

Учебник писателя

• Аннотация:

Учебник для начинающих писателей- этим все сказано.

Найджел Воттс

Как написать повесть

Содержание

1. ВСТУПЛЕНИЕ.

Обучение писательству. Миф "писателя". О необходимости читать. Три вещи, которые нужны, чтобы добиться успеха. Как пользоваться этой книгой.

2. НАЧАЛО.

Hardware или software? Писатель в поисках сюжета. Сколько стоит история? Как взяться за работу. Тренировка, тренировка и еще раз тренировка

3. ФАБУЛА

Три функции рассказа. Как сохранить интерес читателя? Что такое фабула? Основные требования фабулы.

4. ВОСЬМИПУНКТОВАЯ КРИВАЯ.

Дуги главные, большие и меньшие. Примерный анализ. Как воспользоваться этими информацией?

5. ПОБОЧНЫЕ СЮЖЕТЫ И СИМВОЛИЧНОСТЬ

Побочный сюжет. Символичность.

6. ФИГУРА

Отождествление себя с героем. Что сделать, чтобы герой выглядел реальным. Семь техник создания персонажа. Мотивация. Репрезентация. Познавая себя – познай своих героев. Повесть с ключом.

7. ДИАЛОГ

Три функции речи. Как создать иллюзию живого разговора. Как поддержать диалог. Варианты речи. Принципы записи живой речи.

8. РАКУРС

Разновидности точек зрения. Время наррации. Какие могут быть последствия выбора перспективы.

9. МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

Откуда взять информацию о месте происходящих событий? Как сделать сцены реальными. Перцепция и отбор. Визуализация. Как возникает сцена.

10. СТИЛЬ

Как найти собственный стиль. "Принципы" Фоулера. Чего следует избегать? Иногда стоит рискнуть.

11. ТЕМА

Предмет представления. Путеводная нить. Теза. Как распознать тезу.

12. РЕДАКТИРОВАНИЕ И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ФОРМА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Письмо и редактирование. Конечная форма произведения. Достоинства и недостатки письма "по-очереди". Темп. Как контролировать бег времени. Как получить перспективу. Длина повести и длина раздела. Как закончить книжку.

13. ЛИЧНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ

Впечатлительность художника. Анатомия писателя. Почему надо смотреть на других?

14. ПОДДЕРЖКА

Физическое окружение. Время. Люди. Кружки, курсы и книжки. Писательский ступор. Письмо, как естественный процесс.

15. МАРКЕТИНГ

На свой страх и риск. С помощью агента. За свой счет. В каком виде представлять работу издателю. От презентации до публикации. Деньги. Пиши из любви, издавай для денег.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

КУРСЫ ТВОРЧЕСКОГО ПИСЬМА

ВСТУПЛЕНИЕ

Чтобы написать удачную повесть, надо придерживаться трех правил. К сожалению, никто этих трех правил не знает.

Шутка это может рассмешить, пожалуй, только другого писателя, однако стоило о ней вспомнить, потому что, как и всякая другая шутка, она содержит в себе долю правды. Ибо если в удачной повести опустить подробности, мы получим структуру настолько простую, что нам без всякого труда поверится, что практически каждый может написать повесть согласно трехступенчатого плана. Надо взять героя X, поместить его в ситуацию Y, и постараться, чтобы произошло событие Z. Трах-бах, и готово. А потом успех, слава и деньги. Понятно, что если бы это было так легко, мы все были бы миллионерами, но так не есть – и чем более мы задумываемся над этим вопросом, тем более запутанным он кажется. Почему? То, что некая вещь есть простой, не означает, что она не скрывает в себе тайны. Повесть **ДЕЙСТВИТЕЛЬНО** есть проста, так же, как прост цветок, но пусть кто-нибудь попробует его сделать. Для человека это невозможно – он может только помочь цветку вырасти. Мы можем посеять зерно мысли, можем подливать его нашим вниманием, а далее остается только ждать. Слово "автор" происходит от латинского *auctor*, что в буквальном переводе означает "тот, кто заставляет возникнуть нечто", исполнителя. И хотя мы можем стараться построить повесть так, как ребенок строит песочный замок, ядром удачной повести будет всегда некое таинственное "автор – ство", т.е. действие, благодаря которому вырастает она совершенно естественным путем. Никто не знает этих трех правил, которые гарантируют написание удачной повести, потому что даже если такие правила и существуют, познать их невозможно.

Обучение писательству

Тот, кто сказал, что писательству нельзя научиться от кого-то, но надо учиться писать самому, во многом был прав. Что, собственно, это означает? А значит это, что искусству писать книги учиться надо, однако учеба эта не основывается на посещении каких-то лекций, а является, скорее, внутренним процессом. Никто не сможет научить другого человека такой сложной вещи, как писание повестей. В лучшем случае, можно дать какие-то советы, предложить то либо другое, предостеречь перед возможными ловушками и поставить перед учениками зеркало, чтобы они могли учиться у самих себя. И хотя успех с самого начала находится на расстоянии вытянутой руки, обучение это не заканчивается никогда. Хороший писатель всегда будет учиться писать.

Великого индийского поэта Рабиндраната Тагора на ложе смерти посетил некий приятель, известный критик. "Ты можешь быть действительно горд," - сказал он. – "Ты написал шесть тысяч стихов, и каждый из них - совершенство. Можешь умирать спокойно, сознавая, что был цветком, который расцвел полностью." Из глаз Рабиндраната потекли слезы. "Друг мой, почему ты плачешь? Неужели боишься смерти?" - удивился критик. "Я не боюсь смерти, а плачу, потому что только сейчас стал поэтом. До этой минуты цветок мой распустился едва до половины. Постоянно в голову приходят новые и новые стихи, и каждый из них лучше предыдущего. Я плачу над несправедливостью Бога, который срывает меня так рано".

Дорога к совершенному стиху и совершенной повести не имеет конца. Почему? Потому что таковых не существует. Если случится тебе, что, желая выразить нечто, будешь без конца переделывать фразу, пытаясь довести ее до совершенства, лучше брось эту затею. Потому что не только не существует

совершенная повесть, но не существует и совершенная фраза. Слова – это символы. Они могут, в самом лучшем случае, только приблизительно передать наши мысли. И так же, как со временем – будем надеяться – растет содержание, которое мы хотим передать, так же улучшается наша способность находить соответствующие этому содержанию слова. Ты можешь научиться писательскому ремеслу, но учителем будешь ты сам. Книга, такая как эта, может оказать тебе неоценимую услугу – пользуйся ею, пусть она служит тебе, как только возможно, однако истинная наука начнется только тогда, когда ты возьмешь перо в руку, и станешь своим собственным инструктором.

Искусство и ремесло

Одну и ту же мысль можно выразить самыми разными способами. Ремеслу можно научиться от кого-то, но Искусству надо учиться самому. Как и в случае любой творческой работы, повесть складывается из двух частей: ремесла, т.е. техники конструкции, и искусства, т.е. качества конструкции. Технике письма можно научиться легко: запомнить страницы с диаграммами, тщательно проштудировать список – и то, и другое вы найдете в этой книге. Что до качества, это дело более трудное, потому что его невозможно уложить в формулу. Качество – это трудно определяемая тайна писательства, те некие связи между словами, содержащиеся столько же в словах, сколько и в пространстве между ними. Технический подход к написанию повести никогда не позволит полностью использовать возможности, какие предоставляет нам эта форма – можно использовать компьютерные программы для конструирования фабулы, можно с их помощью проверить грамматическую правильность выстроенных фраз, но ни один компьютер не в состоянии написать хорошую повесть, потому что ни один компьютер не в состоянии понять этой тайны.

Хороший писатель – это не просто творец слов. Хороший писатель – это тот, кто может увидеть некую ценность в окружающем мире, и перенести ее на страницы произведения. Это нелегко, но обязательно, если мы хотим написать повесть, которая взволнует других.

Миф "писателя"

Если ты из тех людей, которых ужасает количество уже написанных книжек, либо сомневаешься в своем таланте или призвании, не теряй надежды. Не существует такого тапа людей, как "писатель". Если боишься, что нет у тебя чего-то, что есть у других писателей, особенно у тех, кем восхищаешься – успокойся. Для того, чтобы быть писателем, нужно только одно: быть человеком.

"Я писатель только тогда, когда пишу."

Хуан Карлос Онетти

Много лет прошло, пока я не стал считать себя писателем, а еще больше, пока не понял, что это слово ничего не означает. Писатель – это тот, кто пишет. Писатель–прозаик пишет повести. А хороший прозаик? И тут мы возвращаемся к нашей тайне – нет такого абсолютного образца, которым можно было бы проверить нашу работу. Каждый, кто имел возможность познакомиться с реакцией на свои произведения – со стороны ли знакомых, или профессиональных рецензентов – хорошо знает, что мнения о том, что есть хорошей книгой или кто есть хорошим писателем, чрезвычайно разнятся. Хочешь убедиться, что все усилия приравняться к какому-то "хорошему писателю" совершенно бесплодны? Попробуй написать то, что понравится всем. Мнения других людей, особенно тех, кто уже шел перед тобой по этому пути, важны, и надо их слушать, тем не менее, однако, так же, как трудно определить, в чем скрыт смысл совершенного мнения, так же неуловимо остается это качество, определяемое словом "прекрасно". Почему некоторые писатели пишут и пишут, все время начиная заново? Не для денег, не для аплодисментов, даже не для того, что некая история вывертила им дырку в мозгу, но для того, что, как Тагор, стремятся дотянуться до далекой звезды.

Есть ли в тебе то, что надо?

Отвлечемся пока от того, что хорошо, а что плохо, и задумаемся, какой тип людей занимается писательством, особенно повестями. Если не знаешь, хватит ли тебе терпения написать повесть до конца, либо таланта, чтобы повесть оказалась хорошей, есть только один способ, чтобы это проверить. Напиши ее, и убедишься. Если сомневаешься, стоит ли такое путешествие твоих усилий, есть ли вообще у тебя шансы добраться до конца, то должен с самого начала задать себе несколько вопросов. Любишь ли ты читать? Бывало ли так, что в минуты душевного беспокойства ты хватался за перо и

бумагу? Интересуют ли тебя люди, и мотивы их поступков? Знаешь ли ты историю, которую жаждешь рассказать другим, либо откровение, которое хочешь передать дальше? Похвалил ли кто-то когда-либо твои тексты?

И хотя не бывает "писателя", как такового, хотя люди, которые пишут, отличаются так же, как уже написанные книжки, мне кажется, что большинство людей, которым удалось написать хорошую повесть, на эти вопросы ответили бы утвердительно.

О необходимости читать

Если ты в детстве читал запоем, то стоишь на правильном пути (хотя это не означает, что в противоположном случае у тебя нет шансов – некоторые довольно поздно находят вкус в чтении книжек). Самое важное, чтобы ты немедленно начал это делать, ибо необходимо это по двум причинам: во-первых, независимо от того, являешься ли ты авангарным писателем, или специализируешься в популярных жанрах, владеешь ли ты литературным самоосознанием, или не имеешь понятия, что из тебя за писатель, - следует понять, что если твоя работа будет издана, за нее возьмутся эксперты от поглощения фабул. Даже если ты попадешь на не слишком начитанных потребителей, то какой-то опыт в этом деле у них, без сомнения, будет. Кроме того, они точно смотрели какие-то пьесы или фильмы. Никакое общество не было еще так привычно к рассказыванию фабул, как наше – они есть везде, и не обязательно выступают в формах наиболее очевидных. Они прячутся в газетных новостях и рекламах: ведь анекдоты – это ни что иное, как забавные историйки, а сплетни – истории семейные. Мы все являемся экспертами в области нашей культуры, и даже если не умеем рассказывать сами, хорошую фабулу распознаем сразу. Чтобы удовлетворить таких требовательных потребителей, ты должен понять, что являешься частью некоей культурной традиции. Это не означает, что надо прочесть всю классику, но НЕЛЬЗЯ тебе оставаться в неведении. Что с того, что ты будешь убежден в абсолютной оригинальности своей работы, если остальные примут ее за истрепанную банальность, очередной "бородатый анекдот". Ошибкой будет, начав некую вещь в определенном стиле (пусть неосознанно), изменить ее в половине на что-то другое, совершенно этого не понимая – потребители обвинят тебя в обмане, потому что это все равно, что играя в футбол, хвататься за мяч руками.

Во-вторых – ты должен много читать, чтобы учиться от других. Подмастерье работает под надзором мастера, чтобы изучать его технику, а писательство требует периода тренировок так же, как производство мебели. Вначале может оказаться, что ты копируешь других писателей, так, по крайней мере, было со мной: моя первая повесть начиналась, как мешанина самых разных стилей – от Джейн Остин через Лоуренса до Курта Воннегута. К счастью, я смог освободиться от их влияния, хотя в начале это не так уж и плохо: многому от этих трех писателей можно научиться в области сложения, ритма и создания атмосферы. В конце, однако, следует любой ценой найти свой собственный голос. Если тебе это не удастся, повесть твоя будет только слабо замаскированной копией лучшего оригинала, неважно – Тома Клэнси или Тома Стоппарда. Учись у других писателей, бери у них все, что только сможешь (лишь бы не нарушал авторских прав), но слова пусть будут твои собственные. "Скверный поэт копирует, хороший – крадет."

Т.С. Элиот

Три вещи, которые нужны, чтобы добиться успеха.

Я считаю, что три вещи нужны начинающему писателю, чтобы добиться успеха: счастье, талант и упорная работа. Что касается счастья, мы на него влияния не имеем (хотя бывает, что люди у других называют счастьем то, что в реальности является только заслуженными плодами настойчивой работы). Если говорить о таланте, т.е. об этой способности создавать новое качество, - здесь можно сделать несколько больше, но развить в себе можно только то, что было нам дано. Следовательно, только работа полностью зависит от нас самих. Писать хорошо – очень трудное занятие. Конечно, бывает, что находит на нас вдохновение, и тогда достаточно просто удержать перо в руке, по обыкновению писание повести – это борьба, и связана она с чувством дискомфорта. Если бы авторы писали только под влиянием вдохновения, библиотечные полки светились бы пустотой.

О необходимости быть настойчивым

Написание повести требует настойчивости в большей степени, чем написание новеллы или стиха.

Когда я начинал свою первую повесть, то ринулся сразу в галоп, словно это был старт на стометровку. Прошло несколько дней, потом несколько недель, и я был вынужден притормозить, чтобы хватить воздуха, и сориентироваться, где финиш. Но финиша не было видно – мне удалось закончить только первую главу. Тогда я понял, что повесть – это марафон. Прошло еще несколько недель, затем месяцев, и я понял, что сравнение это тоже неудачно. Марафон можно закончить за один день, если даже не бежишь, а просто идешь. Может, тогда писание повестей напоминает переносимую беременность? Прошло несколько месяцев, месяцы превратились в года, и я снова понял, что это не самое точное определение. Сравнение с беременностью предполагает неизбежное развитие ситуации, которому помешать может только какое-то несчастье. Достаточно позволить природе, чтобы она делала свое, и поворота назад нет – ребенок ДОЛЖЕН родиться. В случае повести такой уверенности нет – можно писать и писать, и никогда не дойти до конца. Никто ведь не может гарантировать, что нам удастся закончить свою повесть.

Отвага и стимул

Кроме терпеливости, нужно нам еще будет нечто, что вначале не кажется таким очевидным, особенно, когда только приступаем к работе – ОТВАГА. Почему писательство требует отваги? Потому что никто за тебя не напишет твою повесть, и она сама тоже не напишется. Единственный способ написать повесть, это взять перо в руки, и написать ее слово за словом - помни только, что писатель, это тот, кто пишет, а не тот, кто об этом думает. Когда что-то заедает, и твоя повесть упирается в тупик, либо герои твои оказываются бумажными куклами, а твой запал – соломенным, только один человек может тебя вытянуть из всего этого – ты сам. Заставить себя работать, когда на это нет ни малейшей охоты, вскарабкаться обратно в седло, когда твоя история все время становится на дыбы, поверить в себя, когда никто вокруг не верит – это все требует отваги. Намного проще НЕ писать повести, чем их писать. Писатель нуждается в каждом, самом маленьком стимуле. До того, как приступишь к работе, и даже если ты уже в середине своего повествования, сделай короткий перерыв, отложи перо, и похлопай себя по плечу. Если ты только думаешь над тем, как написать повесть – тоже можешь себя похвалить. Есть намного больше людей, которые хотели бы писать, чем тех, кто писать хочет, и намного больше тех, кто хочет, чем тех, кто пишет. Регулярно поддерживай себя, когда пишешь, а еще лучше – найди кого-то, кто будет это делать, и вскоре обнаружишь, что стал писателем.

Восхождение на вершину

Из этих трех вещей: счастья, таланта и упорной работы, ближе всего ты должен подружиться с последней из них. Писатель, которому удалось (т.е. он закончил работу, которую можно определить, как повесть), есть человеком решительным, упрямым и последовательным. Может, он не слишком компанейский, иногда выглядит потерянным и напуганным, не уверенным в своем таланте, слишком долго помнящим свои ошибки, завистливым в отношении коллег по литературному цеху – таким бывает писатель, которому удалось. Однако он или она – это отважные первопроходцы.

Если хочешь, чтобы твое путешествие было хоть чуточку полегче, вспоминай себе время от времени, почему ты хочешь писать. Две основных вещи, нужные писателю – мотивация и вдохновение – создания изменчивые, и не поддаются чужой воле. Их надо горячо уговаривать, манить, обещать, что путешествие стоит усилий. Ты должен сам себя убедить, что тот, кто взойдет на свой собственный литературный Монт Эверест и поставит на вершине свой флаг, испытает огромное счастье.

Если ты еще стоишь у начала своей дороги, знай по моему опыту, что вид, который расстилается с вершины законченной повести, стоит всех тех усилий, что были на нее потрачены.

Правил - нет

Даже если бы эта книга тебя ничему больше не научила, вбей себе в голову: ПРАВИЛ - НЕТ. Повесть – это не машина, которую можно завести, и она либо начнет работать, либо нет, скорее, это что-то вроде общественного договора, который постоянно изменяется. Конечно, некоторые правила так выросли в нашу культуру, что бессмысленно было бы их игнорировать, так же, как глупо ездить по неправильной стороне дороги. Однако, литературное воображение это совсем не то, что реальная жизнь, и за нарушение правил можно в худшем случае заплатить отказом публикаций. В этом частично скрыто удовольствие от писания прозы – в этой независимости от приказов и правил.

Если хочешь, чтобы твоя работа была напечатана, советы, которые найдешь в этой книге, могут

оказаться полезны, потому что по большинству вопросов, которые я здесь поднимаю, царит общее согласие. Однако рабское следование законам и правилам может не только тебе помешать, но и быть крайне вредным. Хорошая повесть – это очень странное явление – можно нарушить каждое "правило", описанное здесь в книге, и все равно получится бестселлер. В принципе, часто так бывает, что лучшие повести выходят у тех писателей, которые не побоялись пойти на максимальный риск. Во всяком случае, стоит помнить, что таким способом добивались успеха преимущественно те, кто хорошо овладели "ломанием правил". Сначала наберись знаний, и только ПОТОМ плюй в лицо традиции. Пабло Пикассо вначале мастерски овладел классической техникой рисунка, и лишь намного позже знаменитым кубистом.

Некоторые из советов, какие я поместил на страницах этой книги, имеют достаточно индивидуальный характер, тем более, что нельзя их трактовать, как незыблемые правила. Но я не могу учить тебя просто писательству, поскольку такового не существует, я могу только попробовать научить тебя МОЕМУ писательскому ремеслу.

