Большой Джейк пришел домой и улегся на диван.

— Милый, в чем дело? — спросила его жена Оринда.

- Творческий тупик.
- То есть?
- Сегодня я не могу этим заниматься.
- Тебе оплатят этот день?
- Вряд ли.
- И как долго это будет продолжаться?
- Трудно сказать.
- По-моему, ты просто лодырь.
- Но ведь у писателя может быть творческий тупик? Чем я хуже?

Оринда ушла на кухню. Она вернулась в гостиную со скалкой в руках и так отлупила Большого Джейка, что впоследствии тому пришлось наложить тридцать четыре шва.

С тех пор Большой Джейк забыл, что такое творческий тупик».

Если вы встретите писателя, который «страдает» из-за того, что оказался в творческом тупике, вам придется выслушивать нескончаемые рассказы о том, как он сидит и смотрит на чистый лист бумаги или на экран компьютера и, сколько ни старается, не может родить ни строчки. Он убежден, что, если бы ему это удалось, он создал бы шедевр. Ему мешает лишь одно — в отличие от простых смертных, которым неизвестно, что такое творческий тупик, он слишком требователен к себе и не может писать всякую дрянь.

Теперь вам понятно, зачем писателю творческий тупик? Он позволяет ему жаловаться на невыносимые страдания и искать сочувствия, выдавая себя за непризнанного гения, которому не удастся представить свои творения на суд читателя.

Не попадайтесь на его уловки.

Когда мне встречается один из таких мучеников, я говорю ему, что знаю цену разглагольствованию про творческий тупик. Все это сплошные враки.

Писатель, который находится в творческом тупике, боится не успеха и не провала. Он боится, что написанное неотянет до его собственных стандартов.

Чтобы избежать бесплодной потери времени и творческих тупиков, относитесь к работе писателя, как к работе каменщика. Литературное творчество — это труд. Как и любой другой труд, он требует времени и сил. Определите для себя норму выработки. Три страницы в день позволят вам написать черновик романа в двести семьдесят страниц за три месяца.

Создание романа — двухэтапный процесс. Сначала вы пишете предварительный вариант, а потом вносите в него поправки. Вы пишете и переписываете. Создаете черновик и редактируете.

Порой автор может зайти в творческий тупик из-за того, что не различает эти процессы. Не ре-

дактируйте роман, пока он не закончен. Пишите черновой вариант, не оглядываясь назад. Отключите редактора у себя в голове.

Раз и навсегда примите решение никогда не попадаться в подобные ловушки. Отныне вы будете писать, писать и писать изо дня в день.

Чтобы писать хорошо, нужно вкладывать в свой труд весь жар души. Об этом мы и поговорим в последней главе.

IX. Писать с душой

Почему в наше время здорово быть писателем?

Для писателей пришла благодатная пора. Вместе с эпохой информации для них началось настоящее раздолье. За всю историю человечества не было более удачного момента, чтобы стать писателем.

Текстовые редакторы и скоростные принтеры колоссально облегчили нашу работу. Представьте, что за кошмар редактировать книгу и вносить в нее поправки, если текст приходится выдавливать на глиняных табличках, переписывать гусиным пером или печатать на пишущей машинке. Теперь это делается быстро и без хлопот. Еще несколько лет назад если вам не нравился один абзац, рукопись приходилось перепечатывать целиком. Сегодня исправить и распечатать рукопись можно в два счета.

Наше время имеет еще одно преимущество. Более чем при 600 колледжах и университетах США есть курсы писательского мастерства. Кроме того, существует масса частных курсов. В магазинах полно книг о том, как писать книги. По всей стра-

не проводятся писательские семинары и конференций.

Расширяются и рынки сбыта. С тех пор как издательство «Винтэдж Пресс» стало выпускать литературные романы в бумажных обложках в серии «Современники», предприниматели в сфере книжного бизнеса, желающие добиться такого же успеха, хлынули на рынок, словно атакующая кавалерийская бригада. Создание любовных романов превратилось в индустрию с миллиардными оборотами. Рынок сбыта детективов, вестернов, научной фантастики, фэнтези и литературы для молодежи сегодня практически неисчерпаем.