Как пользоваться этой книгой

Я сконструировал эту книгу так, чтобы отразить способ своего написания повестей. И хотя создание прозы происходит слишком хаотично, чтобы поддать его какому-то анализу, мое путешествие выглядит более-менее так: начинаю от помысла, затем развиваю фабулу, определяю, кто мои герои, решаю, с какой точки зрения будет рассказана история, на каком фоне и какова будет тема. Правку я оставляю на конец, а последнее, о чем думаю – продается ли эта повесть.

Естественно, другие писатели могут это делать в обратной очередности, поэтому пользоваться книгой можно двумя способами. Во-первых, можно начать от первой страницы, и читать ее до конца; во-вторых, ею можно пользоваться вместо учебника, т.е. заглядывать в нее, по мере того, как твоя повесть будет продвигаться вперед. Содержание, размещенное в начале, и индекс на конце книги помогут тебе найти то, что ищешь.

О тренировках

Каждый раздел заканчивается вариантами тренировочных упражнений ("Попробуй это выполнить"). Если решишься ими заняться, смотри, чтобы их выполнение не превратилось для тебя в нудную обязанность. Как только почувствуешь нечто подобное, немедленно прервись, потому что это может оказаться препятствием для твоего творчества. Однако следует различать, что является истинным глубоким нежеланием выполнять конкретное задание, а что – временной неохотой, которая вызвана ленью или неуверенностью. Когда наткнешься на барьер, и захочешь прервать работу, попробуй пересилить себя. Часто бывает так, что по другой стороне барьера найдешь то, что искал.

Попробуй это выполнить

1. В усилении, благодаря которому длительный процесс написания повести доходит до конца, мотивация играет решающее значение. Часто мы скрываем даже от самих себя то, что хочет наше писательское сердце. Если прячешь желание глубоко внутрь, тоже самое произойдет с мотивацией. Напиши себе письмо, представляя, что будет его читать какая-то полная понимания и сочувствия часть твоего "я". Набросай причины, по которым ты хочешь писать. Будь честен с собой, будь полон откровенности. Спрячь письмо в безопасном месте, и заглядывай в него, как только твоя мотивация ослабнет.

2. Возьми свою любимую повесть, и прочитай еще раз – полностью, либо частями. ПОЧЕМУ это твоя любимая повесть? Попробуй на этот вопрос ответить максимально точно. Чему ты можешь научиться из этой повести с точки зрения писательского ремесла?

3. Одним из способов выработать у себя упорство, есть выполнение учебных заданий на время. Это очень простая и эффективная техника. Назначь себе определенное время – все равно, десять минут, или несколько часов, - и начни писать обо всем, что придет в голову. О том, что приснилось прошлой ночью. О каком-то важном событии, что произошло недавно. О комнате, в которой сидишь. Если чувствуешь внутренний ступор, пиши именно о нем.

Это последнее упражнение не является целью самой в себе, поэтому пиши быстро и не задумываясь. Неважно, будет ли то, что ты напишешь, иметь какую-то ценность – никто на это смотреть не будет. Поэтому выключи своего внутреннего критика, и тренируй самую важную мышцу писателя – его мозг.

Может случиться так, что очень быстро почувствуешь себя уставшим. В такой ситуации назначь себе какую-то достижимую цель, а затем удлинй время письма на пять – десять минут каждый день.

Полезно так же менять время дня. Определи, например, что пишешь десять минут утром, как только встанешь, либо вечером, до того, как ляжешь спать. Пиши в автобусе по дороге на работу. Пиши, когда пьян, устал, либо зол на весь свет. Если бы ты мог писать только в идеальных условиях и только тогда, когда на это есть охота, то был бы как художник, который использует только ограниченное число красок. Конечно, можно и таким способом нарисовать что-то хорошее, но всегда этой работе будет чего-то нехватать.

Две вещи надо запомнить:

- Пиши ровно столько, сколько решил, и никогда меньше. Это должна быть тренировка письма на ВРЕМЯ.

- То, что написал, не читай сразу. Отложи на неделю, две. Если этого не сделаешь, тренировка может стать целью самой в себе и ограничить твоё воображение.

Глава 2-я. НАЧАЛО

Hardware или software?

Ты хочешь написать повесть. С чего начнешь? Определимся сразу, что не будем заниматься техническими вопросами. Компьютерный редактор текста, без сомнения, очень полезная штука – упрощает редактирование и печать. Оказывается, некоторым людям постоянный вид стопки свеженапечатанных страниц здорово помогает упорядочить мысли. Полезны также: проверка грамматики и статистика повторов.

На уровне более скромных требований использовали и дальше используют перо, либо карандаш и бумагу. Каковы их достоинства? Легкость переноски (попробуйте воспользоваться компьютером в ванной), низкая цена, а в случае некоторых писателей также влияние на воображение (особенной популярностью пользуются желтая канцелярская бумага и карандаши 2В). Роналд Дал работал в огородном сарае, пользуясь доской вместо письменного стола. Один из моих друзей-писателей работает в постели, между полночью и тремя часами утра. Я выстукиваю эти слова непосредственно на компьютере, пользуясь набросками, которые сделал в старых добрых красных блокнотах.

Нет особой разницы, какими инструментами ты пользуешься во время письма, потому что важен не hardware (т.е. инструменты), но software (программы), либо, скорее, то, что на современном компьютерном жаргоне называется wetware, - человеческий мозг. Дорогой стол с компьютером не поможет тебе писать (в чем на собственной шкуре убедилась одна из наиболее продаваемых писательниц последнего десятилетия, Сью Таунсенд, которая охотнее всего пишет на кухонном столе). Не поддайся гипнозу техники – писатель, это тот, кто пишет. Пробуй, экспериментируй, найди себе самые подходящие инструменты, а потом сосредоточься на цели, которой есть твоя повесть.

Писатель в поисках замысла

А значит, ты навел порядок на письменном столе, купил бумагу либо протер экран монитора. Что дальше? На эту ситуацию можно взглянуть с двух сторон. Если хочешь быть писателем, но тебе не о чем писать, будешь, как тот рыцарь в сияющей броне, что отправляется на поиски дамы, которую можно спасти от опасности. Успеха! Но я не могу дать гарантии, что ты ее найдешь. Между окончанием моей второй повести и началом третьей был шестимесячный перерыв, во время которого в голову не приходила ни одна новая идея. Совершенно отчаявшись, я обыскал ту часть моего мозга, которая была обозначена флажком "хорошие сюжеты", и придумал в конце концов сценарий, который легко распознает каждый, кто читал "Преступление и наказание". Я заполнил целый блокнот разнообразнейшими набросками, насилуя эту дохлую идею с убывающим день за днем энтузиазмом, пока однажды не потерял свой блокнот. И слава богу, что это произошло.

Мучительным аспектом жизни создателя есть факт, что одной мотивации не достаточно, чтобы возникло произведение искусства. Нам нужна еще некая искра, зародыш, зерно, из которого родится новая идея. Повесть – это не машина, ее невозможно собрать, скорее, она похожа на костер: можно наложить сколько угодно бревен, но без искры не получишь тепла. Хенри Джеймс назвал эту искру *donne* - даром, чем-то, что тебе дается.

"Это не мы выбираем темы – они выбирают нас."

Гюстав Флобер

Если ты являешься человеком, который чувствует потребность выразить какую-то важную идею, если имеешь конкретную историю, которую можно рассказать, то благодари свою счастливую звезду. Ты получил *donne*, тема избрала тебя.

Бери, что дают.

Не сопротивляйся этому выбору. Я часто вижу у своих учеников, как некая идея тянет их за руку, а они ее игнорируют, потому что хотят написать нечто более серьезное, более возвышенное либо интеллектуальное. Естественно, результат можно предвидеть заранее: они пишут сухо и с огромным внутренним усилием. Однако, если кто-то сможет оценить богатство материала, которым уже владеет, то добьется того, что для писателя есть наиважнейшим – неповторимости. Никто, кроме тебя, не пережил твоей истории, никто не владеет такой комбинацией жизненного опыта. Используй свой жизненный опыт. Если повезет, обнаружишь, что выбора у тебя нет – история начинает требовать, чтобы ты ее написал.

Не всегда можно представить себе, о чем будешь писать.

"Писатель – это не корова, которая из одной половины вымени дает молоко, а из другой сметану."

Брюс Даффи

Жди, смотри и не теряй надежды

А что делать, если руки сводит от желания писать, а тема еще не оформилась? Можешь ждать, можешь смотреть, и можешь не терять надежды. Нет такого понятия, как отсутствие материала, есть только проблема с настройкой твоей антенны на "суперчувствительность". Мы просто завалены историями, богатейшим источником которых является наша жизнь: реальные события происходят с реальными людьми. Натренируй у себя привычку наблюдать за событиями глазами писателя, и слушать диалоги ушами писателя. В моей второй повести я рассказывал практически только о том, что произошло в действительности, начиная от случайной встречи с неким юношей в Лондоне, на почте в Байсвотер.

Разреби свое прошлое в поисках пищи для своей повести. Особенно, если пишешь для детей, вернись памятью к событиям, которые в то время были для тебя важны. Существует огромная вероятность того, что коль скоро они были так важны для тебя, то и другого молодого читателя не оставят равнодушными.

Богатым источником новых тем, часто бывают газеты и иллюстрированные журналы. Однако, вместо того, чтобы громадить такой материал в памяти, вместо того, чтобы держать в доме кучи газет либо папок со всем, что тебя заинтересовало когда-либо, попробуй завести тетрадь с вырезками. Вырезай интересную информацию, фотографии людей и пейзажи, которые привлекли твое внимание. Большинство этого никогда не пригодится, но то, что останется, может оказаться бесценным. Когда я готовился написать первую повесть, искал в разных журналах лица, подходящие к моим героям. Фотографии, которые я выбрал, - Тревога Ховарда и Мерил Стрип, - не только помогли мне в создании их внешности, но благодаря им я мог чуток пофантазировать о том, как эти актеры могли бы сыграть свои роли в экранизации моей книги!

Более полезным инструментом в писательском наборе является блокнот. Здесь не нужны ни ножницы, ни клей, только перо и листок бумаги. Записывай обрывки диалогов – как тех настоящих, так и придуманных. Отмечай мысли, касающиеся твоей истории и новые повороты в фабуле. Набрасывай карты придуманных пейзажей, рисуй дом, в котором живет твой герой. Некоторые писатели не расстаются с блокнотом, на случай, если какая-то мысль придет им в голову далеко от письменного стола (что случается, даже если ты страшно работающий творец). И хотя писатели безблокнотные (такие как я), полны удивления в отношении своих более организованных братьев, то мысль, если ее записать где-либо (бывает, что для этой цели используются обратные стороны конвертов), будет защищена от причуд скверной памяти. Никогда не надейся на свою память: тебе может казаться, что все помнишь, но мы говорим о мире снов, а известно, что сны вспомнить очень трудно.

Сны тоже могут пригодиться. Если ты часто видишь сны, научись вести их дневник. Я лично часто вижу сны, в которых читаю детские книги. И хотя большинство идей, что рождаются в сонном мозгу, не выдерживают переключения на ментальность реальной повседневности (уж СЛИШКОМ они отличаются друг от друга), те, которым это удалось, несут в себе странное, трудно достижимое при дневном свете очарование.

Я слышал о писателе, который находил новые идеи для своих произведений, коверкая и переиначивая слова. Однажды, я плохо расслышал случайную фразу, и воображение писателя начало крутиться на полных оборотах.

Мое последнее открытие – проверка слов на компьютерном редакторе. Когда он не может определить слово, появляются самые неожиданные варианты. Таким путем имя и фамилия моей жены – Сэйра Чохан, - превратилось в "Сакра Корал", дав мне изумительное имя для одной из героинь повести для детей.

Если у тебя темперамент болтуна, идеи появятся сами. Может, не сразу, и не такие, каких бы хотелось, но из моего опыта следует, что появятся они обязательно. Поэтому не теряй надежды.

"Я ищу чего-то, о чем мог бы писать, жду какого-то события. Жду терпеливо, как охотник на диких уток, что укрылся в засаде; я жду, пока они не взвоятся в воздух."

Джозеф Вамбо

Будь терпелив и, - как тот охотник, - веди себя тихо. Может, повесть уже где-то рядом, только ты ее не слышишь, потому что, будучи незрелым, создаешь вокруг себя слишком много шума.

Как рождаются идеи?

Можно искать материал на повесть более активно – используя задания, что приведены в 1-м разделе. Идеи могут прийти во время письма. Мысль идет за мыслью, и не успеешь обернуться, как получаешь дар. Стоит, однако, понимать, что этот вид тренировок приносит больше всего пользы, как тренировка сама в себе. Если же начнешь их выполнять, чтобы найти идею, она может от тебя ускользнуть.

Сколько стоит повесть?

Как можно узнать, стоит ли твоя повесть хоть чего-то? На это нельзя ответить однозначно, если не пишешь, однако попробуй задать себе пару вопросов. Волнует ли она меня самого? А если речь идет о некоей идее, то проблемы, которые она затрагивает, достаточно ли для меня важны, чтобы я ими занимался пол-года, год, два? Если в моей повести важен герой, то есть ли в ней хотя бы одна яркая, притягивающая к себе внимание личность?

А что с темой? Некоторые темы продаются прекрасно, другие затасканы, но сама по себе идея повести еще не решает ни об успехе, ни поражении. Нет тем запрещенных, нет тем табу, хотя бы и пользовались ими уже тысячу раз. Обрати только внимание, насколько разные повести добиваются успеха: конечно, есть определенные тенденции, но только весьма общего характера. Оригинальность всегда в цене, хотя это и не значит, что написание очередной версии какой-нибудь известной повести будет делом безнадежным. На этом этапе не следует задумываться о рыночных вопросах. Вначале думай только о себе. Взволновала ли тебя эта история? В конце концов, именно ты, и никто другой, будешь об этом писать. А если она не впечатляет даже тебя, то заинтересует ли кого-нибудь еще?

"Когда пишешь книгу, прежде всего помни о собственном удовольствии."

Патриция Хайсмит

Как приступить к работе?

Подготовка

Итак, в тебе должна быть искра. Что дальше? Очень вероятно, что надо будет еще немного поковыряться там и тут. "Пиши о том, что знаешь" - говорит старый афоризм, но что это значит, собственно? Без сомнения, речь не идет о том, чтобы описывать свою автобиографию и не о том, что нельзя пересекать границы своего жизненного опыта. Если бы это было правдой, то не было бы Шекспира, возможно, триллеров, и уж без сомнения, литературы научно-фантастической. "Пиши о том, что знаешь" означает только, что надо предварительно подготовиться. Некоторые темы требуют меньшей подготовки, чем другие, и для начинающих это представляет огромный плюс, однако ни одна тема не может быть вне пределов твоих возможностей, если только будешь понимать, о чем говоришь. Не перескакивай этот этап только потому, что торопишься приступить к непосредственному творчеству – читатель, который знает этот вопрос, сразу увидит ошибки, и даже не специалист почувствует, что в твоей повести не хватает глубины и реальности.

Есть два вида подготовки: внутренняя и внешняя. Внешняя подготовка – это собирание фактов о воображаемом мире, который ты решил наколдовать. Если хочешь поместить действие в окружение, которого не знаешь, то должен собрать информацию о том, как оно выглядит, о его природе, погоде, и

культуре. Если в твоей повести действует персонаж, о происхождении которого ты знаешь немного, приложи все усилия, чтобы он выглядел убедительно. Если слабо ориентируешься в проблеме, которую затрагивает твоя книжка, читай и разговаривай с людьми, которые в этом ХОРОШО ориентируются.

Внутренней подготовкой можно заниматься, не вставая из-за стола. Пока до конца не представишь себе своих героев, пока не будешь знать, как они себя поведут в разных ситуациях, история твоя будет поверхностной. Внутренняя подготовка – это обдумывание биографии и знакомство со своими героями. Этот этап я люблю больше всего, потому что можно полностью отпустить свою фантазию и мечтать, сколько угодно. Войди в реальность своей повести, попробуй увидеть мир глазами ее героев. Если кто-то из окружения решит, что ты заснул, скажи ему, чтобы отцепился, потому что именно сейчас работаешь.

Как заниматься подготовкой? Включи в свой проект местных библиотекарей, и составьте вместе список необходимой литературы. Временами, хорошим источником разнообразных нюансов могут послужить повести на подобную же тему, а кроме этого, естественно, энциклопедии, словари, учебники и т.д. Найди людей, которые могут знать то и это, наберись смелости (если такой же робкий, как я) и расспроси их. Попробуй посетить то место, где происходит действие твоей повести, чтобы почувствовать его атмосферу.

Наведение резкости

Чтобы достаточно четко увидеть то, что хочешь рассказать, надо ответить себе на пять вопросов: Что? Как? Когда? Кто? Почему? Рассмотрим их по-очереди.

КАКОЕ ЭТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ?

До того, как начнешь писать, знаешь ли ты, что это будет за жанр? Рассказ, новелла, повесть нормальных размеров или толстенный романище? Комедия, любовный роман, трагедия, фарс? Разные писатели по-разному отвечают на этот вопрос, - я лично держу в голове образ целой книги еще до того, как возьмусь серьезно за работу. Обычно бывает так, что вопрос формы решается сам собой.

"Это форма выбирает тебя, а не наоборот. Приходит тебе в голову мысль, и она уже сразу одета в какую-то форму."

Майкл Фрейн

КАК Я НАЧИНАЮ?

Как писателю, мне легко представить себе что-либо визуально, увидеть глазами воображения. Кроме того, я обожаю кино, и люблю отдельные сцены представлять так, словно они разыгрываются передо мной на экране. Я представляю, словно сижу в удобном кресле в кинотеатре, гаснет свет, проходят перед глазами титры – и что я вижу? А что потом? А потом? Когда я дохожу до конца сцены, мое киновоображение подсказывает, что должно быть дальше.

Однако, здесь имеются две проблемы: во-первых, повесть и фильм – это разные виды передачи. Некоторые истории можно легко переложить с литературы на язык кино, и наоборот, но никогда нет уверенности, что это удастся хорошо. Известный режиссер Луи Бунюэль, создатель сюрреалистических фильмов, говорил, что только плохая повесть может быть переделана в хороший фильм.

Вторая проблема связана с повторением киношных клише. Каждый, кто учил детей, хорошо знает, что если попросить их написать какую-нибудь историю, то чаще всего они повторяют то, что видели вчера вечером по телевизору.

Поэтому надо понимать, что ты пишешь повесть, а не киносценарий. И если тебе в голову приходит какая-то сцена, это еще не значит, что она подойдет. Однако, если ты все-таки испытываешь проблемы с развитием действия, попробуй закрыть глаза, и представить себе сцены одну за другой. На этом этапе не надо отвлекаться на их качество, смысловую нагрузку и т.д. – все это можно будет сделать потом, когда сдвинешься с мертвой точки.

КОГДА НАЧИНАЕТСЯ ПОВЕСТВОВАНИЕ?

Бывает, что с этим сомнений нет. Однако, если акция разыгрывается на протяжении многих лет, с эти могут быть проблемы. С чего начать – с биографии героя, или сразу окунуться в вихрь событий? Если речь идет о выборе подходящего момента, есть две возможности.

1. Можно описать фон (вкратце, либо подробно), а затем ввести первое важное событие, предшествующее самой акции, и далее вести рассказ в хронологическом порядке.

2. Можно начать с этого события, а затем, продвигаясь последовательно вперед, подбрасывать необходимую информацию, которая позволит героя или героиню расположить в контексте повести.

Изменение Франца Кафки начинается с большого "бум": "Когда Грегор Самса пробудился однажды утром в своей постели после очередного кошмара, то обнаружил, что превратился в чудовищного таракана".

Третья возможность, редко встречаемая и которая, в принципе, является вариантом двух предыдущих, основана на том, что рассказ начинается с конца, и сама история выглядит, как воспоминания. Владимир Набоков начал так свою Лолиту: "От убийцы всегда можно ожидать, что он блеснет изысканной прозой. Господа судьи, вещественным доказательством номер один есть то, что в серафимах, обманутых, простых, возвышенных серафимах будило зависть. Посмотрите на этот терновый венец."

После этого начинается второй раздел: "Я родился в 1910 году, в Париже".

Если ты собираешься ввести какой-то фон, должен задуматься, что с его помощью хочешь открыть. Естественно, тебя не обязывают никакие правила, но если событие, начинающее историю (т.е. первый импульс - я объясню этот термин в разделе 4), не окажется в двух-трех первых главах, читатель может потерять терпение. Фон твоей повести играет ту же роль, что декорации в опере: интересно, конечно, и даже на какое-то время привлекает к себе внимание, но если увертюра звучит слишком долго, люди начинают вертеться на своих местах. Большинство людей читают повести для акции, не для сценографии.

Нарушение хронологической последовательности посредством начала с конца, либо через ретроспекцию или прыжки во времени, является техникой, которую использовали многие авторы, например, Джозеф Конрад в Ностромо. Однако это весьма специфичная операция, использовать ее следует только при необходимости. Большинство повестей развивается с течением времени, и большинство читателей эти совершенно удовлетворены.

КТО НАЧИНАЕТ ДЕЙСТВИЕ?

Вопросом, кого выбрать на героя или героиню, мы займемся в разделе 8. Персонаж, с которого начинается история, совершенно не обязан быть протагонистом – есть определенная драматургическая польза в том, чтобы оттянуть момент его появления. Толкиен поступил так в своем "Владыке колец", получив замечательный эффект. До того, как сам Арагорн появился на сцене, персонаж этот до такой степени конкретизировался, что это произошло совершенно естественно.

ПОЧЕМУ ИМЕННО ПОВЕСТЬ, И ПОЧЕМУ ЭТА ПОВЕСТЬ?

Самый трудный, и в каком-то смысле самый важный вопрос, - это ПОЧЕМУ? Хотя может быть ты и не сможешь толком на него ответить, стоит его себе задать, потому что в нем кроются другие, не менее важные, например: какая форма для моей повести будет самой лучшей? Хватит ли собранного материала на целую книгу?

Готовность к старту

Когда наступает этот момент готовности писать? Ты уже много сделал, придумал до определенной степени фабулу, начал осваиваться с персонажами. В каком моменте надо вложить в машинку чистый белый лист бумаги и поставить первый знак? Это зависит от писателя. Если говорить обо мне, то я люблю, чтобы моя повесть достигла определенного момента, и тогда внутри что-то лопається. Первое слово не появляется с минутой конца подготовки, и не появляется, когда каждый поворот акции имеет свое место в фабуле, - если бы так должно было быть, то слово могло бы и не появиться. Я начинаю писать, когда сама история начинает этого требовать, а это обычно происходит тогда, когда оживают персонажи. В этот момент происходит нечто вроде бесшумного взрыва, а материал совершает качественный переход из одного состояния в другое. Собрание и упорядочивание становится творчеством, и рождается повесть. Это минута насколько же волнующая, насколько и тревожная, потому что до этого момента я только готовился к тому, чтобы быть писателем. И вот теперь я им СТАЛ.

Если позволишь идее расти до достижения определенной критической массы, может оказаться так, что она начнет жить своей собственной жизнью. В определенном смысле, повесть уже существует, тебе остается только ее написать.

"Повесть была уже как бы написана, она носилась в воздухе на электронной сети. Я слышала, как она разговаривает сама с собой. Я чувствовала, что едва сяду и начну прислушиваться, как она явится передо мной, готовая полностью."

А.С.Биатт

Какова дистанция между первым замыслом, и первым словом? Сколько времени проходит с первого проклевывания зерна? Из моего опыта получается, что это может длиться от нескольких месяцев до года. Это не значит, естественно, что все это время я занимаюсь обдумыванием своего нового проекта;

очень часто внимание поглощено совершенно другими делами. Однако я все время помню, чтобы регулярно подливать и подкармливать замысел, проверяя время от времени, как он развивается. Время идет, замысел разрастается, а я посвящаю ему все больше внимания. Лично я не люблю что-либо торопить, хотя люди бывают разные. Единого рецепта здесь нет – надо только помнить, что семя требует определенных условий. Его нельзя заставлять, потому что можно легко уничтожить. Подливать его надо умеренно – не слишком много, не слишком мало, чтобы не высохли листья или не сгнили корни. Это проблема сохранения равновесия между старательным планированием и спонтанностью: если начнешь слишком рано, проект может оказаться незрелым, а ты запутаешься в своей истории; если же начнешь слишком поздно, то может не хватить энтузиазма. Помни – повесть не машина, а писатель – не механик.

В один прекрасный момент ты поймешь, что дальнейшее оттягивание не имеет смысла, и тебе не остается ничего иного, как поставить, наконец, на бумаге тот первый знак. Быть может, цель явится тем временем только в общих чертах, а может, ее вообще не будет видно. Есть только один способ узнать, что случилось в этой истории – ты должен ее написать.

"Когда начинаешь писать повесть, то словно идешь на футбольный матч. Заранее знаешь, в чем смысл игры, и каковы ее элементы, но никогда не можешь предвидеть, что произойдет. Результат узнаешь, только когда игра закончится."

Томас Кенели

А посему, сними колпачок с пера или включи компьютер. Возьми несколько глубоких вдохов, принеси обет своему божеству либо плюнь через плечо и пообещай себе: "Ну хорошо, хотя я не слишком хорошо понимаю, что делаю, с чего-то начинать надо", - после чего бросайся с головой в омут своей повести. И пока не будешь мешать словам, они сами найдут дорогу на бумажные страницы, а если удастся тебе выполнять это достаточно долго - в этом беспрестанном лавировании – то однажды совершенно ни с того, ни с сего обнаружишь, что написал нечто вроде повести.

Сохрани это для себя

От всей души советую на этой ранней фазе жизни повести, не разглашать никому своих мыслей и задумок. Не идет речь о том, чтобы держать все в секрете, просто сам творческий процесс имеет характер глубоко личный и природы он весьма деликатной: преждевременное проявление может его убить. Поэтому на вопросы отвечай уклончиво. Не из страха, что кто-то украдет твою идею, но потому, что твой собственный энтузиазм иссякнет, если ты слишком много на эту тему будешь распространяться. Некий писатель сравнил разговоры о повести, над которой в этот момент работает, с поливанием сада из резинового шланга и одновременным наполнением ванны: в водопроводной сети падает давление. Какой-то контакт с окружением, конечно, нужен, но еще не в ту минуту, когда любая реакция может смертельно ранить твои чувства. Перебори соблазн рассказать о том, что делаешь – у тебя достаточно времени, чтобы окрепнуть, и тогда показать миру свою повесть.

Рабочее время и вдохновение

При доле удачи, повесть так тебя втянет, что ты не будешь спать, забудешь о еде, а твои мысли будут крутиться вокруг нее день и ночь. Надеюсь, что когда ты сидишь за столом, твое перо не успевает за возникающими в голове словами. Если это так, остаток абзаца не читай. Все же другие, если хотят закончить свое дело до конца, ну, допустим, ближайшего десятилетия, должны заставлять себя писать, когда на это нет ни малейшего желания. А это означает необходимость дисциплины и подчиненности определенным часам работы.

Большинство профессиональных писателей признается, что определяют более-менее точные временные рамки, даже если это связано с работой на ночной смене. Если говорить про меня – частично так, а частично нет. Естественно, писать – это моя профессия, а это означает, что я должен вставать с постели, когда хотел бы еще полежать. Хотя, честно говоря, одним из удовольствий, какие дает литературное творчество, есть осознание факта, что по большому счету это не профессия. Конечно, она требует дисциплины и усилий, но те черты, которые нужны в канцелярской работе – ответственность, пунктуальность, производительность, умение сотрудничать с другими, - мало полезны в фантастическом мире повести. Нет смысла таращиться в пустой лист, когда твои серые клетки устроили себе перерыв, и пошли домой.

"Писательство – это не работа. Писательство – это искусство."

Катрин Энн Портер

Писатель не смотрит все время на часы. Иногда он пишет дольше, чем намечал, иногда меньше. Музой командовать нельзя, ее нельзя уволить или перевести на повышение. При определенной ловкости, можно чуток смирить ее капризы: если назначишь себе написать определенное количество слов, либо определенное время для работы, в конце концов все устоится. Однако, муза всегда остается независимой. Иногда она танцует, только если ее вежливо об этом попросишь, угостив кофе и пирожными. Иногда начнет требовать к себе внимания тогда, когда ты совершенно не в настроении. Попробуй ее усмирить, но относись с уважением к ее капризам, потому что без нее слова превращаются в тростник прямо у тебя во рту. Если только можешь, иди туда, куда она тебя ведет. Колридж всю свою жизнь не мог себе простить, что позволил какому-то мужику из Порлок помешать себе, когда писалась известная поэма Кублай Хан.

Как понять, что это конец?

Не думай о конце книжки. Если твой манускрипт насчитывает уже 50 000 слов, то достаточно велик, чтобы назвать его повестью. Достичь этого ты можешь за три недели (как это было с "В дороге" Джека Керуака), либо за двенадцать лет (пример Кери Халм и ее "Костяных людей"). Завершить его может удар молнии, либо – Боже упаси! – ты можешь его не закончить никогда. Писатель, как ныряльщик, время от времени выныривает, чтобы набрать воздуха, но большую часть времени проводит в глубинах воображения, медленно продвигаясь вперед.

Тренировка, тренировка и еще раз тренировка

Писательство не только искусство – это еще и ремесло. Художественные способности могут быть нам даны от рождения, но мы не рождаемся с умениями ремесленными, этому надо НАУЧИТЬСЯ. Одним это идет быстрее, другим медленнее, но есть только один способ научиться ремеслу: тренировка. И чем больше времени посвящаешь на тренинг, тем быстрее становишься мастером формы, и открываешь, что слова выполняют твои приказы, как слуги. Чем дольше ты будешь сидеть за столом, тем реже придется чесать голову и тупо таращиться в окно. Даже десять минут в день – это уже что-то.

Считается почему-то, что если большинство из нас умеет читать и писать, то не нужно напрягаться, чтобы научиться ковать слова. Все мы разговариваем на родном языке, прочитали немало повестей, ну так в чем проблема? Надо только начать с самого начала, и продолжать до самой надписи КОНЕЦ. Я тоже так считал, пока не принялся за свою первую повесть. Вскоре до меня дошло, что повесть, как и мебель, имеет собственные требования: правила конструкции, которым надо научиться. То, что я прочитал много повестей, совсем не означает, что я умею написать повесть. То, что я сидел на множестве разных стульев, еще не гарантирует моего умения делать кресла.

Поробуй это сделать

Некоторые писатели, до того, как приступят к работе, создают старательный конспект. Другие ждут какого-то проблеска, и смотрят, куда он их заведет. Независимо от того, какой тип ты представляешь, проверь, не помогут ли тебе некоторые из предложенных указаний в планировании твоей повести.

1. Напиши на большом листе бумаги в столбик цифры от 1 до 20, и заполни столько пунктов, сколько сможешь. Если знаешь начало своей повести – это пункт 1. Конец, - это пункт 20. Скорее всего, ты не сможешь заполнить все двадцать пунктов списка, но таким способом получишь образ структуры и чувство равновесия.

2. При создании историй могут быть полезны разные трюки. Запиши на отдельных карточках столько событий фабулы, сколько сможешь придумать, а потом, по мере нужды, когда история начнет обретать плоть и кровь, меняй их в любой очередности. Так делал Чарли Чаплин – этот кажущийся гений импровизации и спонтанности был на самом деле строжайшим планировщиком.

3. Никогда не выходи из дома без пера и бумаги. Именно на этапе планировки замыслы приходят в голову без предупреждения, особенно, когда лежишь в ванне, проваливаешься в сон либо намереваешься прыгнуть в автобус.

4. Напиши список причин, по которым ты хочешь рассказать именно ЭТУ историю.

5. Некоторые писатели могут работать одновременно над несколькими книгами, но это очень редкий случай. Если у тебя в голове крутится несколько идей, набросай себе каждую из них хотя бы в приближении. Послушай себя – какая из них притягивает тебя сильнее всего? А почему ты не хочешь начать хотя бы вон с той? Предпочитаешь слушать вначале голову или сердце?

6. Если ты только ищешь идею, просмотри журналы. Хотя они часто публикуют довольно невеселую информацию, в них, без сомнения, сокрыт огромный драматургический потенциал. Что бы, например, ты сделал из вот таких новостей (все они реальны):

Шестилетняя девочка бросилась под поезд и погибла на месте, потому что мечтала стать ангелом, и заботиться о больной матери.

Мужчина украл сына миллионера из-за тоски по собственным детям.

Два совершенно чужих человека случайно встречаются, и начинают разговаривать о своих домашних проблемах, после чего вместе решают покончить жизнь самоубийством.

Если какая-то из этих заметок затронула твое воображение, попробуй на ее основе выполнить упражнение 1, дополнив отсутствующие звенья в фабуле повести.

Найджел Ватс

Как написать повесть

Глава 3-я.

ФАБУЛА

Три функции повествования.

Каким задачам служит рассказывание историй, если посмотреть на это глазами читателя? Без сомнения, разные люди ответят на этот вопрос по-разному, но если попробовать обобщить их ответы, получится следующее:

- развлекает
- помогает забыть о проблемах и трудах повседневной жизни
- позволяет лучше понять окружающую нас реальность

Всем нам знакомо волнение, вызванное хорошей повестью, то наслаждение, когда с головой погружаешься в книгу, либо на какое-то время забываешь о повседневных проблемах. Жизнь нелегка, часами бывает просто жестока, а рассказ или повествование помогают нам либо про это забыть, либо с этим смириться.

Человеческая потребность фикции есть чем-то фундаментальным, чем-то, что наступает сразу по удовлетворении таких насущных потребностей, как еда, одежда, крыша над головой и чья-то компания. Рассказчики появились сразу, как только человек смог настолько набить пузо, чтобы на время перестать охотиться и предаться размышлениям. И неважно, идет ли рассказ у костра, или на страницах книжки, читатели жаждут удовлетворить те три потребности: развлечение, бегство и понимание.

Не каждая история в состоянии их удовлетворить. Некоторые развлекают, и ничего более, другие приводят к тому, что когда их дочитаешь до конца, в голове остается еще больший сумбур, чем перед началом, ну а еще одни просто невозможно понять, хотя во всем остальном они ничего из себя не представляют. Те из них, что выдержали испытание временем, что существуют века, и рассказываются снова и снова, исполняют все три задачи одновременно: прядут нить, по которой мы уносимся в другой мир, после чего возвращают нас домой – более мудрых и лучше понимающих нашу реальность.

Повествование – от "Золушки" до "Войны и мира" - является одним из основных инструментов, изобретенных человеческим разумом для углубления знания и понимания мира. Существовали огромные общества, не знающие колеса, но не было обществ, которые не рассказывали бы историй.

Урсула ЛеГуин

КАК УДЕРЖАТЬ ИНТЕРЕС ЧИТАТЕЛЯ

Три функции, описанные выше, будут исполнены только при условии, что тебе удастся захватить и удержать интерес читателя. Глубина твоей мудрости может быть неизмерима, замысл восхитителен, кульминационный момент акции захватывающ, но все это окажется впустую, если некому будет переверачивать страницы. Мы должны понять, что повесть только тогда кипит жизнью, когда находится в руках читателя. До этого момента она остается книжкой только в потенциале.

Как заставить читателя перевернуть страницу.

Это очень просто, а одновременно, как многие простые вещи, очень трудно выполнимо. Автор приковывает внимание читателя с помощью интригующих вопросов и откладывания ответов "на потом". Если в начале четырехсотстраничной повести тебе удастся поставить достаточно интересный знак вопроса, читатель преодолеет почти любую преграду, чтобы найти ответ. (Но будь осторожен, - если по твоей вине это путешествие станет чересчур сложным или скучным, он, вероятнее всего, сразу

заглянет на последнюю страницу). Один важный вопрос может стать достаточно серьезным мотивом для повести, но кроме него и другие существенные вопросы должны появляться в каждом разделе.

Однако, нет смысла задавать вопросы и сразу же на них отвечать, потому что большая часть читательского удовольствия берется именно из отсрочки.

Пусть смеются, пусть плачут, пусть ждут.

Чарлз Рид

Саспенс и тайна

Существуют два типа повествовательных знаков вопроса: напряжение (саспенс) и тайна.

Саспенс – вопрос, ответ на который находится в будущем

Тайна – вопрос, ответ на который находится в прошлом.

Саспенс, - это вопрос "что будет дальше?" Тайна, - это вопрос "как нас угораздило в это вляпаться?"

Из них двоих, думается, тайна есть более изощренной, потому что представляет собой приглашение для читателя самому развязать сложную загадку. Саспенс более очевиден, потому что отражает принцип нашей повседневной жизни – происходит нечто неожиданное, и мы вынуждены на это реагировать.

Доведенный до крайности, саспенс создает литературный жанр, известный как триллер, - истории, в которых герой или героиня то и дело оказываются в новой опасной ситуации. На противоположном полюсе рассказ-тайна развился в "ху-дан-ит", то есть классическую детективную повесть, которая начинается от трупа и отступает во времени, пока не откроется причина смерти. Эти два вида концентрируются на характерных для себя видах вопросов, но вопросы эти – что и есть собственно саспенс и тайна – можно найти в любой прозе. Случается, что они бывают использованы в виде дешевых трюков, но так же хорошо могут послужить основой для великой литературы. Шекспир, Диккенс, Достоевский, Конрад, Томас Харди – все эти писатели мастерски овладели искусством задавать интригующие вопросы. Рассказчик, который убежден, что глубина темы или блестящий стиль письма освобождают его от обязанности ставить вопросы и откладывать ответы на них "на потом", легко может совершить самое страшное из литературных преступлений: замучить читателя скукой.

Разрешение загадки есть для читателя последним утешением – подтверждает триумф разума над инстинктом или порядка над анархией.

Дэвид Лодж

ЧТО ТАКОЕ ФАБУЛА

Проблема с созданием фабулы частично заключается в том, что мы не до конца знаем, чем она, собственно, является. Мы прочитали достаточно много книг и просмотрели достаточно фильмов, чтобы инстинктивно чувствовать, в чем дело, но инстинкт – не лучший советчик, если речь идет о создании фабулы. Повесть похожа на длинное путешествие – если не знаем точной трассы и цели путешествия, вероятнее всего заблудимся. (Естественно, такое блуждание может быть и привлекательной частью этого путешествия, но чаще оно бывает утомительным – когда я писал третью повесть, пришлось выбросить эффекты шести месяцев работы, потому что меня угораздило свернуть не в том месте)

Прежде всего надо отделить собственно фабулу (plot) от повествования (story). Это разделение поможет адепту писательского искусства не свернуть с главной дороги. Очень просто это определил Форстер, и огромное ему за это спасибо:

" Попробуем определить, что такое "фабула". Мы определили повествование, как рассказ о неких событиях, уложенных в хронологический ряд. Фабула – это тоже рассказ о событиях, но ударение здесь ставится на причинности. "Король умер, а потом умерла королева" - это рассказ. "Король умер, а потом королева умерла от тоски" - это фабула. Временная последовательность осталась сохранена, но ее затмило чувство причинно-следственной связи."

Причина имеет место тогда, когда в следствие одного события наступает другое. Именно эти связи между событиями определяют разницу между набором анекдотов, т.е. "повествованием" в Форстеровском смысле, и повестью. Повествование тоже может быть интересным, но редко приносит такое удовольствие, как хорошо сконструированная фабула. Почему? Потому что без наличия "причины" обычно не получишь ответ на вопрос "что было дальше?" или "как нас угораздило в это

вляпаться?"