Появление дешевых лазерных принтеров, которые могут за полторы тысячи долларов выполнить работу наборщика с зарплатой в двадцать тысяч, открыло новые возможности перед авторами, готовыми опубликовать творения за свой собственный счет. Для талантливой писателя подобное начинание может оказаться весьма прибыльным. Я лично знаком с поэтом, который опубликовал за свой счет книгу стихов. Себестоимость одного экземпляра составляла 1 доллар 25 центов. Он продал 18 000 экземпляров книги по 9 долларов 95 центов, после чего одно из нью-йоркских издательств за 50 000 долларов купило у него права на ее публикацию.

Мы живем в эпоху глобальной экономики, которая открывает для нас весь мир. Продавая свои книги в Великобритании, Европе и Японии, американский писатель может заработать больше денег, чем на рынке США.

В сороковые-пятидесятые годы в США насчитывалось не более полутора сотен литературных агентов. Теперь их более девятисот.

Нередко кино или телевидение покупают у автора права на экранизацию романа. Сегодня и здесь открываются самые радужные перспективы. Фильмы для кабельного телевидения, для просмотра на видео, телевизионная сеть «Фокс» — хороший материал для экранизации идет нарасхват. Все эти возможности появились совсем недавно.

Лучшей эпохи для писателей еще не было никогда. Но человек не может стать писателем лишь потому, что перед ним открылись головокружительные возможности.

Литературное творчество имеет массу преимуществ перед иными видами деятельности. Кто еще оказывает такое влияние на жизнь людей, как писатель? Ваш роман может прочесть узник, запертый в мрачном подземелье, и найти в нем отдушину, а быть может, и обрести надежду на спасение. Книга отвлекает людей, принадлежащих к любому социальному слою, от повседневной рутины.

Не исключено, что через сотню лет вашу книгу прочтет какой-нибудь школьник и она растрогает его до глубины души.

В работе «Искусство создания художественной литературы» Джон Гарднер говорит: «Лучшие образцы литературы являют нам достоверные неподражаемые образы. Мы проглатываем метафоры добра, учась походить на Левина, а не на Анну в романе „Анна Каренина“, или на преобразившуюся Эмму в романе Джейн Остин. Эти глубокие, по большей части не передаваемые словами знания и есть та „истина“, к которой стремится великая литература».

Гарднер прав на все сто процентов. Именно литература помогает молодежи усваивать культурные ценности. Как еще узнать, кого считать героем? Что такое мужество? Слава? Что значит упорно преодолевать трудности и страхи? Как любить? Как вести себя с другими людьми? Что такое дружба? Как достойно покинуть этот мир?

Создание романов идет во благо не только читателю, но и автору. Литературное творчество позволяет ему расширить кругозор. Хороший писатель должен быть наблюдательным, и, овладевая мастерством, вы становитесь все более приметливым и зорким. Работая со своими персонажами, стараясь понять их, сделать их поступки мотивированными и создать живые, полнокров-

ные образы людей с достоинствами и недостатками, со временем вы станете смотреть на мир иными глазами и откроете в себе новый источник энергии.

Если вы достаточно общаетесь с друзьями по перу, то обнаружите, что, несмотря на непомерное самомнение и склонность к бахвальству, это чрезвычайно толерантная публика. Все они на опыте своих героев знают, каково принадлежать к гонимому меньшинству, страдать от старости и немощи, пережить войну и голод, переносить брань и оскорбления. Писателям по большей части не свойственна предвзятость, характерная для широких слоев общества.

Процесс работы над романом улучшает концентрацию внимания и повышает остроту восприятия так же, как постоянные тренировки помогают футболисту играть все лучше и лучше. Вы будете совершенствоваться и как читатель, и как писатель.

Кроме того, литературное творчество таит в себе наслаждение, доступное лишь писателю.

Что я имею в виду? Представьте себе такую картину. Писатель садится к столу, чтобы написать очередной эпизод. Если у него уже есть кое-какой опыт, для начала он набрасывает план. К примеру, он знает, что герой должен попросить руки своей возлюбленной у ее отца. Он начинает

писать, чувствует, что дело идет со скрипом, останавливается, перечеркивает фразу, начинает снова, вновь прерывается...