У маленьких детей нет чувства фабулы. Послушайте только их рассказы: "Сначала произошло то, затем то, а потом вон то..." Согласен, это очаровательно, но их болтовня нам быстро надоедает, потому что нет в ней причинности, события не связаны между собой. А нас привлекают именно эти связи, больше даже, чем сами события: кто кому и что сделал, но прежде всего – почему.

Фабулу можно сравнить с вязаным на спицах свитером – одна петля цепляется за другую, и без этих соединений у нас остается только хаотический неинтересный клубок шерсти. Но петли – это еще не все, это только начало, важна еще и форма. Обычно не достаточно просто написать сборник историй, даже интересных, потому что глаз требует еще и форму. Поэтому фраза: "Король умер, а потом королева умерла от тоски" кроме того, что не ставит никакого явного вопроса, содержит в себе слишком мало содержания, как на фабулу.

Так что же такое фабула?

Классическая фабула – это повествование, учитывающее причинно-следственные связи, благодаря чему раскрывается некий замкнутый процесс, стремящийся к какому-то значительному изменению, что, в свою очередь, позволяет читателю испытать эмоциональное удовлетворение.

Это определение стоит разложить на простые составляющие, и исследовать его конструктивные элементы.

Во-первых, мы говорим о к л а с с и ч е с к о й фабуле. Дело не в том, что герои обязаны говорить по-гречески, но в том, что структура такой фабулы основана на некоей распространенной традиции повествования, а не является результатом поиска новой, собственной формы. С этой точки зрения, классическими являются большинство рассказываемых историй.

Процесс – это событие, которое длится во времени, и по этой причине обладает тремя аспектами: началом, серединой и концом. Отсутствие одного из них – обычно середины – это одна из наиболее часто встречаемых причин фиаско той или иной повести. Третья версия примера, описанного Форстером, показывает, как можно исправить эту ошибку: "Королева умерла. Никто не знал, - почему, - пока, наконец, не открыли, что причиной этого была тоска, которую она чувствовала по смерти короля". Здесь у нас есть начало (королева умерла), середина (поиск причины), и конец (ее открытие). Таким образом, у нас получилась основа фабулы криминальной повести с неожиданным романтическим поворотом в конце. Может, не слишком блестящей, но без сомнения лучшей, чем "Король умер, а потом умерла королева". Этот процесс должен быть замкнут. Повествование заканчивается тогда, когда у рассказчика исчерпывается запас анекдотов. Оно имеет форму прямой линии, тянущейся в бесконечность. В то же время фабулу можно представить как запутанную линию со множеством петель, которая часто заканчивается там же, где началась.

Ее замыкание не означает, что надо обязательно позавязывать концы всех свободных ниток, однако читатель должен иметь возможность найти ответ на большинство вопросов, поставленных автором (в нашем случае, это вопрос "почему умерла королева?"). Эти ответы должны быть поданы либо в прямой форме, либо как предположение. Если читатель, даже располагая всей поданной информацией, не сможет ответить себе на какой-то из вопросов, он почувствует себя потерянными и неудовлетворенными. Между автором и читателем существует неписанный договор: автор задает вопросы, и обещает, что в конце книги даст на них ответ. Отсутствие развязки – это самый надежный способ разозлить читателя.

Законченный процесс должен содержать в себе и з м е н е н и е, причем значимое. Повествование как жизнь – события просто наступают один за другим. Иногда в них можно найти какой-то шаблон, но, как правило, его нет. (У меня есть знакомая, тоже пишет повести, жизнь которой складывается, как фабула: одно приключение вытекает из другого, а она использует это в своих книжках. Ах, как я ей завидую!). Фабула требует какого-то изменения в жизни героя или героини, изменения, которое не является чем-то случайным. Естественно, это изменение не должно происходить только во внешнем мире: во многих повестях герой и в начале, и в конце находится в той же самой ситуации. Если, однако, мы откажемся от изменения внешнего, должна произойти какая-то внутренняя перемена, потому что без этого обойтись нельзя. Главный герой в конце повести должен быть иным, чем в начале – даже если это будет заключаться только в том, что он станет более мудрым и грустным. Предположим, что повесть показывает путешествие героя от пункта А до пункта Б. Б может означать все – счастье, грусть, успех, проигрыш, - все, что угодно, только не А. Если оставить героев в исходном пункте, читатель скажет: "Славненько, ничего не могу сказать, только что из этого следует? Мы не пришли никуда".

Результат этого путешествия должен быть таким, чтобы мы могли почувствовать эмоциональное удовлетворение. Классическая проза, даже та величайшего калибра, должна предоставлять

эмоциональное переживание. Она не обязана сразу вызывать у нас катарсис (что дословно означает "очищение чувств через возбуждение сострадания и тревоги"), не должна разыгрываться на высочайшем чувственном уровне, но прежде всего обязана пробуждать сердце, а только потом разум. Писатель, обращающийся прежде всего к разуму, должен выбрать форму эссе. И даже если мы рыдали над какой-то повестью, или исходили бешенством – окончательно ее закрывая, мы испытываем прежде всего удовольствие. Читатель, спрошенный об источнике этого удовлетворения, без сомнения, даст разные ответы: подбор героев, стиль автора, среда, в которой происходит действие, но если копнуть глубже, окажется, что речь идет о радости от получения ответов на вопросы, которые были заданы в начале истории. Я думаю, что именно такой радости ищут практически все читатели прозы. Найти хороший ответ на вопрос, поставленный в повести, – это так же, как почесать себя в зудящее место.

Существует только одна история.

Во классические истории, независимо от того, можно ли их отнести к фабуле, или нет, являются стремлением к цели. Кто-то чего-то жаждет, и отправляется в путь, чтобы это добыть. Поиски эти в разных повестях оказываются совершенно разными – можно искать спасения, денег, стремиться к соединению с кем-то, жаждать возвращения к нормальности. Герой либо достигает успеха, либо проигрывает, либо остается где-то посередине. Точка.

Основные требования фабулы

Хорошая повесть нуждается в фабуле, а хорошая фабула требует интересных вопросов, толковых ответов и четыре следующих вещи:

1. Как минимум два героя\героини

Твои читатели – это люди. Твои герои – тоже люди. Даже если ты спрячешь героя под личиной компьютера (например, Хал из "Одиссея:2001 год"), чайки ("Чайка по имени Джонатан Ливингстон") или пришельца из космоса ("И.Т."), все равно это будут люди или "как бы-люди". Так же, как существует только одна повесть, есть только одна тема для писательского воображения: человеческое состояние. Отсюда следует вывод, что для фабулы требуются люди.

Почему именно два героя? Почему не один против целого мира? По двум поводам: во-первых, человеческие отношения представляют собой основу человеческого существования, даже когда проблемой является их отсутствие. Необходимым условием для сохранения психического здоровья есть присутствие других людей; даже у Робинзона был свой Пятница. Мир без людей был бы бесплодным и невыразительным. (Мне до сих пор не удалось наткнуться на историю, в которой действовал бы только один герой. Работы, показывающие последнего человека на Земле, или – как в случае "Роскоши безумия" - кататоника, полны других людей, которые появляются в воспоминаниях).

Во-вторых, необходимость введения как минимум двух фигур вытекает из того, что задача писателя – как можно больше затруднять жизнь своим литературным героям, а самые большие хлопоты в жизни нам приносят именно другие люди. Как написал Жан Поль Сартр, ад – это другие.

2. Протагонист, или протагонисты.

Классическая фабула должна иметь легко определяемого протагониста, того, кто находится в центре данной истории и сосредотачивает на себе все внимание. Мы имеем три возможности на выбор: один протагонист, два равнозначных или много. Более подробно об этом мы поговорим в 8-й главе.

3. Проблема, содержащая конфликт.

Если герой достигает цель своих поисков сразу, то никакой повести нет. Поэтому надо придумать ему препятствия – это могут быть другие люди, вещи, события, что угодно, только бы притормозило движение вперед. Фабула – это замкнутый процесс ИЗМЕНЕНИЯ, а всякое серьезное изменение в мире писательского воображения происходит исключительно благодаря конфликту. В истории, которую рассказываешь, факты могут быть следствием счастливого стечения обстоятельств, но если все будет идти так, как хочет герой, читатель очень скоро начнет зевать от скуки. Если серьезное изменение произойдет без препятствий и конфликтов, читатель почувствует себя обманутым – что это за история, в которой нет никаких дверей, закрытых на три замка, никаких неприятностей и трудных решений?

Конфликт не обязательно должен быть глобальным, таким, как, например, война, смерть или разрушение. Трудные решения не всегда являются делом жизни или смерти. Конфликт может быть внутренним, тихим, как в повестях Аниты Брукнер, но без него обойтись невозможно.

Очень многие читают повести для того, чтобы лучше понять жизнь, особенно то, что в ней тревожно, болезненно или непонятно. Первые истории, или мифы, рассказывали как раз в этих целях, и ситуация

с тех времен изменилась незначительно. Если мы хотим понять нашу жизнь, мы должны понимать конфликт.

4. Некоторые способы решения конфликта.

Решение конфликта означает, что все важные выборы сделаны, и у протагониста не осталось выхода. Нельзя закончить триллер, если заряженное оружие, которое лежит в шкафу, еще не выстрелило. Надо выстрелить каждый патрон, использовать каждую возможность.

Трагедия заканчивалась обычно смертью, благодаря чему ловко исчерпывались все возможности по крайней мере одного героя. Однако я не советую использовать такое решение проблемы, потому что это - сворачивание в тупик. Смерть, как таковая, не решает конфликта, разве что в общих чертах. Протагонист, оставшийся в живых и находящийся в самом центре конфликта (так бывает в авангардной литературе) заставляет автора задать себе необычайно важный вопрос: развязан ли главный конфликт до конца, или, по крайней мере, в значительной степени? Не исключено, что не удастся на него ответить сразу, особенно, если это был внутренний конфликт героя. Ответ возможен, если мы знаем цель поисков протагониста. Конец может быть счастливым, и Святой Грааль найден, либо трагический, с похоронами всех надежд героя, либо сладко-горький, иронический, остающийся где-то посередине.

Когда выберешь одну из этих трех возможностей, знай, что это еще не конец твоих хлопот, а только возвращение героя до уровня определенного равновесия, даже если этот уровень ниже начального. Пока не будет решен главный конфликт, нечего даже думать о том, чтобы замкнуть фабулу, потому что иначе твои читатели почувствуют себя так, словно кто-то вырвал им последнюю страницу книжки.

Хорошо начать повесть с какого-то события или случайного стечения обстоятельств – очень многие истории начинаются именно так. Но если ты и в ее конце используешь случай, читатель, скорее всего, почувствует себя обманутым. Древние греки придумали театральный трюк, который называется *deus ex machina*, что означает "бог из машины". Пользовались этим приемом писатели, фабула которых так запуталась, что под конец пьесы только божественное вмешательство могло все происходящее объяснить. Тогда до ушей зрителей доносился скрежет шестерен и скрипение канатов, с помощью которых на сцену опускался актер, играющий роль божества. Оно – божество - изрекало приговор, избавляя человеческих участников игры от всякого рода действий и произнося парочку банальных фраз. В современной литературе аналогом такого приема может быть появление помощи в последний момент, самые разные случайности или болезни, либо пробуждение героини. До сегодняшнего дня я помню то потрясающее разочарование, какое испытал, читая первый раз "Алису в Стране чудес".

"Вставай, милая, - сказала сестра. – Ты никогда не спишь так долго!

Ах, я видела такой удивительный сон! – воскликнула Алиса..."

Ну нет! Как можно было такое сделать! Мне хотелось расплакаться. Ты не имеешь права загнать героя в угол комнаты, а потом вдруг убрать и стены, и пол.

Два традиционных решения.

Есть два традиционных решения, которые следует знать хотя бы для того, чтобы от них отказаться. Одно заключается в том, что инициатива отдается герою. Обычно нам больше нравится, если герой или героиня благодаря своим умениям и ловкости сами доведут дело до конца, а не пришедший спасти их супермен. Это имеет особое значение в случае книг для детей и молодежи, где самостоятельность главного героя особенно важна. Дети любят литературу, которая позволяет им забыть об их подчиненной роли. "Денни, Чемпион мира" - название книги Роалда Дала говорит само за себя.

Другой способ сводится к тому, что в голливудских фильмах называется "обязательная сцена". Главный герой, или протагонист, встречается со своим противником, то есть антагонистом, белый характер с черным, и на последнем ролике пленки разыгрывается схватка на пустой площади. Зрители это обожают до такой степени, что иногда просто требуют такого конца. Примером может служить финальная сцена "Смертельного очарования" - психопатическая героиня Гленн Клоуз первоначально должна была совершить самоубийство, но в конце концов ее пришлось убить Майклу Дугласу.

Источники антагонизма.

Чтобы построить конфликт, надо иметь не только протагониста, но и антагониста. Если никто или ничто не будет вставать на пути главного героя, история о стремлении к цели закончится быстрее, чем началась. Просто-напросто нечем будет заполнить пустоту между желанием и исполнением.

Источники антагонизма располагаются в трех плоскостях:

1. Внутренняя

Внутренний антагонист живет в разуме героя, и приобретает форму неприятных переживаний.

Ситуация психологической растерянности обычно проявляется через чувство вины, робости, сомнений, страха, злости и т.д.

Повесть (а так же и новелла) может подслушивать мысли героев, и именно поэтому такая литературная форма чаще всего используется для того, чтобы показать и проанализировать внутренние проблемы.

2. Интерперсональная

Это межлический конфликт, возникающий из противоположных мотиваций: герой А хочет одно, герой Б другое, и желания эти противоположны. Межлические конфликты легче всего представить с помощью диалога, поэтому эта вторая плоскость чаще всего появляется в театральных пьесах.

3. Окружающая среда

Такой конфликт может быть физической природы – когда герой находится в ситуации физической угрозы (пылающий дом, нищета, болезнь), либо социальной, и тогда угрозе подвергается его статус (героя отбрасывает окружение, он сам нарушает закон и должен за это заплатить). Конфликты такого рода – это стихия кино ("Ад в поднебесье" о пожаре в небоскребе выглядел бы намного слабее в виде повести, и уж совсем не возможно его представить, как театральную постановку)

Сложность и запутанность

Как заметил Роберт МакКи, отсутствие глубины в повести часто получается из-за того, что конфликт ограничивается одной плоскостью: например, в повести-монологе ничего не происходит, в театральной пьесе люди только ругаются друг с другом, а в фильме все время одна машина гонится за другой, и в этом заключается вся драматургия. Мне кажется, что надолго запоминаются те работы, в которых конфликт развивается на всех трех плоскостях; такими, например, являются "Госпожа Бовари", "Доктор Живаго", "Параграф 22" и т.д.

Акцию нельзя оценивать категориями количественными, а только качественными. Хлипкую фабулу не удастся усилить, добавляя побольше "действия". Если тебе кажется, что проблема эта касается и истории, которую ты описываешь, прервись на минутку и подумай о том, какую плоскость конфликта ты используешь. Если основной акцент делаешь на межлический конфликт, то вводя дополнительного героя с мотивацией, отличной от твоего главного героя, ты только запутаешь все еще больше. Попробуй к этому подойти с другой стороны: может, пригодился бы какой-нибудь акт насилия (антагонизм третьей плоскости), либо какой-то нервный срыв твоего подопечного (антагонизм первой плоскости)? Такие приемы могут добавить глубины фабуле, благодаря чему она станет не столько запутанной, сколько сложной.

Попробуй это сделать

Не хочешь начинать с нуля? Тогда будь внимательным читателем – многому можно научиться как на ошибках, так и на достижениях других писателей.

1. Припомни себе какую-нибудь любимую историю (это может быть книга, фильм либо пьеса). Что тебя в ней заинтересовало? Перестал ли ты скучать благодаря ней? А может с ее помощью избавился от чувства внутреннего беспокойства? Или эта история каким-то образом сформировала твое восприятие окружающего мира?

2. Какие важные вопросы были поставлены в начале этой истории? Какие дополнительные вопросы появились позже, по мере развития действия?

3. Был ли главный вопрос основан на правиле *suspense*'а или тайны? А может, появились оба эти вида?

4. В какой степени твое удовольствие от чтения возникало из нахождения ответов на эти вопросы? (Напомню, что речь идет о "Что будет дальше?" и "Как нас угораздило в это вляпаться?")

5. Хотя жизнь редко укладывается в стройную фабулу, очень часто содержит в себе ее зачатки. Оригинальные события часто оказываются источником вдохновения для писателей. Если ты еще не начал работать над своей повестью, попробуй использовать следующий совет.

Вспомни какой-нибудь эпизод из своей биографии, который содержит в себе драматический потенциал. Переработай его любым способом, введи структуральные изменения – например, создай из двух реальных человек одного воображаемого, - а потом запиши это все, как набросок будущей фабулы. Задай себе несколько вопросов:

Кто есть протагонистом?

Какова цель, к которой он стремится?

Идет речь о *suspense* или о тайне?

Если бы ты писал повесть – какие вопросы появлялись бы на основе описанных событий? Как можно

было бы отсрочить получение ответа на них?

Каковы источники антагонизма и в каких плоскостях лежат?

Закрыта ли фабула, т.е. можно ли на основе представленной информации найти ответ на заданные вопросы, и были ли даны ответы на них?

Произошло ли за время описываемой истории какое-то выразительное и значимое изменение?

Глава 4.

ВОСЬМИПУНКТОВАЯ ДУГА

Каждая классическая фабула должна пройти через восемь фаз, и я называю это восьмипунктовой дугой:

1. Стазис, т.е. начальное состояние
2. Первый импульс
3. Цель
4. Неожиданность
5. Решающий выбор
6. Кульминационный пункт (климакс)
7. Поворот
8. Развязка

Стазис

Это начальное состояние той реальности, что представлена в повести; то, что уместается в выражении "как-то однажды". Это начальное состояние может содержать в себе какой-то уже существующий конфликт, и даже какую-то цель, но кроме этого, это должен быть день, ничем не отличающийся от других. Вопрос, в каком месте начать повесть, иногда представляет собой действительно трудную проблему. Некоторые произведения содержат обширный стазис (например, повесть Вильяма Стирона "Выбор Софии"), другие заставляют о нем только догадываться, сразу в первом же абзаце перескакивая к следующей фазе, т.е. первому импульсу.

Первый импульс

Это событие, на которое герой или героиня не могут повлиять, и по вине которого обычный день превращается в день исключительный. Оно может быть широчайшего масштаба, либо совсем локальным, его важность может не дооцениваться в первое мгновение, но с этого момента герои начинают жить и развиваться. Ранее они существовали как бы в подвешенном состоянии, их кардиограмма выглядела, как прямая линия, и событие это дает первый штрих на линии их пульса.

Цель

Эффектом события, названного первым импульсом, есть определение протагонистом некоей конкретной цели. Когда этот импульс неприятен, целью оказывается возвращение к первичному исходному состоянию; если импульс приятен, целью может быть стремление к его сохранению или еще большему удовольствию.

Цели могут меняться с развитием событий, но в таком случае, более поздняя цель должна поглотить в себя цель прежнюю, благодаря чему поднимается ставка. На пример, история может начаться от стремления найти деньги, которое затем видоизменяется в желание добиться любви, а это в свою очередь превращается в борьбу за выживание.

Неожиданность

Четко очерченная цель – это хорошее начало повести, но, как я уже ранее вспоминал, герои должны наткнуться на препятствия. Во всяком случае, должно случиться что-то неожиданное.

Такая неожиданность может быть приятной, и помочь герою либо героине в стремлении к цели, но намного более важные роли в повести играют неприятные неожиданности. Сюрпризами, которые двигают акцию данной повести вперед, являются, что за ирония, события, тормозящие путь героя к его цели. Неожиданность – это конкретизированный конфликт; его может вызвать другой человек либо какой-то фактор в окружении героя, он может появиться неожиданно, либо как следствие развития событий.