Работа продвигается с трудом. Он наливает себе очередную чашку кофе. Снова усаживается перед компьютером, бормочет, закуривает сигарету, отхлебывает кофе, задумывается, уставившись в пространство...

Постепенно эпизод потихоньку вырисовывается перед его внутренним взором. Он всплывает откуда-то из глубин подсознания, делаясь все более четким и ясным.

Писатель садится печатать, не сочиняя, а описывая драму, которая разворачивается в его воображении. словно по волшебству герои вдруг начинают жить своей жизнью. Он торопливо записывает, чувствуя пьянящий выброс адреналина. Его сердце бьется все быстрее, давление поднимается, пальцы летают по клавиатуре. Это ни с чем не сравнимое ощущение. Все равно что кататься по Луне на мотоцикле.

Обычно через час-два такой работы обессиленный, но довольный писатель может расслабиться. Какое-то время он еще дрожит от возбуждения. Это восхитительное ощущение доступно лишь писателям.

Минуты такого блаженства заставляют людей писать и вызывают таинственное и непреодолимое

влечение к творчеству, которое вознаграждается задолго до того, как придет чек от издателя. Потребность испытать подобный экстаз у некоторых авторов столь сильна, что все остальное для них не имеет значения — их не волнует, опубликуют их или нет. Они подсаживаются на творчество как на наркотик.

Лучшего занятия попросту нет на свете. Но каждый писатель неизменно задает себе один и тот же вопрос: сумею ли я добиться успеха? Мой ответ — да. Я вам это гарантирую.

Стопроцентная гарантия успеха от Джеймса Н. Фрэя

Любой, кем движет страстное желание, добьется успеха, если он отдается своему делу без остатка, не трусит, овладевает ремеслом, трудится в поте лица, находит хороших учителей и надежных читателей, умеет перекроить свою мечту и переписать роман с учетом критических замечаний, активно и по-деловому стремится продать рукопись. Я гарантирую это на сто процентов.

Я знаю, что вы подумали. Вы думаете: как бы не так. Не может ведь каждый стать романистом. И все же, уверяю вас, это правда. Даю вам голову на отсечение.

У меня есть основания это говорить, поскольку я имею огромный опыт. Я много раз терпел неудачу, но пробовал вновь и вновь и в конце концов достиг цели.

Вот моя история.

Я всегда знал, что стану писателем. Поскольку я знал, чего я хочу, то был убежден, что у меня природный талант и мне не нужно предпринимать никаких усилий, чтобы добиться своего. За пару месяцев я в два счета состряпаю роман, думал я, и слава и богатство, которые причитаются мне по праву, сами постучатся в мою дверь. Так я считал, пока был подростком.

Я так твердо верил в свои исключительные способности, что не слишком усердствовал в школе. Сказать по правде, у меня был худший средний балл за всю историю нашей школы: 58 процентов (по четырехбалльной системе это соответствует единице). Самую высокую оценку — 82 — я получил за вождение автомобиля. Самой собой, колледжи не предлагали мне стипендий. Когда пришло время, я не сумел получить диплом об окончании средней школы вместе со своими одноклассниками.

Однако это волновало меня очень мало. Я устроился продавцом газировки и записался на вечерние курсы по английской литературе, чтобы получить хоть какое-то представление о своих

конкурентах — Германе Мелвилле и Д. Г. Лоуренсе. Я не слушал преподавателей — что они понимают? — и получал двойки, но это меня ничуть не смущало. Я совершал Роковую Ошибку Номер Шесть: вел неправильный образ жизни. Мой отец, видя, что я расту неисправимым мечтателем, ужасно расстраивался. Мои честолюбивые замыслы он считал нелепой причудой. Отец хотел, чтобы я стал стоматологом или страховым агентом. Или банковским служащим, как он сам. Человеком с будущим.

Из окрестностей Нью-Йорка я перебрался в Калифорнию, чтобы осуществить свою мечту — написать гениальный роман, стать знаменитым и уйти на покой, поселившись на собственной яхте, прежде чем мне исполнится двадцать пять лет.

Вместо этого я стал учеником механика на военно-морской судовой верфи в Вальехо, что в штате Калифорния. В ожидании прихода славы мне нужно было что-то есть, а это была единственная работа, которую мне удалось найти. Реальность давала себя знать, мало-помалу проникая в мое затуманенное сознание.

На верфи потребовали, чтобы я записался на вечерние курсы по английскому языку при местном колледже. По результатам вступительного экзамена я попал в самую слабую группу, куда направляли полных болванов. Разумеется, я был

возмущен до глубины души. Мои товарищи по группе оказались в основном иммигрантами с Филиппин, и их родным языком был тагальский. Вскоре я обнаружил, что они знают английскую грамматику куда лучше меня. Я решил взяться за дело и немного подучиться. Тому, кто скоро переплюнет самого Хемингуэя, не помешает немного подтянуть английский, думал я. Это пойдет на пользу моему невиданному таланту.

Все эти годы я почти ничего не писал — Роковая Ошибка Номер Семь. Мне исполнилось двадцать три года, но я еще ничего не создал. Я учился строить подводные лодки, играл в гольф и покер и пил пиво. В конце концов я написал небольшой рассказ и отправил его в литературный журнал местного колледжа. Редакция рассмотрела работы шести претендентов и опубликовала пять из них. Мне ответили отказом.

Я пришел в смятение. До меня начало доходить, что из меня не выйдет второго Хемингуэя. Это было в 1965 году. Лишь в 1969 году, получив степень бакалавра, я взялся за свой первый роман. Я решил, что рассказы не моя стезя и мне придется стать романистом. Этому занятию я отдался целиком.

Первым делом я решил попробовать стать профессиональным писателем с дипломом. Я подал заявления в несколько самых известных и авто-

ритетных учебных заведений — университет штата Айова, Даллаский университет, университет Сан-Франциско, Калифорнийский университет в Дэвисе и ряд им подобных. Всего я подал около дюжины заявлений, но везде получил отказ.

Иногда эти отказы причиняли мне такую боль, что я прекращал писать на несколько дней, на неделю или на месяц. Я еще не понимал, что отказы — часть правил игры, и совершал Роковую Ошибку Номер Пять, теряя веру в себя.

За несколько следующих лет я многократно совершал почти все грубые ошибки, на которые только способен начинающий романист. Некоторые из них были просто чудовищными. Я писал не те книги. Серьезные, философские книги, полные экзистенциального страха и перегруженные символами, смысл которых оставался туманным для меня самого. Так я совершал Роковую Ошибку Номер Два — стремился к литературности, стараясь писать для «интеллектуалов». Получая критические отзывы, я не пытался перекроить свою мечту и переписать роман заново. Это была Роковая Ошибка Номер Четыре. Кроме того, я грешил писательским эгоизмом, совершая Роковую Ошибку Номер Три.

Потом я несколько изменил свои установки и попытался создавать книги, которые больше соответствовали моим задаткам. Я поставил крест на первых двух романах, поняв, что работа над ними

ведет в тупик. Я написал третий роман, «Чертовски славный малый», и попытался его продать. Отказы от редактора и от литературного агента пришли почти одновременно. Я запер книгу в ящик стола и не возвращался к ней, не понимая, что и агент, и редактор хотели одного — чтобы я немного доработал свой роман. Так я опять допустил Роковую Ошибку Номер Один — проявил нерешительность. После этого я написал следующий роман, «Таракан». Он был автобиографическим, а поскольку мои собственные проблемы не были решены, их не смог решить и герой моей истории. Таким образом, я потерпел неудачу четыре раза подряд. Я не довел до конца ни один роман, потому что разуверился в своих силах. Это вновь была Роковая Ошибка Номер Пять.

В конце концов я переключился на детективные романы и триллеры, но продолжал совершать ошибки одну за другой.

Я доверился некомпетентному агенту и даже когда понял, что он полный болван, продолжал работать с ним еще два года. Имея собственного агента, я чувствовал себя настоящим писателем. Кроме того, мне не хватало духу порвать с ним. Это была все та же нерешительность. Продав свой первый роман, я подписал договор на несколько книг, по которому мне причитались гроши, и потратил впустую три года, которые могли бы

стать весьма плодотворными. Мне понравилось преподавать, и это занятие стало поглощать почти все мое время. Я вновь совершал Роковую Ошибку Номер Семь.