Чтобы сюрприз принес ожидаемый эффект, две вещи должны остаться в равновесии: правдоподобие и неожиданность. Скверно задуманный сюрприз видно за десять страниц вперед, поэтому его легко предвидеть, и скучно ждать, когда же он наступит. И хотя некоторые легко предвидимые неожиданности имеют под собой определенный смысл, - например, я очень люблю гэговские трюки с швырянием тортов, но даже тогда появление одного торта с битыми сливками требует, согласно правилам, чтобы следующий такой торт не оправдал ожиданий читателя.

Однако неожиданность не удастся, если запланированное автором событие вываливается из рамок реальности, созданных самим автором. С такой неправдоподобностью мы имеем дело тогда, когда "добровольное перемирие недоверия" читателя (так определил Колеридж состояние потребителя) поддается слишком серьезной пробе на выносливость. Если сюрприз можно предвидеть, либо он не лезет ни в какие рамки, читатель почувствует себя обманутым, и решит, что автор – никудышный рассказчик.

В то же время сохранение равновесия между этими двумя факторами приведет к появлению той изумительной минуты, когда читатель стукнет себя в лоб и закричит: "Ну конечно! Как я этого раньше не замечал!"

Решающий выбор

Если поставить на пути героя непроходимое препятствие, он уткнется на месте, и история закончится. Если мы хотим, чтобы он шел дальше, надо изменить направление его пути. Чтобы преодолеть препятствие, следует принять трудное решение – то, что мы называем решающий выбор. "Что я теперь должен делать?" - спрашивает герой. "Как я могу с этим справиться?"

Слово драма походит от греческого drama, и означает "акция, действие". Не то, что происходит в результате случайности, и не то, что сделано кому-то другому, но действие людей, поставленных перед препятствием. Какой вид действия должны предпринять наши герои? Они должны совершить выбор, а это значит, что им придется скорее отвечать, чем реагировать. В чем заключается разница между так понимаемым ответом, и автоматической реакцией? В принятии решения – герой или героиня сами решаются, сознательно или нет, на выбор такого, а не другого пути, даже если решение это означает воздержаться от действий. Писатель предполагает, что существует свободный выбор: наши герои могут ошибаться, быть импульсивными, безумными, могут находиться под давлением обстоятельств, но даже тогда они несут ответственность за свои поступки, потому что это не приближает их к цели. Пока герой так или иначе не отвечает за то, что делает, мы имеем дело со случайностью, хаосом.

Кульминационный пункт

Решающий выбор, который вынужден сделать герой, проявляется в виде кульминационного пункта, когда его решение воплощается в реальности. Например: неожиданностью является грабитель, который вломился в чей-то дом, решающий выбор – самооборона, которую предпринимает хозяин, а кульминационным пунктом будет тот момент, когда он врежет грабителю по башке. Иногда выбор и кульминационный пункт соединяются между собой, превращаясь как бы в одно действие, в других случаях между ними может пройти довольно много времени.

Сюрпризы в повести играют важную роль тогда, когда они соединяются с теми трудными решениями, что вынужден принимать герой. Поэтому приятные неожиданности не влияют на усиление динамики фабулы. Следует помнить, что главной темой повести всегда остается состояние человека: события как таковые интересны лишь тогда, когда в них участвует протагонист. Интрига и напряжение – это результат умелого построения препятствий на пути героев, так, чтобы им пришлось с ними бороться.

Препятствия существуют для того, чтобы протагонист, оказавшись в безвыходной ситуации, был поддан испытанию и в нем произошли какие-то серьезные изменения. Если он все так же стремится к своей цели, надо заставить его совершить решающий выбор (т.е. принять решение в кризисной ситуации), и этот выбор приведет к изменению направления.

Неожиданность, решающий выбор и кульминационный пункт можно описывать на многих страницах, а можно так же легко уместить в одном абзаце. Важно, чтобы конфликт захватил читателя. И хотя акцент в повести может быть сделан на создании климата тревоги или проблеме выбора, кульминационный пункт является тем необходимым элементом, без которого все остальное невозможно. Вершина повествования – так же, как и первый импульс или неожиданность, - имеет характер события, чего-то, что имеет место в конкретном описанном мире. Этот пункт не обязательно должен быть очень зрелищным, но, без сомнения, должен быть заметным. Древние греки запрещали

показывать на сцене физические муки человека или его смерть, но этот принцип давно уже никем не выполняется. Если вид повести, которую ты пишешь, позволяет это сделать, то пожалуйста – можешь впихивать в нее разбивающиеся автомобили, кровь, палец, нажимающий на спусковой крючок, и все это не в погоне за сенсацией, а из-за требований большинства сегодняшних читателей. Отказ от кульминационного пункта, или замена его формой рассказа, как это делал Софокл, сегодня может быть принята, как попытка не выполнить данное в начале повести обещание ответить на все вопросы, поставленные твоей историей, причем обещание ответы эти показать.

Однако кульминационный пункт – это еще не конец нашего путешествия. Перед нами еще две ступени, которые надо покорить: первая из них – это поворот, который Аристотель называл перипетия

Поворот

Аристотель определил поворот, как "изменения бега событий в сторону, противоположную направлению действий героя", которые "вырастают из принципа необходимости либо вероятности самого состава фабулы, как результат предыдущих событий". Иначе говоря, поворот наступает в результате событий, прошедших перед этим – т.е. неожиданностей, выборов и кульминационных пунктов.

Можно усомниться, имеет ли кульминационный пункт, который не ведет к повороту акции, еще какую-то цель кроме зрелищной. Зрелищность – это действие для самого действия, эффект для эффекта. Слоны в "Аиде", дорогие специальные эффекты в фильмах, перебор с сексом и насилием – все это примеры такой зрелищности, которую Аристотель поместил на самом конце списка драматических средств. Если на вопрос о задаче конкретной сцены твой ответ звучит: "Да нет никакой задачи, просто хорошо смотрится", то не удивляйся, если читатель примет такую сцену за обман. Уважай интеллект своих читателей, потому что только немногим хватает одного лишь зрелища. И я не имею в виду только литературную фикцию: предоставить читателю повествование, которое укладывается в крепкую добротную фабулу, а не кашу типа "сейчас это..., потом то..., а потом то" не может быть проявлением снобизма.

Если ты собираешься включить в структуру своей повести кульминационный пункт, то следствием его должен быть поворот. Тогда конкретная ситуация из отдельного, ни с чем не связанного события (которое можно удалить без малейшего вреда для повести, что, кстати, вполне может произойти, когда за твою работу возьмется редактор) превращается в событие, решающее об изменении ситуации героя. Некоторые повороты видны сразу (классический поворот – это смерть, наиболее крайняя из возможных изменений в ситуации героя), другие не сразу.

Поворот в твоей истории должен быть неизбежен и правдоподобен. Ничто не может произойти просто так, само по себе, изменения судьбы героя не могут происходить ни с того, ни с сего. Повесть должна развиваться, как жизнь: неумолимо, правдиво и все время вперед.

Впрочем, нельзя путать неизбежное и предсказуемое. Повесть – это не отрезок из жизни: она более упорядочена и более непредсказуема. В повести нет места на предсказуемость, предвидеть можно лишь то, что было до "как то раз..." А дальше начинается драма.

Развязка

Мы уже говорили об этом в разделе 3. Думаю, что уже стало понятно, что то, что я называю "развязка", есть в сущности новым *stasis*. Наши герои возвращаются как бы в начальную ситуацию, а их кардиограммы снова стабилизируются.

Дуги главные, большие и меньшие

Восьмипунктовая дуга – это классическая драматургическая единица. В литературном произведении можно выделить отдельные составные части, начиная с главных (сама история, как целое), через большие (в театральных пьесах они называются "акты" и делят историю на три, четыре либо пять частей), до самых маленьких, т.е. сцен. Каждая из этих частей так же должна, согласно классической формулы, содержать в себе последовательно все восемь фаз. Переход от фазы к фазе может быть быстрым или медленным, сохранять ровный ритм или рваный, – это все не имеет значения. Однако если ты неожиданно заметишь, что твоя повесть разваливается на куски, не исключено, что ты как раз пропустил одну из этих фаз. Некоторые ошибки бросаются в глаза – например, отсутствие развязки, другие не так видны на первый взгляд, например, отсутствие четкого поворота в развитии событий. Из всех элементов фабулы чаще всего пропускают выбор.

Итак, элементы, составляющие восьмипунктовую дугу, можно разделить на главные, большие и

меньшие. Саму фабулу можно представить в виде запутанной, много раз перекрученной нити.

Правило уменьшающихся петель требует, чтобы значение выборов, кульминационных пунктов и поворотов возрастало по мере развития событий. Если конечный выбор будет менее важен, чем тот, что был перед ним, читатель почувствует разочарование. То же касается кульминационного пункта – в результате получаем антиклимакс, т.е. замедление акции. Важен темп, соединение аллегро с анданте, т.е. акции с ее отсутствием. Надо иметь в виду, что антиклимакс редко удается. Последняя часть "Путешествия в Индию" Е.М. Форстера представляет величайший кульминационный пункт (суд над Азизом), после чего наступает приглушенный (хотя несомненно важный) третий акт, который опасно приближается к антиклимаксу.

Примерный анализ

Чтобы проиллюстрировать показанные выше выводы, проведем подробный разбор некоей известной сказки и посмотрим, как она сделана. Сказки очень часто представляют собой хорошие модели правильно сконструированных фабул: существуют с незапамятных времен и постоянно рассказываются снова и снова, благодаря чему все ненужные элементы давно успели исчезнуть. Я позволил себе разделить сказку на акты.

Джон и фасолина

Акт первый.

Давным-давно жил-был мальчик по имени Джон. Он и его мать были страшно бедными, у них был только маленький домик и корова, которую звали Белянка.

Как то раз Белянка перестала давать молоко.

- Джон, - заплакала мать. – Выхода нет, иди на базар и продай нашу корову.

И Джон пошел на базар. По дороге он встретил удивительного старичка, который предложил купить корову за пять фасолин. Джон не был уверен, что это подходящая цена за корову, но старичок сказал, что фасолины волшебные, и мальчик согласился.

Когда он вернулся домой, мать очень рассердилась. Она выбросила фасолины на двор, надрала основательно Джону уши, и отправила его спать. Мальчик был очень расстроен.

Акт второй.

На следующее утро Джон с мамой увидели, что за ночь из зерен выросло огромное растение до самого неба. Недолго думая, Джон вскарабкался вверх по стеблю, и оказался в удивительном мире над облаками. Он пошел вперед, пока не увидел большой дом, в котором его встретила жена великана. Она накормила мальчика, и спрятала его, когда великан пришел на обед. Но великан почувствовал запах человека, и жена соврала ему, что это пахнет вчерашний ужин. Поев, гигант начал заниматься своим любимым занятием – пересчитывать золотые монеты, пока не уснул. Джон украл у него кошелек с монетами, и удрал незамеченный.

Акт третий.

Прошло какое-то время, деньги закончились, и Джон снова поднялся по стеблю вверх. На сей раз жена великана уже не была так добра, потому что помнила, как он украл деньги. Но Джон убедил ее, что это был какой-то другой мальчик, и она егопустила. На этот раз людоед снова учуял запах человека, и едва не нашел спрятавшегося мальчика. Позавтракав, великан принес золотую курицу, которая несла золотые яйца. Когда великан уснул, Джон схватил волшебную курицу, и бросился бежать. Великан проснулся, но мальчик успел выскользнуть из дома.

Акт четвертый.

Однажды Джон решил снова взобраться в верхний мир. Он знал, что на этот раз жена гиганта его не впустил, поэтому украдкой пробрался на кухню. Великан почувствовал его запах, и вместе с женой начал искать, где он спрятался. Не найдя, великан уселся есть, а потом достал из сундука волшебную арфу, которая сама играла прекрасные мелодии.

Джон подождал, пока гигант не заснет, и украл магическую арфу. Великан проснулся, и погнался за ним. Он едва не схватил мальчика, но тот успел добежать до ствола фасоли, и начал спускаться вниз. Великан полез за ним, но Джон первым добрался до земли, схватил топор, и срубил волшебное растение, а великан упал и разбился.

И все жили долго и счастливо.

Применение восьмипунктовой дуги.

Дети могут концентрироваться очень недолгое время, поэтому в сказках "стазис" обычно ограничивается одной – двумя фразами: "Давным-давно жил-был..." Кроме этого, дети являются

читателями непривередливыми, но требовательными: они не желают никаких фонов, никакой дополнительной информации, а только чистую акцию. Поэтому фабула должна начинаться прямо с первого импульса: "Беянка перестала давать молоко". День, когда это произошло, не является обычным днем.

Первый импульс действует как стартовый пистолет, который дает начало бегу с препятствиями, или, иначе говоря, пути к цели, которой в этом случае, является продажа коровы. Цель остается неизменной все четыре акта: Джон жаждет только одного, т.е. денег (либо, по крайней мере, ценных вещей).

Чтобы стремление к цели набрало темпа, надо придумать достаточно сильную мотивацию. Если протагонист (Джон) не будет иметь достаточно сильные поводы преодолеть все препятствия, он просто откажется от бега, когда барьеры станут слишком высокими. Именно поэтому в нашей сказке Джон и его мать живут в нищете. (В конце второго акта они живут неплохо, но только до момента, когда заканчиваются золотые монеты). С этой точки зрения в начале четвертого акта история сворачивает в неправильном направлении: нет повода, чтобы Джон снова рисковал и прятался в кухне гиганта – он ведь обладает неисчерпаемым источником богатства в виде курицы, несущей золотые яйца. Новая мотивация – без разницы: жадность, интерес или тяга к приключениям – уже не являются так убедительны, как нищета, поэтому взрослые в этом моменте могут перестать сочувствовать Джону. Эту историю можно было бы улучшить, сокращая ее до трех актов, отказываясь по крайней мере частично от повторений и вводя вместо них симметричность.

Но Джона ждут еще некоторые сюрпризы.

Сюжетные неожиданности о Джоне и фасолине.

Первая неожиданность – это старик, который встречает Джона и предлагает ему взамен за корову пять магических фасолин. Если бы Джон встретил человека, который, согласно ожиданий матери Джона, дал ему за корову 20 фунтов, конфликта бы не было и не было бы никакой повести.

Неожиданность имеет два аспекта: установление и дополнение.

Установление охватывает необходимые подробности, расположение в тексте указаний так, чтобы видимые в ретроспективе, они появились как сигналы, которые до этого не бросались в глаза.

Установление в случае первой неожиданности Джона, как и во всех сказках, очень простое: у героя нет денег, поэтому он должен продать корову.

Дополнение – это момент, когда начинает действовать что-то, что не соответствует нашим ожиданиям: мы думаем, что Джон получит деньги, а он получает фасолины – но не обычные фасолины, а волшебные.

В дальнейшем повествовании неожиданности раскладываются равномерно и в каждом акте их по две: появление гиганта в кухне и последствия совершенного Джоном воровства. Это можно описать следующим образом.

Акт второй: великан входит в кухню и чувствует запах Джона.

Акт третий: гигант начинает искать Джона и гонится за ним.

Акт четвертый: великан ищет Джона еще упорнее и ему почти удается поймать человека.

Протагонист должен преодолевать все новые преграды не имея возможности вернуться в исходное состояние, он обязан становиться перед обличьем все более серьезных опасностей и проходить все более сложные пробы характера. С этой точки зрения история о Джоне развивается неплохо. Хорошо сконструированное дополнение может стать для читателя источником огромного удовлетворения. Детям нравится в этой сказке постепенное усиление опасности, в какой оказывается Джон, а дополнения – в этом случае, открытие присутствия Джона и погоня за ним – в огромной степени напоминают эффекты из множества триллеров для взрослых читателей. Однако, большинство взрослых требуют от неожиданности чего-то большего, чем таких простых эффектов или, говоря конкретнее, две вещи:

1 – показ психики героев

Неожиданность сама по себе дает ограниченный эффект, если ее потребитель не маленький ребенок. Дополнение становится пищей для взрослого читателя, при условии что оно будет иметь более глубокий смысл. На первом уровне значений располагаются герои: если в результате каких-то неожиданных событий мы начнем иначе воспринимать людей, нам будет над чем задуматься. Как они реагируют? Что они сделают? Ответ на эти вопросы должен помочь читателю намного лучше понять героев, появляющихся в данной повести.

2 – изменения направления фабулы

Фабула располагается на высшем уровне значений. Меньшие неожиданности в повести приносят только ограниченный эффект, но другие могут представлять собой ось фабулы и полностью изменять состояние вещей, которое наступает после них. Такие изменения, как говорил Аристотель, должны нести в себе что-то неумолимое, неизбежное.

Задача рассказчика заключается в том, чтобы ставить вопросы, а затем давать правдоподобные, но неожиданные ответы. Вокруг удачной неожиданности можно иногда построить целую повесть. Очень немногие писатели сделали карьеру исключительно благодаря умению выдумывать гениальные неожиданности и стали благодаря этому очень богаты. Их королевой является Агата Кристи. Если любишь, что в кармане постоянно звенят деньги, пощекочи вначале интерес читателя, а затем почеси его как раз там, где нужно.

Решающие выборы в сказке о Джоне и фасолине.

В первом акте решающий выбор Джона – это то, что он решает продать корову; следующие выборы – это воровство кошелька с деньгами, кража несущей золотые яйца курицы и, наконец, кража волшебной арфы. К счастью для него самого, Джон был только жадным мальчишкой, у которого было очень мало воображения, и в связи с этим ему не нужно было задумываться над тем, что делать. А вот примеры действительно решающих выборов из всем известных историй: Ромео, который при виде мертвой Джульетты пронзает себя стилетом; Леди Чаттерлей, которая решает переспать с лесником Меллорсом; Раскольников, который убивает топором старуху – процентщицу. Чем серьезнее выбор, тем больше его драматический потенциал.

Кульминационные пункты в сказке "О Джоне и Фасоле"

Решения, которые Джон принимал, проявляются в следующих действиях:

меньшие: просьба о завтраке, обман жены великана, тайное проникновение на кухню

большие: продажа коровы, кража мешочка с золотом, курицы и арфы

главные: перерубание стебля фасоли и гибель великана

Изменения в сказке "О Джоне и Фасоле"

Джон становится богатым под конец второго акта не случайно, потому что увидев мешок с золотом, решает его украсть, и делает это. Помни, что "драма" означает буквально "действие, акция" - если бы гигант подарил Джону деньги, то не было бы решающего выбора и не было бы драмы. Изменения не должны происходить из-за вмешательства божественных сил.

"Повесть двигается вперед только благодаря конфликту" - Роберт МакКи

Что является главным изменением в конце первого акта? В начале истории наш герой является "хорошим сыном", чтобы вскоре стать "сыном нехорошим" - значит, изменение существующего положения вещей на противоположное заключается в переходе от ситуации приязни, расположения, до ситуации неприязни. Помни, что фабула должна быть замкнутым процессом изменения, а важнейшими из них являются изменения внутри героя. Если твой герой или героиня не пройдут ни одного значительного изменения, то останутся они фигурами плоскими, двухмерными.

Что является главным изменением в целой повести? Наиболее ожидаемой трансформацией является переход от нищеты к огромному богатству, связанному, к тому же, еще и властью.

Как пользоваться этими информацией.

Такой подход к рассказыванию фабул иногда не нравится студентам – и в этом нет ничего удивительного. Структуральный подход несет с собой искушение, чтобы считать писателя кем-то вроде инженера мысли, которому достаточно собрать определенное количество элементов, а затем соединить их согласно проекта в единое целое, чтобы появилось летающее устройство – литературная машина. Но повесть не является машиной. Это бесконечно сложные контакты между автором и каждой отдельной страницей, между каждой страницей и читателем. И, хотя идея, чтобы сконструировать фабулу по правилу восьмипунктовой дуги, без сомнения привлечет разумы, любящие порядок, то, однако, власть над текстом, какую мы хотели бы таким образом получить, будет только иллюзией. Потому что повесть, в отличие от машины, есть чем-то большим, чем только суммой составляющих ее элементов. Элементы того, что можно назвать произведением искусства, дают в результате нечто весьма специфическое, над чем мы уже контроля не имеем. Повесть должна каким-то

образом создать между своими элементами столько электрической энергии, чтобы двигатель заурчал, винты завращались, а колеса покатались по взлетной полосе. Но как это происходит, для меня остается тайной до сих пор. Я не в состоянии понять, каким чудом удается рассудительных людей в здравом рассудке, как детей, так и взрослых, заставить абсолютно серьезно относиться к тому, что является элементарнейшей ложью, и именно тогда, когда читатели начинают серьезно воспринимать повесть, они переживают эмоции, иной раз такие же сильные, как в настоящей жизни. Я ужасно удивляюсь, когда какой-то из моих читателей, начинает о какой-либо сцене из моих книжек говорить так, словно о настоящем реальном событии.

А значит, как пользоваться этими информациями?

Мне кажется, что они не должны служить для конструирования конкретной фабулы, а быть чем-то вроде меры, которой проверяется повесть в процессе работы над ней. Когда я чувствую, что с моей повестью что-то не в порядке, то проверяю, не пропустил ли я случайно какой-то из элементов восьмипунктовой дуги. Может, это и не является стопроцентным рецептом на бестселлер, но зато поможет тебе избежать тех неприятностей, из-за которых самые блестящие замыслы очень часто обращаются в пыль.

Подытоживание:

Стазис – Однажды, давным-давно

Первый импульс – происходит что-то необычное

Цель – что заставляет героя стремиться к чему-то

Неожиданность – но ситуация усложняется

Решающий выбор – и это заставляет протагониста принять трудное решение

Кульминационный пункт – влекущее за собой серьезные последствия

Поворот – из-за которого наступает абсолютное изменение ситуации

Развязка – и все живут долго и счастливо (а может быть и нет).

Попробуй это сделать.

1. Иногда, чтобы начать строить фабулу, стоит себя спросить "что бы было, если бы". Если ты еще не начал писать свою повесть, попробуй сначала выполнить это упражнение, может быть оно тебя вдохновит. Выбери по одному элементу из приведенных ниже категорий (если любишь трудности, выбирай случайным образом):

герой: штукатур, адвокат, хакер, богатый плейбой, цирковой артист, выступающий на трапеции.

предмет: бритва, карманные часы, фотография, флакон с таблетками, бумажник

место: домик в глуши, библиотека, городская многоэтажка, современная фабрика, заброшенный склад.

А теперь помести выбранного героя (т.е. протагониста) в выбранном месте в какой-то ситуации, связанной с выбранным предметом. Введи в сцену кого-то другого (антагониста). Это стазис. Подумай, можешь ли ты придумать первый импульс, благодаря которому протагонист найдет достаточно мотивирующую цель. Какие проблемы возникнут, как их можно решить?

Если эта задумка окажется интересной, попробуй ее развить, и она окажется зародышем повести.

2. Анализируй повесть в процессе ее создания. Задавай себе следующие вопросы:

Что является первым импульсом?

Какой мотивацией руководствуется протагонист?

Как ее можно переложить на цель?

Нарастают ли неожиданности, выборы и кульминационные пункты по мере развития событий?

3. Пронализируй свою любимую повесть на основе восьмипунктовой дуги.

• Аннотация:

Второстепенный сюжет и герой

Второстепенный сюжет.

Второстепенный сюжет – это дополнительная история, которая развивается параллельно главной истории; это группа маленьких сюжетов, которые можно удалить не боясь, что вся книжка "рассыпется". Каждая повесть может иметь в себе много более или менее проработанных побочных сюжетов, и нужно сказать, что они служат не только заполнению пустых страниц, но играют очень важную роль. В рассказе или новелле дополнительный сюжет скорее является чем-то лишним, но в повести это очень важный элемент: он добавляет ей "субстанции" и регулирует темп повествования.

Субстанция.

Главной задачей дополнительного сюжета есть расширение и углубление истории таким способом, каким это не может сделать главная фабула. Литературная фикция – это упорядоченная версия реальных событий, поэтому очень легко скатиться в ней до упрощений, которые ни в коей мере не отражают сложности реальной жизни и не соответствуют интеллекту читателя. Это все равно, что представить себе героя повести как актера, который играет свою роль в луче одного единственного прожектора: конечно, зрители увидят все очень четко, но картина будет выглядеть плоской, избавленной от теней и глубины перспективы. В дополнительной истории часто появляются второстепенные герои, которые как бы "подсвечивают" главных героев дополнительными лучами со всех сторон, показывая такие их признаки, о которых мы даже не догадывались раньше. Таким образом, можно получить эффект трехмерности, выразительного рельефа – другими словами, добавить субстанции главным героям. Функцию эту дополнительный сюжет выполняет двумя способами: с помощью созвучия, либо противопоставления.

Дополнительный сюжет, который созвучен с главной фабулой, закрепляет нашу оценку героя и нашу интерпретацию его начинаний – т.е. говорит то же самое, только по-другому. Например, в "Вихровых взгорьях", элемент антагонизма между Хетклифом и его братом Хиндли только подтверждает все, что мы уже знаем о главном герое: Хетклиф показывается нам, как порывистый, импульсивный и мстительный человек. Также и сюжет, показывающий появление Кети в высших кругах и брак с влюбленным в нее Эдгаром созвучен с главным сюжетом, потому что оба говорят нам, что любовь важнее, чем наследство, а чувство сильнее, чем жажда безопасности. Без дополнительных сюжетов главная фабула могла бы обойтись, но получилась бы страшно мелкой.

Иногда побочный сюжет, вместо того чтобы дополнительно освещать героя, показывает какой-то аспект темы. В таких случаях, тема этого сюжета проявляется, как аналог главного сюжета – например, история Глочестера в "Короле Лире". Оба героя верят лжи своих хитрых детей, фальшиво обвиняющих лояльного ребенка. Таким образом, тема главной фабулы – опасные последствия веры в лезть – находит свое отражение в дополнительном сюжете.

А в ситуациях, когда дополнительный сюжет противопоставляется главной фабуле, эффект бывает необычайно комичен. Например, в "Счастливишке" Кингсли Амиса дополнительные сюжеты насыщены катастрофами и несчастьями, в то время когда в рамках главной фабулы герой добивается успеха за успехом, но не благодаря своим умениям или дипломатическим талантам – смысл дополнительных сюжетов такую возможность исключает – но исключительно потому, что является счастливишкой.

Темп.

Дополнительные сюжеты выполняют также менее сложную функцию замедлителей развития главной фабулы. Они могут выступать в качестве пролога, который поддерживает интерес читателя до момента появления первого импульса. Такую конструкцию можно увидеть в "Выборе Софии" Вильяма Стирона. Ее эффектом здесь является стазис на добрую сотню страниц, показывающий прошлое рассказчика и его старания стать писателем, а только потом появляется первый импульс, т.е. встреча с Софьей. В случае так развитого стазиса, импульс может оказаться в первом акте в непосредственной близости к кульминационному пункту.

Чаще дополнительный сюжет вплетается в главную фабулу, и задача его основывается на создании препятствий для протагониста, так, чтобы история не достигла кульминационного

пункта слишком быстро. В сказке о "Джоне и фасолине" тема жены гиганта служит увеличению интереса читателя, который начинает думать, выпустит ли эта женщина Джона в дом, и не откроет ли мужу место, где Джон спрятался. Временами напряжение, связанное с таким ожиданием, превращается в истинное наслаждение.

Сложность фабул и двухголовые чудовища.

Если случится, что побочный сюжет пересечет в своем развитии некую границу, то он начинает жить собственной жизнью, и создает собственную восьмипунктовую дугу с развязкой включительно. Развивая такую тему, следует сохранять осторожность, потому что можно создать двухголового монстра, т.е. повесть с двумя равнозначными фабулами, что собьет с толку читателя. Если это произойдет у тебя, то можно воспользоваться одним из трех вариантов: во-первых, можно урезать один сюжет, увеличивая одновременно значение другого, и т.о. определить их взаимное отношение неравноправия, как главного сюжета и дополнительного. Во-вторых, можно из одной книги сделать две. И, наконец, третий, самый смелый способ, это отказаться от классической структуры и сконструировать сложный сюжет из нескольких тем. Примером такой работы может служить "История мира в десяти с половиной разделах" Джулиана Бернса. Однако, если ты хочешь, чтобы твоя повесть оказалась не только набором случайно слепленных вместе анекдотов, то ее элементы должны быть связаны между собой тематически.

Символичность.

Символ – это то, что заменяет что-то другое. Естественно, каждый язык имеет символический характер – слово "пес" никогда еще никого не укусило – но в случае литературных форм мы говорим о символичности тогда, когда имеем дело с метафорой, сравнением или аллегорией. Зачем мы пользуемся символами? По трем причинам.

1. Чтобы иллюстрировать какое-то понятие.

Драма не основана на представлении идей как таковых, но на оживлении их с помощью повествовательных средств; идеями как таковыми, занимаются другие области писательства, а не художественная литература. Символические действия позволяют оформить трудные или абстрактные понятия, они представляют идеи без необходимости их объяснять. Такого типа символический резонанс с огромным успехом был использован Кеном Киси в "Полете над гнездом кукушки": МакМэрфи, непослушный пациент психиатрической лечебницы, оказывается вначале наказан электрошоком, а затем лоботомией. Поступки эти, остающиеся в согласии с логикой целой истории на уровне реалий представленного мира, означают также нечто совсем иное: 1-й - пытки, 2-й - кастрацию. Иногда символ может увеличиться до размеров целой повести, и тогда он приобретает признаки аллегории. Например, в произведении Кена Киси психиатрическая лечебница, которую рассказчик называет "Комбайн", символизирует репрессивное государство. Также Джозеф Конрад в "Ядре Темноты" с помощью известного символа конструирует параллели между Африкой, и мрачным ядром человечества.

2. Чтобы углубить измерение.

Вторым достоинством символа является его способность углублять измерения драматической акции через постороение аналогий между тем, что конкретно, и тем, что универсально. Четко обозначенное присутствие символа говорит нам, что история, с которой мы имеем дело, есть чем-то большим, чем случайное событие. Проникая под поверхность представленного мира, добираясь до более глубоких уровней смысла – как мы это делаем во время чтения книги Киси – мы понимаем, что смысл повести относится до более широких социальных явлений, а, значит, и до нас самих. Повесть, которая обращает наше внимание на связи между микрокосмом и макрокосмом, "выходит" за пределы бумажных страниц и проникает в нашу жизнь.

3. Чтобы заглянуть за кулисы рационального смысла.

Третье достоинство символа труднее определить. Чем больше мы используем слова, тем больше осознаем их ограниченность. Даже если бы мы были лучшими специалистами в области языка, даже если бы мы располагали богатейшим словарем, жизнь все равно выскользнет из наших попыток выразить ее словами. Почему так происходит? Да потому, что слова не являются реальностью, они только условные символы. Задача писателя – стремиться к передаче правды с полным сознанием, что ее никогда не удастся пришить словами. Символы же, которые

хорошо об этом знают (потому что любовь совсем не похожа на розу, а луна не является воздушным шаром), могут приблизиться к конкретному понятию с другой стороны, прокрадываясь за кулисы рационального смысла в надежде, что смогут нас поразить.

Я артист.... А значит лгун. Не верьте ни одному моему слову. Я правду говорю. Единственная правда, какую я могу понять и выразить, с точки зрения логики есть ложью. С точки зрения психологии символом, с точки зрения эстетики - метафорой.

Урсула Ле Гуин.

Но внимание : писатель, до того как сделает символ из шпаги, сначала должен сделать из шпаги шпагу. Символ слишком очевидный, либо просто неудачный, подвергает сомнению правдивость истории, превращает ее в надутую аллегория, а это современный читатель, как правило, не любит. Символичность особенно действует на подсознание. Если она будет бросаться в глаза, в результате отвлечет наше внимание от непосредственно истории и выпятит надуманность, искусственность литературы.

Имена.

Следует обращать внимание на произношение имен и названий профессий. В области литературной фантазии нет нейтральных имен – на них всех лежит бремя их предшественников. Если назвать героя именем Джульетта, Норма Джин или Мадонна, то это разбудит соответствующие ассоциации; а имена такие, как Мария или Яна, делают это в гораздо меньшей степени. Поэтому надо подбирать имена тщательно, обдумывая, что они могут вызывать у читателей, и остаются ли эти ассоциации в согласии с нашими задумками. Имена персонажей могут выполнять самые разные функции:

- имя аллегорическое, например Вилли Ломан в "Смерти коммивояжера", либо Джон Селф в "Деньгах" Мартина Амиса (Ломан от "лоу" -низкий, и "ман" - человек. Герой "Смерти коммивояжера" - это серый обыватель, никто, ноль – и именно об этом намекает его фамилия. Селф – "я", "эго" Прим.польского переводчика)

- указывающее: господин Грэдгринд в "Тяжелых временах" Диккенса (от "ту грэйд" - сортировать, и "ту гринд" - раздавливать), сестра Рэтчед (соединение "рэтчед" - вредная, противная, и "рэт шит" - крысиное дерьмо) и Билли Биббет (от "рэббит" - кролик, и "бейбиз биб" - слюнявчик) из "Пролетая над гнездом кукушки"

Титул

Важнейшим названием в целой книге является титул. Временами автор начинает с титула, а затем пишет книгу так, чтобы она ему соответствовала. Иногда бывает наоборот – книга уже готова, но автор все не может найти для нее титул. Оба эти способа одинаково хороши, однако откладывание названия на потом чем-то похоже на то, как если бы обращались к ребенку "Эй, ты!", пока ему не стукнет два года. Названия существуют не только для того, чтобы мы могли поговорить о разных разностях; в них заключены целые уровни значений, они - как присваивание достоинства. Используй их старательно, и тогда, когда идет речь о целой книге, и когда это касается конкретных героев. Не делай ничего через силу, но и не откладывай на последний момент.

Титул повести есть частью ее текста – в принципе, первой ее частью, с которой мы имеем дело, - и поэтому обладает значительной мощностью притягивания и направления внимания читателя.

Дэвид Лодж

Авторские права не охватывают титулы конкретных работ, поэтому ты можешь выбрать любой. Однако стоит проверить в различных каталогах, не использовал кто-нибудь такой же титул раньше. Я считаю, что Колин Вилсон совершил ошибку, называя свою повесть "Аутсайдер", потому что титул этот настолько сросся с известной работой Альберта Камю (в оригинале он звучал "L'Étranger"), что это может вызвать определенную дезориентацию обычного читателя.

Временами случается, что издатель требует от автора смены титула. Не настаивайте любой ценой на своем – издатели обычно знают, что делают. Если однако ты глубоко убежден в

правоте своего выбора, не уступай. Только благодаря безкомпромиссности авторов стали известны такие титулы, как "V", или "На вокзале Гранд Централ я сел и заплакал". И хотя иногда рецензенты или даже издатель перековеркают твой титул, ты будешь чувствовать удовлетворение хотя бы от того, что сам дал имя своему ребенку.

Занятия

Большинство людей, встречая кого-то первый раз, спрашивают его имя. Второй вопрос касается занятия. Способ зарабатывать на жизнь, способ проведения свободного времени, принадлежность к определенной социальной группе – все это важные указатели, определяющие тип человека, с которым мы знакомимся.

В литературе нет случайных элементов, и занятия, которым предаются литературные герои, имеют особенно большое значение. Если твоя героиня – официантка, то ты сообщаешь не только то, что она мало зарабатывает, но и то, что она служащая; если работает судьей, то не только получает за это достойное вознаграждение, но и, вероятнее всего, является человеком, достойным доверия и рассудительным. Естественно, можно при помощи таких трюков обмануть читателя, и сделать судью Пруденс скоррumpированной истеричкой. Но и здесь надо сохранять чувство меры – судья не должна называться Пруденс Болд, иначе это было бы шито белыми нитками (от "пруденс" - рассудительность, и "болд" - смелый, дерзкий. Прим.польского переводчика)

Образность

На определенном уровне символизм переходит в образность, т.е. создание образов с помощью слов. Тогда следует попрощаться с логикой, и отдаться на волю своих эстетических чувств. Мастером образности был D.H. Lawrence – у него мы встречаем и промышленные города, и несущихся галопом коней, и мужчин, которые борются друг с другом на борцовском ковре. В "Любовнике леди Четтерлей" дама из высших сфер влюбляется в лесника, который мало того, что походит из низших классов, так в довершение этого имеет грязные ногти. Символ ли это, или только изумительный образ? Ее муж, Клиффорд Четтерлей, оказался искалечен (и потерял свои мужские признаки) на войне, сражаясь во имя милитарно-промышленных сил, и хотя этот факт несомненно важен, нет особой разницы, имеет ли это характер символа, или нет. Лесник Мэллорз является противоположностью Четтерлея: пролетарий, сторонник сельских реформ, страстный любовник. Послание, которое передает нам Лоуренс, в целом совершенно понятно: современная цивилизация делает мужчин евнухами.

Эта чудесная ложь, которая была опубликована под титулом "Любовник леди Четтерлей", есть делом искусства, и содержит в себе правду, которую практически невозможно опустить до уровня фактов: правду художественную, выражаемую только через символы и метафоры.

Попробуй это сделать

1. Если работаешь над какой-то повестью, проанализируй ее главную фабулу. Задай себе вопрос – какие признаки главных героев должны быть дополнительно освещены с помощью побочных сюжетов? Каким методом ты намерен это сделать: с помощью созвучия или противопоставления?

2. Проанализируй побочный сюжет. Какую он выполняет функцию? Как можно его расширить так, чтобы он еще более помог обогатить главную фабулу?

3. Поместил ли ты неосознанно в своей повести какие-то символические элементы? Если да, то остаются ли они в согласии с тем, что ты хочешь передать? Если нет, то какие изменения можно ввести, чтобы все элементы создавали единое целое?

4. Присмотрись к ниже помещенным кратким описаниям (в скобках подаю возможные темы) и придумай дополнительные сюжеты, которые бы их дополнили (через созвучие или противопоставление)

Отцу и сыну удастся счастливо пройти через развод, но мать принимает бороться за то, чтобы признать себе родительские права (любовь, связанная с ответственностью)

Чтобы получить работу, безработный актер переодевается в женщину и становится звездой популярного сериала (мужчины совсем не такие, как женщины)

Молодой человек, идя за гласом сердца, поступает вопреки ожиданиям взрослых (свобода важнее ответственности)

Если хочешь проверить, что можно было бы сделать с этими идеями, проанализируй следующие фильмы с Дастином Хоффманом: "Крамер против Крамера", "Тутси", "Выпускник" - из которых я взял схемы фабул. Кино предоставляет особенно жесткие финансовые и технические требования, поэтому структуры фабул в фильмах бывают особенно выразительны и точны; писатель может получить много полезного, если станет их изучать

5. Напиши имена героев, которые участвуют в твоей повести. При каждом имени либо фамилии напиши ассоциации, какие в связи с ним приходят в голову.

6. Сделай тоже самое со своей любимой книгой.

7. Если ты пишешь повесть, но еще не придумал для нее титул, придумай несколько вариантов, и используй их на знакомых. Спроси, что им приходит в голову при том или другом титуле.

Глава 6 ГЕРОЙ

Аристотель в "Поэтике" определил иерархию драматических эффектов в следующем порядке: на первом месте фабула, затем герой, далее диалог, музыка и зрелище. (В повести эквивалентом музыки можно принять стиль, а о зрелище трудно вообще говорить). С его мнением не согласился Форстер, который считал, что герой важнее фабулы, а Хенри Джеймс заметил, что фабула и герой составляют одно целое.