По части ошибок мне не было равных.

Однако периодически мне везло. Я встретил прекрасного учителя, Лестера Горна, одного из лучших преподавателей писательского мастерства в США, первоклассного критика-структуралиста. Уже более двадцати лет он вбивает в мою неподатливую голову принципы писательского мастерства.

Счастливый случай свел меня со Сьюзен Зе-кендорф, моим вторым литературным агентом. Она — умелый посредник, прекрасно знающий свое дело. Сьюзен энергична, прямолинейна и безоговорочно верит в меня. Она не раз выручала меня в беде. Если бы я прислушивался к ней почаще, мои книги красовались бы в витринах всех книжных магазинов страны.

Один из друзей дал мне отличный совет. Он сказал, что мне непременно нужно вступить в Сообщество писателей Скво-Вэлли. Это событие преобразило меня духовно. Я посетил полдюжины заседаний этой организации и стал ее постоянным членом. Этот опыт весьма способствовал моему росту и развитию, за что я глубоко благодарен персоналу Сообщества и его членам. На конфе-

ренциях Сообщества Скво-Вэлли литературное творчество рассматривается как искусство, а писатель — как художник, который ищет и открывает истину. Здесь я впервые услышал, что задача писателя — создать шедевр. Ежегодно я получаю колоссальный заряд энергии, общаясь с парой сотен родственных душ — людей, одержимых желанием написать гениальную книгу.

Самая большая удача в моей жизни — это моя жена Элизабет. Встретив и полюбив ее, я выиграл миллион по лотерейному билету. Благодаря Элизабет я сумел выдержать все неприятности и не сломаться, совершая роковые ошибки.

Создать шедевр

Чтобы написать гениальный роман, писатель должен изо всех сил стараться создать шедевр.

Джеральд Брэйс в работе «Ткань художественного произведения» говорит, что создание шедевра требует «элементарного мужества», поскольку «речь идет о состоянии современного человека». Чтобы «заглянуть в лицо истине», утверждает Брэйс, нужно быть художником. Это первый шаг к созданию шедевра.

Заглянуть в лицо истине нелегко. Чтобы отважиться на это, многие проводят долгие годы на

кушетке психоаналитика. Писателю, который стремится создать шедевр, придется начать с первой страницы первой главы.

Автор гениального романа вкладывает в него душу. Он говорит правду, показывая людей такими, как они есть. Тот, кто пишет гениальные книги, знает свою цель и знает себе цену. Ему есть что сказать читателю, и он жаждет сделать это.

Если писатель не понимает своего предназначения и стремится любой ценой напечататься и заработать денег, его произведениям наверняка недостает глубины. В лучшем случае его книга позабавит читателя, но не сможет тронуть до глубины души. Это халтура, которая не приносит подлинного удовлетворения.

О каком предназначении я говорю?

Любой писатель должен знать предначертанную ему роль. Будет ли он рассуждать о нравственности или критиковать устои общества. Может быть, его дело — создавать утопии. Или быть сатириком. Или пророком.

Задача любого создателя детективов — развлечь и озадачить читателя, но при этом его волнуют истина и справедливость. Им движет стремление разоблачить зло, которое таится в человеческой душе. А кто-то, работая в этом жанре, может захотеть отбросить условности и расширить возможности избранной формы.

Автор литературных романов стремится создать гармоничное и глубокое произведение, исследовать абсурдность человеческого существования или неуловимую сущность любви. Он может рассказать нам, как уничтожают человека бедность, война или наркотики.

Автор научной фантастики может стать провозвестником будущего, провидцем, который показывает последствия того, что происходит сегодня. Написанная им картина будущего зачастую обнаруживает наши промахи в настоящем.

Создателем исторических романов движет стремление заглянуть в прошлое и понять, как оно отражается на настоящем.

Автор любовных романов может видеть свое предназначение в том, чтобы показать исцеляющую силу любви и рассказать о преданности и верности, которые открывают путь к счастью.