Чем же есть герой, если не элементом, определяющим событие? И чем есть событие, если не иллюстрацией героя?

Хенри Джеймс

Авторы часто заявляют, что их очередные повести располагаются в одном из двух лагерей: работ, ориентированных на героя, или работ, ориентированных на фабулу. Достаточно сильный герой может видоизмениться в псевдосамодостаточный быт, который может быть настолько энергичным, что сам поведет автора сквозь повороты и сюрпризы фабулы. Путешествие с таким проводником бывает приятным, потому что никогда не известно, что нас ждет за следующим углом дороги. Однако если фабула, как кто-то сказал, есть следом, оставленном на снегу нашими героями, то эффектом такого топтания по их следам может быть только грязная размокшая слякоть. Не достаточно, чтобы герой бродил в рамках нашей повести туда и сюда без видимой цели; нужна еще какая-то схема, образец, а так же какое-то изменение, происходящее в герое под конец рассказываемой истории. В монотонных мыльных операх чаще всего встречаются герои, которые ничему не учатся на собственном опыте, и постоянно топчутся по кругу, пока их не умертвит сценарист.

Меньший риск попасть в такую ловушку создает повесть, ориентированная на фабулу, где герои функционируют как кубики, которые можно уложить на свое место. Делая конструкцию более важной, чем герой, можно ослабить его правдивость, и хотя временами говорится, что герой захватывает инициативу (если с тобой что-то подобное случится, лучше сразу зарегистрируйся на прием к доктору), настоящая плавность и живость акции можно достичь только тогда, когда позволяется, чтобы ладонью пишущего вели инстинкт и интуиция. Также, как и в большинстве других вещей, ключом к успеху есть сохранение равновесия.

Идентификация с героем

Герои интересны не только потому, кем являются, но прежде всего из-за того, ЧТО ДЕЛАЮТ. Если проанализировать это утверждение, можно прийти к выводу, что не столько сами действия

героя возбуждают интерес, сколько ОЖИДАНИЕ этих действий: и что он\она сделает ТЕПЕРЬ? Как мы уже показали в третьей главе, рассказчик – это в принципе тот, кто задает интересные вопросы и откладывает ответы на них "на потом". Напомню, что вопросы эти могут быть двух видов: саспенс и тайна.

Как действует магия саспенса и тайны? Как сделать так, чтобы раздраженный читатель не отшвырнул книгу, либо не заглянул сразу на последнюю страницу? Каждый писатель становится перед таким вопросом: он должен сделать так, чтобы читатель терпеливо ждал ответа, и ожидание это было для него приятным. Как этого достичь? Надо разжечь его эмоции до такой степени, чтобы он начал беспокоиться судьбой придуманных героев, а затем поместить их в ситуации настолько интересные и запутанные, чтобы они вызвали интерес и сочувствие.

Главное – это не богато сформированная акция и не противоречия, а чувство отождествления, самоидентификации. Читатель позволит втянуть себя в вихрь событий только тогда, когда его будет волновать человек, которого эти события касаются, то есть каким-то образом сможет идентифицировать себя с этим героем.

Эмпатия и симпатия

Идентификация происходит благодаря двум важнейшим элементам:

1. ЭМПАТИЯ

основана на распознавании в герое чего-то важного. Можно относиться эмпатически к каждому литературному герою, потому что, как я уже говорил, все эти герои в основе своей – человеческие, даже если выступают загримированными. Так будет до тех пор, пока не найдется первый в истории мира читатель, не являющийся человеком. До этого же момента литература всегда будет для людей и о людях.

2. СИМПАТИЯ

значит, что тебе нравится то, с чем ты имеешь дело, что ты это любишь и идентифицируешь приятные части себя с приятными частями других.

Это значит так же, что твой протагонист (т.е. по крайней мере хотя бы он) должен иметь в себе что-то убедительно человеческое и притягивающее. Герои, снабженные нетипичными эмоциональными атрибутами, подвергают читательскую эмпатию тяжелой пробе, герои же однозначно негативные могут не вызвать требуемого сопереживания, потому что читатель не сможет или не захочет себя с ними идентифицировать. Лишенный возможности самоотождествления с героем, он увидит его как то, чем он в действительности является: словами на бумаге, в которых жизни не больше, чем в чернильных точках и запятых.

Но в таком случае что с антигероями, с Ганнибалами Лекторами воображаемого мира? Дело в том, что даже такой антигерой, как бандит, которого мы с удовольствием ненавидим, обязан иметь какие-то положительные черты характера. Например, это может быть власть, обаяние, интеллект, аристократизм. Возьмем, к примеру, необычайно интеллигентного поклонника искусства и серьезной музыки – в каждом из нас есть что-то, что заставляет нас, хотя бы и вопреки желанию, удивляться и восхищаться кем-то таким, даже если он психопатический серийный убийца. Но внимание: герой не может быть личностью слишком маниакальной, иначе вся эмпатия немедленно испарится!

Читатель должен увлечься рассказываемой историей, а происходит это благодаря тому, что на определенном уровне он начинает сравнивать события в повести с собственным опытом и говорить себе: "Да, все именно так". Мы идентифицируем себя не столько с конкретной деталью, сколько с принципиальной человеческой кондицией данного героя. Поэтому мы плачем над судьбой тоскующего по своей планете И.Т., и проливаем слезы, когда умирает мама олененка Бэмби – а ведь в принципе ничего общего с ними не имеем. Мы чувствуем себя связанными с ними на эмоциональном уровне, нас волнуют их проблемы, потому что распознаем в них самих себя – а это и есть эмпатия.

Аутентизм

Человеческая природа наших героев, люди они или нет, должна быть аутентичной. Потому что читатель – старый, молодой, мудрый или глупый, - является реальным человеком. Он знает, что такое смех, плач, надежда, он знает, что творится в голове, и будет идентифицироваться только с

тем, что в литературе настоящее. Настоящее не в категориях фактов, а в категориях того, что наиболее важно, того, что Натаниэль Науторн назвал "правдой человеческого сердца".

Мы все знаем, что Искусство не является правдой. Искусство – это ложь, которая приводит к тому, что мы начинаем осознавать правду, по крайней мере ту правду, которую нам дано понять.
Пабло Пикассо

Как сделать героя настоящим

Что надо сделать для того, чтобы герои казались настоящими? Как создать воображаемый образ человека так, чтобы он был живым, убедительным, и как бы сходил со страниц книги? Чтобы читатель мог легко себя с ним идентифицировать и волноваться его судьбой? Такой герой до какой-то степени должен освободиться из-под власти автора, получить частичную самостоятельность и самостоятельно вести фабулу – иногда в неожиданном направлении.

Характеристика героя

Основывается на добавлении герою визуальных особенностей и биографии. Часто это начальный пункт, с которого начинается собирание информации о героях, участвующих в твоей повести. Как они выглядят? Каковы их биографии? Под какими знаками зодиака родились? Что любят и не любят? Стоит организовать для себя краткие характеристики хотя бы тех более важных героев, записывая как можно больше их личных признаков. Такие вещи, которые касаются прошлого: в какие школы ходили, имели полную семью или нет? Это все оказывает огромное значение на формирование жизненного пути реальных людей, поэтому если ты хочешь создать "живого" героя, он должен быть личностью, и иметь собственное прошлое.

Характеристика героя необычайно важна, но часто слишком переоценивается начинающими писателями. Если ограничиться только до перечисления конкретных подробностей данного героя, то мы получим только набор слов, не имеющих ничего общего с живым реальным человеком. Поэтому, хотя и служит такая характеристика для представления читателем общего образа героя, такой вид, созданный при помощи поверхностной информации – которая в повести есть ничем иным, как аналогом сплетен на вечеринках – надолго в памяти не останется. Автор, который не дает читателю ничего больше, в принципе требует, чтобы читатель просто выучил этот список наизусть. А ведь списки очень трудно запоминаются.

Как читается повесть

А теперь задумаемся на минутку – как читается повесть? Проще всего было бы предположить, что потребитель литературного произведения между правым и левым ухом имеет пустоту, а задачей писателя есть наполнение этой пустоты конкретными фактами. Однако, если бы все было так просто, то каждый, прочитав данную книжку, имел бы в голове одни и те же подробности. А ведь на самом деле все совершенно не так – проще всего это обнаружить, смотря фильм, снятый на основе известного нам произведения. Иногда герои такие, как следует (например, Хемфри Богарт, который играл Гарри в фильме по повести Хемингуэя "Иметь и не иметь", к этой роли, по моему, подходил идеально), а иногда мы просто не в состоянии понять, как режиссер мог на эту роль взять именно такого актера. Мы себе этого человека представляли совершенно иначе. И кто здесь прав? И он, и мы, потому что целью художественной литературы не является передача фактов – этим занимаются другие области литературы. Писатель обладает гораздо большей свободой.

Художники – это люди, которых не интересуют факты, а только правда. Факты походят снаружи. Правда приходит изнутри.

Урсула Ле Гуин

Повесть развивается в мыслях конкретного читателя, который обычно не достигаем для писателя. А в силу того, что люди бесконечно разнообразны, существует бесконечное разнообразие восприятий данной повести. Писатель, в лучшем случае, может высылать определенные стимулы (сигналы?) и надеяться, что они вызовут образ, не слишком далекий от

намеренного. Избыток информации бывает элементом, затрудняющим процесс визуализации, потому что чем более точный образ мы хотим передать, тем сильнее читатель должен придержать свое воображение, чтобы оставаться в согласии с данными фактами.

Я попробую описать это на примере. Образы рождаются в мозгу читателя со скоростью света. Если ты поглощен без остатка чтением какой-то повести и читаешь фразу: "В комнату вошла девочка", в твоём сознании немедленно возникает образ девочки, хотя и достаточно неопределенный. То, что ты себеобразишь, вероятно будет совершенно отлично от образа, придуманного автором. Если дальше прочитаешь, что девочке сопутствовал пес, представишь себе, вероятно, какого-то конкретного пса. Если после этого узнаешь, что девочка шла, опираясь на костыли, тебе придется в значительной степени модифицировать свою визуализацию, потому что ведь невозможно, чтобы ты именно это представил в самом начале. Чем более ты получаешь информации, тем сильнее должен изменять начальный образ. Сосредоточься на мгновение, и представь себе девочку согласно тому, что узнал до этого момента. А теперь я тебе подскажу, что у нее голубое платье в белый горошек, белые носки, что она веснушчатая и широко улыбается. Да, и еще ей восемь лет. Представить такой образ и многократно его модифицировать – это необычайно трудное задание для нашего воображения. Иногда разум отказывается регистрировать очередные данные, и до самого конца мы не осознаем, что героине восемь лет, потому что в начале представили, что ей пять лет.

Что сделать в такой ситуации? Если мы намереваемся направлять воображение читателя в нужном нам направлении, то нельзя обойтись без характеристики героя. Я лично советовал бы два возможных варианта. Первый основан на том, чтобы уже в самом начале истории передать как можно больше подробностей. Например: "В комнату, опираясь о костыли, вошла девочка восьми лет. Ей сопутствовал спаниэль". Позже, по мере развития акции, можно то и дело подбрасывать подробности, но лучше избегать информации, которая заставила бы читателя кардинально пересматривать уже воображенное.

Другое решение проблемы основано на ограничении количества информации. Если факт, что платье это - синего цвета в белый горошек, - не имеет какого-то особого значения, то его вообще не стоит упоминать. Нас интересует правда девочки, а не какие-то мелкие факты. Мы можем одеть героиню так, как нам понравится, но если это не вызовет какого-то позднейшего недоразумения, стоит в этом отношении предоставить свободу самому читателю. В моей повести "Двадцать – двадцать", я вообще отказался от описания главных героев. Неужели из-за этого читатель не может понять, как они выглядят? Надеюсь, что нет, я верю, что пара главных героев, Вильям и Джулия, появляются перед ним живые и реальные. А если одному читателю кажется, что у Джулии рыжие волосы, а другому – что она блондинка, то ничего страшного в этом нет.

Зачем в таком случае заниматься описанием своих героев? Зачем описывать как можно больше подробностей на их счет? Такое поведение приносит пользу писателю, а не читателю. Естественно, некоторые из этих информации позже ты используешь в тексте, но большая их часть останется под поверхностью, как это происходит с айсбергом. Однако, если ты не соберешь всю эту информацию, то не сможешь предвидеть, как данный герой поведет себя в конкретной ситуации. Иначе говоря, ты не будешь знать их характеров.

Не нервничай, если тебе легко удастся представить второстепенных героев, а главное действующее лицо все еще остается большой загадкой. В жизни тоже так случается, что проще себе вспомнить лицо кого-то, кого знаешь только шапочно, зато труднее всего представить свое собственное лицо. Ну а коль скоро все герои в литературном произведении являются в какой-то степени частичками самого автора, из этого следует вывод, что самый нам близкий герой оказывается для нас самым трудным для описания. Не волнуйся: внешность не важна, важна личность; не характеристика, а характер.

Характер

Более важным, чем поверхностная информация, есть знание, каким человеком является твой герой. С этой точки зрения литература ничем не отличается от жизни: мы судим о конкретных людях, пользуясь характеристиками, как указателями. Но ведь часто так бывает, что познакомившись ближе с человеком, мы изменяем свое первоначальное мнение о нем. В таком случае, кем же является этот человек? Первым впечатлением, или кем-то, кого мы познали в конкретном действии? Именно в этом заключается различие между характеристикой, и характером.

Сценарист Роберт МакКи определяет характер просто как "выбор, который мы совершаем, находясь под давлением обстоятельств". В определенный способ фабулу можно принять, как вариант литературной скороварки, в которой мы готовим, используя высокое давление. Ядром повести всегда является какой-то конфликт - не важно, серьезный, или мелкий, личностный, или глобальный. Конфликт ставит людей в трудную ситуацию, а люди, оказавшись под давлением обстоятельств, показывают свое истинное лицо.

В фильмах катастроф одним из основных элементов является столкновение характеристики с характером. В начале истории некий господин Успех дает всем вокруг советы, но когда напряжение растет, он впадает в панику, и раскрывает себя, как господин Спасите-я-боюсь. Избавившись обольщений, священник находит бога, поссорившиеся муж и жена мирятся, слабак оказывается героем. Настоящий характер проявляется во время принятия критических решений, т.е. совершения выбора под воздействием ситуации.

МакКи говорит, что писание сценария основано на:

1. Выбор характеристики
2. Показание характера
3. Смена характера на лучший или худший.

Не будем забывать, что повесть – это своего рода путешествие. Недостаточно только поддать своих героев разным испытаниям, если в конце они окажутся такими же, какими были в начале. В таком случае, это будет путешествие, ведущее читателя в никуда. Однако, как я уже сказал в главе 3-й, изменение, которое герой переживает (т.е. "поворот") в конце повести, не обязательно должно иметь место только в его внутреннем мире.

Семь техник создания героя

1. Описание внешности.
2. Мнение рассказчика.
3. Действие.
4. Ассоциации.
5. Представление мыслей героя.
6. Речь.
7. Мысли и мнение других героев

В комнату, опираясь на бамбуковые костыли, вошла восьмилетняя девочка. Выражение ее лица говорило, что девочка пытается скрыть какое-то разочарование. Сопутствовавший ей пожилой спаниэль поднял на нее слезящиеся глаза, и девочка присела, чтобы прижать его к груди. Маленький серебряный крестик, который она носила на шее, закачался между ними на цепочке. Моя деньрожденная игрушка, - подумала она с горечью. – Хочу домой...

- Я тоскую за мамочкой и папочкой – прошептала она.

Из коридора донеслись какие-то голоса:

- Сомневаюсь, чтобы вьетнамские дети праздновали дни рождения, - отозвался кто-то. – Они ведь все буддисты, правда?

1. Описание внешности.

"В комнату, опираясь на бамбуковые костыли, вошла восьмилетняя девочка". Описание внешности – это, пожалуй, наиболее популярная техника создания героя. Ее эффективность основана не на КОЛИЧЕСТВЕ поданных подробностей, а на их КАЧЕСТВЕ. Я предпочел показать бамбуковые костыли, а не голубое платье в белый горошек, потому что они более необычны, и в реальной ситуации первыми бросились бы в глаза. Главным достоинством описания внешнего вида является его компактность – можно очень многое сказать в нескольких словах. Недостатком же является статичность, потому что в драме должно что-то происходить. Статичные элементы в ней играют второстепенную роль, поэтому лучше соединить описание с акцией, чем подавать его отдельно и сразу целиком. Отсюда в моем случае информация о том, что девочка шепелявит, появляется только через несколько предложений. Правила

викторианской литературы требовали посвящать характеристике героя как минимум несколько абзацев, и в этом есть свое очарование, но современный читатель, который располагает ограниченными запасами терпеливости, требует акции, а акция означает, что что-то происходит.

2. Мнение рассказчика.

"Выражение ее лица говорило, что девочка пытается скрыть какое-то разочарование" - эта фраза является мнением рассказчика. Характер девочки оказывается очерчен более выразительно: она испытала какое-то разочарование, а факт, что она пытается скрыть свои эмоции, говорит нам о ее более, чем на свой возраст, развитой психике.

3. Действие.

"...девочка опустилась на колени, чтобы прижать его к груди". Это пример действия третьей техники. Показ героя в действии намного более динамичен, чем статическое описание его внешности, поэтому дает более живой эффект. Особенно, если это действие, представляющее кульминационный пункт решающего выбора (а для ребенка это ЕСТЬ решающий выбор, потому что девочка находится под давлением ситуации), и благодаря этому можно сказать намного больше, чем с помощью даже самых подробных объяснений.

4. Ассоциации.

Эта техника относится к более тонким. Она связана с местом действия и материальными элементами данной ситуации, которые могут иметь в себе определенные нюансы, касающиеся героя. Например, кинозвезда, которая выходит из ночного клуба под блеск вспышек фотоаппаратов, нами ассоциируется со славой и успехом. Иисус, въезжающий в город на осле, с покорностью. Выражение "маленький серебряный крестик, который она носила на шее" выполняет функцию описания, потому что заставляет нас догадываться, что девочка – христианка, но так же будит определенные ассоциации, особенно в соединении со слезящимися глазами спаниэля. Наша героиня обладает мягким сердцем, и является одухотворенной особой.

5. Представление мыслей героя.

Оно обладает особенной ценностью: люди могут врать другу другу, но они не обманывают самих себя, по крайней мере, не делают это сознательно. Слова "мой деньрожденный подарок" и "хочу домой" подтверждают, что девочка разочарована, и открывают причины этого разочарования.

6. Речь.

Речь героя так же многое нам объясняет. "Тоскую за мамочкой и папочкой" - эта фраза углубляет характеристику героини. О диалогах мы подробнее поговорим в главе 7.

7. Мысли и мнение других героев.

Благодаря им можно получить другую перспективу, что особенно полезно, когда между мировоззрением героя и мировоззрениями других персонажей имеются определенные противоречия. "Сомневаюсь, чтобы вьетнамские дети..." - эта фраза не только сообщает нам, откуда прибыла девочка, но также отчетливее показывает причины, по которым она чувствует себя такой одинокой: мало того, что находится в чужой стране, так еще никто ее здесь не понимает.

Мотивация

Своих героев ты по настоящему узнаешь только тогда, когда будешь знать, как они поведут себя в вынужденной ситуации. А это ты узнаешь, когда тебе станет известна их мотивация. Чего, собственно, они хотят? Спасти собственную шкуру? Добиться чьего-то расположения? Завоевать девушку? В мире литературного воображения каждый к чему-то стремится, а когда эти стремления сталкиваются между собой, или их невозможно реализовать, тогда появляется конфликт.