Чтобы понять свое предназначение, нужно заглянуть себе в душу и понять, что вы цените и что ненавидите. Способны ли вы повлиять на мнение других людей? Каким образом? Что вы любите? Что вам отвратительно? Каким вы представляете свое будущее? За что готовы отдать жизнь? Можете ли вы открыть читателю нечто неведомое? Чем вы можете одарить человечество?

Александр Солженицын ненавидел тоталитарный режим в Советском Союзе. Каждая фраза его

книг пронизана острым неприятием того, что творилось в его стране. Страстное отношение к материалу придает его произведениям невероятную глубину. И недаром в 1970 году его творчество было отмечено Нобелевской премией.

Гарриет Бичер-Стоу тяжело переживала смерть одного из своих детей во время вспышки холеры. Эта боль помогла ей понять страдания рабов, которых насильно разлучали с детьми. Она написала роман «Хижина дяди Тома» (1852), чтобы пробудить в читателях те же чувства. Ее книга пользовалась огромной популярностью — было продано 300 000 экземпляров — и дала мощный импульс аболиционистскому движению в середине XIX века.

Эрнест Хемингуэй прекрасно знал свое предназначение. Он хотел писать ясную, чистую, лаконичную прозу. Хорошая проза, говорил он, подобна айсбергу, семь восьмых которого скрыто под водой. Он создал особый литературный стиль, породивший несметное число подражателей.

Рэймонд Чандлер и Дэшиелл Хэмметт наряду с другими писателями стремились превратить детективный роман в настоящую литературу и изменить представление об этом жанре.

Джин Ауэл испытывала, как говорит Гарднер, «неодолимую страсть» к доисторическим временам. Досконально изучив предмет, она написала

роман о первобытных людях. До появления ее книг считалось, что эта тема никому не интересна. Но она вкладывала в свои книги душу, и теперь они издаются огромными тиражами.

Джозеф Уомбо писал об изнурительном труде полицейских. Эта тема волновала его до глубины души. Каждая строчка его произведений дышит искренностью и состраданием. Прочитав хотя бы одну из его книг, вы будете смотреть на полицейских иными глазами.

Питер Бенчли обожал акул. Он прочел все доступные ему книги об акулах и хотел не просто написать захватывающий роман, но рассказать читателю о том, что интересовало его больше всего на свете.

Стивен Кинг — непревзойденный мастер романа ужасов. Роман «Кэрри» был одной из его первых книг. Он сумел не просто создать захватывающей роман о девушке с необычными способностями, но и рассказать о бездумной жестокости подростков, которые способны нанести глубокие душевные раны своим сверстникам.

Маргарет Митчелл, дочь председателя исторического общества штата Джорджия, страстно желала рассказать людям о том, что представляла собой жизнь Юга до гражданской войны и как война разрушила эту жизнь. Ее книга «Унесенные ветром» стала одним из величайших бестселле-

ров и была удостоена Национальной книжной премии и Пулитцеровской премии.

Федора Достоевского отличал глубокий интерес к идее нравственного возрождения через страдание. Эта идея легла в основу романа «Преступление и наказание».

Джейн Остин говорила, что она работает, расписывая «крохотный кусочек слоновой кости тонкой кистью». Она обожала высмеивать окружавшее ее провинциальное общество.

Франц Кафка — исключительная фигура в литературе XX века. Он жил в Центральной Европе и видел, как Первая мировая война и русская революция перевернули мир вверх тормашками. Это было время рождения модернизма, когда Фрейд, Юнг и Эйнштейн радикально изменили взгляды человечества на мироздание. Жизнь представлялась Кафке абсурдной и хаотичной, а человек — сбитым с толку, утратившим связи с миром, одиноким созданием. Кафка хотел, чтобы его читатель ощутил то же самое. Он стремился к этому всей душой, и сегодня его творения входят в золотой фонд литературы.

Книги Стивена Крейна, в частности роман «Алый знак доблести», тоже стали классикой. Стивен Крейн был одним из основателей американского реализма, традиций которого придерживались Драйзер, Норрис, Хемингуэй, Стейнбек и многие другие. Стивен Крейн посвятил «Алый

знак доблести» не героизму на войне, о котором много писали и до него, а исследованию субъективного страха.

Слово — это оружие. Если что-то переворачивает вашу душу, прицельтесь и выстрелите. Вот что такое — понимать свое предназначение. Это значит, что вами движет «неодолимая страсть».

Если вы, пытаясь подражать другим, создадите нечто неоригинальное, вряд ли такая работа доставит вам удовлетворение. Вложите в свое произведение душу, пишите о том, что важно для вас и ваших читателей, и тогда работа принесет вам радость. Писатель должен сознавать, что его мир уникален. Тогда ему есть что сказать своим читателям.

Мелба Билз, которая посещала мои семинары при Калифорнийском университете в Беркли, страстно желала рассказать свою историю. Она была в числе чернокожих детей, оказавшихся в меньшинстве среди белого окружения в Центральной средней школе Литтл-Рока в 1957 году. И написала книгу «Воины не плачут» — рассказ о том, что ей пришлось пережить, как ее унижали, оскорбляли и запугивали. Она получила крупный аванс от издательства «Покет Букс». Книга удалась, потому что автор вложил в нее жар и боль своей души.

Арнальдо Эрнандес, мой близкий друг, который когда-то был моим студентом, родился на

Кубе. Подростком он сражался против диктатуры Батисты, но после того как к власти пришел Кастро, понял, что борцы за свободу потерпели поражение. Эрнандес опубликовал три блестящих триллера про тайных агентов, которые борются против распространения коммунизма.

Грант Майклз тоже посещал мои семинары. Ему очень хотелось написать про геев, показать, что это обычные люди со своими причудами и слабостями. Они, как и все, ищут прибежище от одиночества в любви и близости. Он создал замечательную серию комических детективов, которую купило издательство «Сант-Мартинз Пресс». Главный герой его книг, Стани, — парикмахер-гомосексуалист.

Другой участник моих семинаров, Пол Клэйтон, был до глубины души возмущен несправедливым обращением испанцев с коренным населением Америки. Он написал об этом потрясающий исторический роман «Касик»¹. Этот роман купило издательство «Беркли Букс». Аванс был небольшим, но издательство рассчитывает, что Пол напишет продолжение, а это неплохое начало писательской карьеры.

Филлис Бурке, которая тоже участвовала в моих семинарах, всегда занимало отношение людей

¹ Касик (исп. *casique*) — вождь у индейцев пуэбло.

к знаменитостям, в первую очередь к Джону Кеннеди и Мэрилин Монро. Она написала об этом блестящий сатирический роман под названием «Атомные леденцы», который был опубликован издательством «Атлантик Мансли Пресс» и получил весьма лестные отзывы критиков.

Еще одна моя студентка, Эйприл Синклер, выросла в Саут-Сайде, трущобном районе Чикаго, когда там набирало силу движение в защиту гражданских прав под лозунгом «Власть черным!». Ей очень хотелось рассказать об этих событиях, чтобы ее читатели поняли, каково было «черной женщине до и после того, как черный цвет вошел в моду». Несколько лет Эйприл упорно трудилась, она писала и переписывала свою историю, стараясь, чтобы ее проза стала подлинным произведением искусства, правдиво отражающим происходящее. Издательство «Гиперион Букс» сразу купило ее книгу «От кофе ты станешь черным».

Когда вы принимаетесь писать роман, подумайте, что вы хотите сказать. В чем ваша миссия? Куда вы идете? Каким видите свое будущее? Каким хотите предстать перед читателем? К чему стремитесь? Какие темы вас волнуют?

«Писатель, — говорит Джеральд Брэйс в работе „Ткань художественного произведения“, — должен знать, что он хочет сказать». Это значит, что он должен сказать нечто важное. Есть ли у вас что сказать? Действительно ли это важно?

Сказать нечто важное — не значит читать морали. Перси Маркс в работе «Ремесло писателя» (1932) предупреждает, что писатель, который с негодованием рассуждает о вопросах нравственности, «рискует написать вместо романа проповедь, а люди читают романы не ради нравоучений».

Иногда, чтобы осознать свое предназначение как писателя и осмыслить задачи будущей книги, полезно сформулировать свои соображения письменно и время от времени заглядывать в эти записи. Важно помнить, чего вы хотите достичь.

Один мой друг пишет весьма популярные книги о людях, которые совершили страшные преступления и чувствуют, что искупить свои вину невозможно. Он пишет о том, как система правосудия, спецслужбы, крупные корпорации уничтожают человека шаг за шагом. Он надеется, что читатель ужаснется вместе с ним и взглянет на мир иными глазами.

Другая моя приятельница, буддистка, всей душой верит в силу милосердия, которое может изменить мир к лучшему. Ее персонажи через страдания приходят к внутреннему просветлению. Она помогает читателю прозреть вместе с ее героями.

Еще одна писательница, с которой я дружу, пишет любовные романы. Она надеется, что отвага ее персонажей воодушевит читателя распорядиться своей жизнью по-новому. Эта женщина не ставит перед собой задачи писать великую литерату-

ру, она старается писать хорошие романы о целе-
тельной силе любви и верности.

Идея романа — это не только дело техники,
о которой шла речь в четвертой и пятой главах.
Когда вы пишете книгу, вы говорите: «Эй, чита-
тель, взгляни. Человеческая натура такова, что
если данные персонажи окажутся в данной ситуа-
ции, дело закончится вот таким образом». Вы рас-
сказываете об открытой вами истине. Создать ге-
ниальный роман можно лишь тогда, когда его
идея выстрадана.

Пишущий делится своим опытом. Это ритуал
преображения. Нельзя «писать только ради раз-
влечения». Ваша книга оказывает на читателя ду-
ховное и эмоциональное воздействие, и если вы
делаете свою работу хорошо, она оставит неизгла-
димое впечатление.

Тот, кто пишет книги, может творить добро, со-
вершать переворот в умах, изменять человеческую
жизнь. Для этого вам нужно заглянуть в сокровен-
ные глубины собственной души и найти истоки
своих самых страстных и мощных чувств — имен-
но отсюда вы будете черпать силы для творчества.
Открыв этот источник, вы непременно сумеете на-
писать гениальный роман, возможно, даже ше-
девр, книгу, которая произведет неизгладимое
впечатление на читателей грядущего столетия и на
их потомков.

Джеймс Н. Фрэй

КАК НАПИСАТЬ ГЕНИАЛЬНЫЙ РОМАН-2

Ответственный редактор *Ирина Беличева*
Художественный редактор *Юлия Двоеглазова*
Технический редактор *Елена Траскевич*
Корректор *Маргарита Ахметова*
Верстка *Ольги Пугачевой*

Подписано в печать 10.09.2007.

Формат издания 75 × 100¹/₃₂. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 11,04. Тираж 5000 экз.

Изд. № 70302. Заказ № 628.

Издательство «Амфора».
Торгово-издательский дом «Амфора».
197110, Санкт-Петербург,
наб. Адмирала Лазарева, д. 20, литера А.
E-mail: info@amphora.ru

Отпечатано с диапозитивов в ОАО «Лениздат».
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 59.



КАК НАПИСАТЬ ГЕНИАЛЬНЫЙ РОМАН-2

Как известно, талант и вдохновение не купишь, однако популярному романисту и преподавателю литературоведческих дисциплин в Калифорнийском университете Джеймсу Н. Фрэй удалось выявить закономерности художественного творчества, знание которых поможет преодолеть страх перед чистой страницей, а также увидеть и устранить недочеты после завершения произведения.

Первые два самоучителя Фрэй, «Как написать гениальный роман» и «Как написать гениальный детектив», уже давно стали бестселлерами во всем мире, но автор этих пособий продолжает щедро делиться секретами писательского мастерства с начинающими авторами.

Моя книга предназначена тем, кто уже знаком с основами писательского мастерства и жаждет узнать больше. Она расскажет, как сделать персонажи не только живыми, но и запоминающимися, как заставить читателя глубже сопереживать героям и отождествлять себя с ними. Вы узнаете, как сделать повествование более напряженным и захватывающим, как заключать договор с читателем и придерживаться его условий, как избежать семи роковых ошибок, которые совершают писатели, и, самое главное, как писать страстно и увлеченно.

Джеймс Н. Фрэй

WWW.AMPHORA.RU



ISBN 978-5-367-00565-3



ИЗДАТЕЛЬСТВО
амфора