Частой основой драматургии бывает несоответствие между мотивацией личной и официальной. В ситуациях вынужденных проявляются наши личные, тайные мотивации; и когда оказывается, что они расходятся с тем, что мы заявляем официально, появляется драматическое напряжение.

Персонаж, который не переживает никакого внутреннего конфликта, вероятнее всего, будет неинтересным и плоским. Совершаемые им выборы совсем не углубляют его характеристик, потому он сам по себе остается таким же мелким.

Когда ты уже знаешь, чего хочет твой герой, то одновременно узнаешь, чего он не хочет. Это знание воистину бесценно для автора, который вынужден играть роль строителя полосы препятствий, потому что благодаря этому знанию сможет подобрать соответствующего рода препятствия. Если протагонист хочет быть богатым, его следует ограбить. Если героиня хочет чувствовать себя в безопасности, уволь ее с работы. В крайних случаях то, что персонаж не хочет, может превратиться в фобию, что с замечательным результатом использовал Оруэлл в "1984", посадив героя, который боится крыс, в помещение, полное этих грызунов.

Репрезентация

Персонажи в литературной работе являются художественным творчеством, реперзентацией живых людей. Желая полностью отразить сложность натуры человека, следовало бы написать бесконечно длинную книгу, еще более длинную, чем в "Поисках потерянного времени" Пруста. В отличие от живых людей, литературные персонажи должны быть цельными (даже если обладают противоречивыми чертами характера) и понятными, что не всегда имеет место в реальной жизни. Снабжая героя более чем одной доминирующей чертой характера, ты рискуешь, что твоя повесть не выполнит одной из своих основных задач, т.е. не сделает непознаваемое понятным. Читатели не хотят карикатур, они хотят литературных героев, поведение которых будет для читателя понятным.

В свою очередь, слишком приближая героев к живым людям, ты, как ни парадоксально, рискуешь сделать их менее реальными. Это так, как если бы выпустить актеров на сцену без грима. Вместо того, чтобы выглядеть естественно, они будут казаться бледными и призрачными. Люди в повести должны быть очерчены более выразительно и нарисованы более яркими красками, чем в жизни. Они должны резче реагировать, быть более убедительными и менее сложными внутренне, чем люди из крови и кости. Потому, что они не люди, а только литературные образы.

Постарайся найти золотую середину. Использование ярких цветов совсем не означает, что твой герой носит чересчур броский грим. Важно изящество средств: иногда "меньше" может в конечном результате дать "больше". Если переборщишь, то получится вместо персонажа архетип (или типичный пример), либо стереотип (то есть пример упрощенный).

Архетипы и стереотипы

Архетипы – это типичные примеры людей определенного рода. Чаще всего, архетипы появляются в мифах и аллегориях, однако их символический вид позволяет с успехом пользоваться ими и в прозе. Если хочешь дать понять, что в твоей работе за элементами представленного мира кроется некий более глубокий смысл, что конкретный персонаж в принципе должен означать целое общество, а то и целый мир, стоит обратиться к архетипу. Архетипический герой создает впечатление, что он далеко возвышается над обычными смертными (либо опускается намного ниже их), что хорошо иллюстрирует пример Элли Фокс из "Побережья москитов" Пола Теру, которая то и дело проявляет едва ли не сверхчеловеческие способности. Архетипы могут вырвать читателя из чувства реальности, которое автор собирался у него вызвать своей повестью, поэтому, как правило, архетипами бывают второстепенные персонажи.

Стереотип обладает всеми недостатками архетипа, и ни одним из его достоинств. Он является упрощенным вариантом определенного типа героев, который мало того, что представлен бывает чрезвычайно поверхностно, так еще и выглядит часто как яркая неоновая вывеска. Стереотипы слишком плоски, в них глубины столько же, сколько в чистом листе бумаги.

Герои многомерные и плоские

В прошлом, читатели довольствовались одномерной характеристикой героя, либо просто карикатурой. Однако современные вкусы предпочитают отдавать героям многомерным, по крайней мере, если речь идет о главных героях. Герои второстепенные и эпизодические должны

быть до определенной степени лишены этой глубины, потому что в противном случае отвлекут внимание читателя от протагониста и главной акции.

Хорошо, когда автор может сразу ударить с полной силой, и плоский персонаж в этих обстоятельствах может оказаться весьма полезным. Его не надо многократно представлять, он никуда не убегает, не надо следить за его развитием, он сам создает вокруг себя свою собственную атмосферу. Плоские персонажи – они как светящиеся диски определенных форм, скользящие то тут, то там в вакууме либо между звездами. Очень эффективно.

Е.М. Форстер

Мастером в использовании плоских персонажей был Диккенс. Без сомнения, стоит их использовать для получения иронического эффекта, но внимание: если бы главные герои Диккенса были стереотипными, он остался бы только одним из забытых писателей викторианской эпохи, потому что при плоском главном герое вся повесть становится плоской. Одномерный персонаж годится для второстепенного, дополнительного сюжета; стереотипный герой создает проблемы. Литературные герои будят интерес читателей только тогда, когда кажутся "живыми", когда они "живут" в процессе идентификации. С плоским героем себя отождествить невозможно, так же, как невозможно отождествить себя с манекеном.

Создавая одномерный персонаж, надо сознавать его схематичность. Начинающие писатели, часто не осознавая этого, создают полные либо частичные стереотипы. Реальность многомерного героя часто оказывается под вопросом, когда он начинает реагировать стереотипно. В таких случаях герой становится схематичным, словно был сконструирован кое-как, с полным пренебрежением к читателю. При творении героя нужен яркий грим, но чрезмерное подчеркивание его характера не только не сделает персонаж более интересным или распознаваемым, но превратит драму в пантомиму, а трагедию в фарс.

Архетипы и стереотипы встречаются только в литературе, и никогда в жизни. Люди не бывают предсказуемы до такой степени, как нам кажется. В основе драмы лежит несоответствие между ожиданиями, и тем, что происходит на самом деле (то есть литературная "неожиданность"). Персонажи, которые движутся по определенным путям, не сворачивая ни в право, ни в лево, будут не только казаться нереальными, но и просто нудными. В литературе это несоответствие между ожиданиями и реальностью является источником драматического напряжения: вопрос "удастся мне, или нет" с давних времен обещал интересную историю.

Познавая себя – познай своих героев.

Писатель может создать живой литературный персонаж только тогда, когда будет его знать абсолютно. Хороший писатель – это не только кузнец слов, но и психолог, потому что в конечном итоге глубина и правдоподобие созданных им героев отражает его знания на тему человеческой природы.

Понять других можно только при условии, что сможешь смотреть на мир их глазами и понять их чувства, как свои собственные. Эмпатия является основой писательского ремесла. Автор, который ею не обладает, будет создавать только плоских героев. Ограниченная способность эмпатии ограничивает возможности писателя: реальными будут только те из его героев, которые принадлежат к тому же типу людей, что и он.

Как писатель может расширить свои возможности, как он может "вселиться" в разных героев? Как Шекспиру удалось создать Гамлета, Джульетту, леди Макбет? Неужели он страдал многократным раздвоением личности? Не думаю. Без сомнения, он пользовался доступными ему богатейшими источниками – понятно, что не из местной библиотеки, а из резервов собственного разума.

Человеческий разум – это наиболее сложная структура во Вселенной, по крайней мере той, что нам известна: самые современные компьютеры только пытаются повторить способ его функционирования, не говоря уже об интеллекте. Человеческое воображение не имеет границ, или, по крайней мере, способно придумать тысячи героев. Если ты считаешь, что Шекспир с этой точки зрения был кем-то исключительным, и твое воображение намного более ограничено, вспомни хотя бы свои сны. Тебе ничего не снится? Не верю.

Шекспиру не надо было впадать в безумие, чтобы создать короля Лира, но он должен был добраться до той части себя, что принадлежала безумцу. Знатоки утверждают, что в фигуре

короля Лира необычайно убедительным способом показан механизм разрушения психики. Откуда Шекспир его знал? Или он посещал дома для умалишенных, и вместе с другими зеваками стоял в очереди, чтобы посмеяться над их идиотскими штучками? Этого исключить нельзя, хотя я сомневаюсь, что он смеялся. Однако, намного более важным, чем такое внешнее наблюдение, должен был внутренний анализ, путешествие вглубь себя, в поисках той частицы, которая была королем Лиром. У каждого из нас есть такая частица, в которой можно найти каждого: безумца, дитя, королеву.

А значит, как можно узнать своих героев? Надо всмотреться в себя, ибо там находится все. Каждый литературный персонаж – так же, как каждый образ из сна, - есть частью писателя. Если бы это было не так, то ее невозможно было бы придумать. Герои берутся из твоей головы, и ничьей другой. Познавая себя – ты познаешь своих героев.

Знание писателя о себе самом, знание правдивое и избавленное романтических обольщений, есть источником энергии, из которого он вынужден черпать целую жизнь: один единственный, правильно использованный вольт этой энергии может оживить любой литературный персонаж.

Грехем Грин

Полюби героев своей повести

Чтобы заставить читателей переживать, надо вначале пережить все самому. Если читатель должен волноваться судьбами твоих героев, то вначале тебе самому надо о них поволноваться, а это значит, что ты должен чувствовать по отношению к ним и эмпатию, и симпатию. Твое эмоциональное посвящение данному персонажу, особенно, если речь идет о главном герое, просто необходимо; если бы ты относился к нему с презрением, то это могло бы негативно отразиться на всей повести, и оттолкнуть читателя от нее. Естественно, протагонист может совершать ошибки, может быть плохим, двуличным, самолюбивым – но презирать его ты не имеешь права.

Если ты не можешь полюбить героев своей повести, то постарайся, по крайней мере, чтобы они тебе хоть немного нравились. Надо полностью осознавать, что независимо от того, какими ты их сделал, в них всегда есть что-то особенное – их человечность. Если ты не сможешь их полюбить, то между тобой и твоими героями всегда останется дистанция, и читатель это почувствует.

Мне кажется, что писатель всегда должен относиться с любовью к внутренним переживаниям повести и ее героям; он не должен пользоваться ими только как иллюстрациями, но сопереживать их опыт.

Малколм Бредбури

Повесть с ключом

Повесть с ключом берет за основу литературных персонажей реальных людей. Оригинал должен быть легко распознаваем для читателя, отсюда и берется название для этого типа повести. Она должна содержать указатели, которые позволяют отрывать скрытый смысл. Примером такого произведения может служить "Контрапункт" Олдоса Хаксли, где в одном из персонажей мы узнаем Д.Х.Лоуренса. Здесь я пользуюсь этим термином для определения самых разных способов получения авторами аутентичных примеров на свои литературные нужды. Такой вариант имеет свои достоинства и недостатки. Достоинством является то, что уже в самом начале творческого процесса мы о своих героях знаем достаточно много.

Главной проблемой повести с ключом, вопреки мнениям многих людей, не является возможность кого-то нечаянно осмешить. Если даже кто-то распознает себя в твоей книге (что происходит необычайно редко, потому что только немногие могут видеть себя чужими глазами), то и так скорее это ему польстит, чем оскорбит. Недостатком заимствования героев из реальной жизни есть тот факт, что это ограничивает писателя в пользовании его собственным воображением. Если придуманный персонаж должен сделать то, что его живой оригинал никогда бы не сделал, он может отказаться подчиняться автору. Определенный уровень псевдоавтономии является хорошим знаком, однако взбунтовавшийся герой скорее не помогает создавать осмысленную фабулу. В конце концов, это автор всегда остается шефом – он может зависеть от

музы, но героями командует сам.

Понятно, что надо использовать в своей писательской работе людей, которых встречаешь в жизни, но скорее, как начальный пункт для работы, а не как модель для копирования. Многие из созданных мной героев имели свое начало в реальных людях, но позже я позволял им развиваться самостоятельно, либо соединял в одном придуманном герое несколько разных людей.

Полезно бывает посмотреть на человека прищурившись, и тщательно обрисовать только некоторые из его личных признаков. Речь не идет о том, чтобы добиться полного подобия – это, кстати, просто невозможно, потому что человек бывает по настоящему собой только в особенных житейских ситуациях.

Е.М. Форстер

Те же ограничения касаются использования для нужд литературного воображения собственной биографии. Если требования драматургии приказывают изменить факты твоей жизни, а ты сопротивляешься такому злоупотреблению против реальности, может оказаться, что ты пытаешься сидеть на двух стульях сразу: повести и автобиографии.

Жизнь обычно не бывает так четко очерчена, как повесть, в которой есть начало, середина и конец. А даже если бы так и было, для литературы это было бы интересно ровно настолько, насколько события этой жизни были необычны. Временами это трудно себе представить, особенно, когда наше прошлое интересует только нас самих, и то, что для нас кажется важным, читателю может казаться просто банальным.

Писатель, который заслуживает на это звание, не описывает. Он придумывает либо воображает на основе своих собственных переживаний, либо какого-то опыта. Иногда нам кажется, что он владеет каким-то таинственным знанием, источники которого уходят в забытый опыт кланов и племен.

Эрнест Хемингуэй

Попробуй это сделать

1. Подготовь список главных героев твоей повести и напиши их характеристики. Учти как их внешний вид, так и биографию. Не забудь о таких вещах, как особые приметы, стиль одежды, образование, семья, воспитание и элементы, которые могли повлиять на формирование личности данного персонажа в детстве.

2. Чтобы возбудить интерес, герой должен переживать какой-то внутренний конфликт – на первой из плоскостей антагонизма. Какой внутренний конфликт может переживать твой протагонист?

3. Герой, обладающий какими-то недостатками или странностями, выглядит более реально и часто вызывает большую симпатию. Какие признаки того рода имеет твой персонаж?

4. На чем основано противоречие между характеристикой и характером твоего протагониста?

5. Каким изменениям (в лучшую или худшую сторону) будут подвергаться персонажи твоей повести?

6. Какие силы определяют поступки главных героев?

7. Настоящий характер персонажа мы познаем прежде всего в минуты стресса (когда встающие перед ним препятствия заставляют совершить решающий выбор). На основе предложенных ниже примеров напиши для каждого из выбранных персонажей пробные характеристики объемом 300 слов. Используй при этом как минимум три из описанных ранее техник описания героя.

- Старая женщина получает письмо от сына. В нем сын предлагает, чтобы она переехала в дом престарелых. Женщина этому противится.

- Бизнесмен опаздывает на работу, застряв в уличной пробке.

- Поздней ночью на сельской дороге появляется телега, которую тянет конь. Молодая девушка, которая управляет телегой, засыпает. Будит ее удар – когда повешенный на повозке фонарь погас, они столкнулись с другой повозкой. Погиб единственный конь, которым владела ее семья.

(Если хочешь проверить, как с последним примером справился Томас Харди, прочитай 4 раздел "Tessy d'Uverville".

• **Аннотация:**

ДИАЛОГ.

Мысль, что в повести проще всего написать диалоги, является ошибочной, не смотря на всю свою привлекательность,. В повести каждое слово, включая диалог, требует обработки, иначе диалог станет чересчур "рыхлым".

Обычно, диалоги самые приятные фрагменты повести, но только при условии, что они помогают развиваться главному действию.

Антони Троллоп

Искусство писать хорошие диалоги основано на создании и л л ю з и и реальной речи, без намерения конкурировать с ней. Жизнь, в целом, лишена фабулы, поэтому большинство наших разговоров достаточно хаотично. В живой речи появляются многочисленные повторения, тавтологии, и ни с чем не связанные элементы: попробуй зарегистрировать на пленку первый попавшийся разговор, а потом перепиши его на бумагу. Эффект может оказаться воистину реалистичным, но он не будет иметь ничего общего с принципом "осколки жизни", с которым мы имеем дело в реалистической прозе. Такой разговор, без сомнения, окажется нудным и слишком длинным. Начинающие писатели, что понятно, имеют склонность к созданию многочисленных диалогов, потому что это кажется простым, и уж без сомнения более натуральным, чем усилие, с каким большинство из нас мучается над описаниями или комментарием. Однако, если в диалоге участвует слишком много лиц, или их ответы чересчур длинны, терпение читателя подвергается испытанию. При чтении диалога он должен разделять удовольствие, с которым этот диалог писался. Умело сконструированный диалог может создать впечатление написанного с необычайной легкостью, но требует дисциплины и решительных редакторских манипуляций.

Диалог напоминает куст розы - лучше всего выглядит, когда подстрижен. Я бы посоветовал переписывать его так долго, пока не удастся сократить максимально. Естественно, после такой операции он не будет иметь ничего общего с аутентичной разговорной речью, но это и к лучшему. Читатель абсолютно не нуждается в аутентичных разговорах, он жаждет обмена фразами, которые будут раскручивать фабулу.

А значит, как показать того, кто говорит слишком много, кто не закрывает рот? Иначе говоря, как описать нудного болтуна? Так, чтобы это НЕ БЫЛО нудным. Не следует приводить его слова, потому что читатель, как и каждая жертва такого болтуна, просто выключит свое внимание. Писатель, как это ни покажется парадоксальным, должен сделать из такого героя персонаж не менее увлекательный, чем другие герои повести. Одним из возможных способов это сделать, является показ его через призму мнения других.

Джек снова начал плести о своей машине - о какой-то регулировке колес. Джилл подавила зевок.

Выбрось лишние фразы. В фильме разные нюансы проходят незамеченными, но на страницах повести мы ищем смысла в каждом слове. Если диалог избавлен смысла, читатель почувствует себя заблудившимся, и подумает, что писатель что-то нечаянно пропустил.

ТРИ ФУНКЦИИ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ

Речь в повести должна исполнять по крайней мере одну из трех функций.

1. Продвижение акции вперед.

Иногда самые быстрые и важные действия "выходят из уст" героя. Каждый ответ, от обычной фразы до важнейших признаний, годится для выполнения главной задачи писателя, какой является рассказывание историй.

2. Предоставление информации.

Предоставление информации есть необходимой обязанностью. Писатель должен сделать реальным свой воображаемый мир: сказать, каким образом конкретные персонажи оказались в такой, а не в другой ситуации, как они могут из нее выкрутиться, каковы последствия их действий и т.п. Проблема в том, что это временами становится скучным, и может замедлить темп повести. Значит, информацию надо передавать с чувством. Иногда нет другого выхода, и надо посвятить изрядный кусок текста на такое объяснение. Однако, часто бывает возможно поместить информацию в самой акции, так, чтобы читатель, так же, как в случае характеристики персонажа, усвоил ее как-бы автоматически.

Использование диалога для предоставления информации совершенно оправдано, но не следует такой метод использовать слишком часто. Персонаж, который слишком нахально играет роль авторского голоса, может оказаться обвинен в том, что "говорит под указку". Такие фрагменты звучат, как команды режиссера, или голос за кадром. Читатель вдруг начинает замечать искусственность вместо искусства, вспоминает, что имеет дело с литературной фикцией, и магия перестает действовать. Диалог, написанный таким образом, звучит топорно:

- Каррузерс, когда мы встретились в первый раз?
- Двадцать лет назад, старик - в Лето Любви.
- Ты ехал розовым автобусиком, а я добирался автостопом к своей девушке Энни, которая теперь есть моей женой.
- Да, припоминаю. Ты был тогда еще студентом.
- Я учил английский. А ты начинал карьеру, как молодой журналист в "Милуоки Кроникл"

Лучше удалить то, что не нужно, и вместо того, чтобы притворяться, буд-то что-то происходит, использовать описание:

Он познакомился с Карруотерсом двадцать лет назад, во время хипповского Лета Любви. Он учился на английской филологии, и отправился автостопом к своей девушке Энни - его нынешней жене. Карруотерс, тогда еще начинающий журналист из "Милуоки Кроникл", подобрал его своим розовым автобусиком.

Сценаристы между собой используют термин "зарядить экспозицию". Если можешь подсластить пилюлю в рамках драматической сцены, читатель вообще не догадается, что мы о чем-то ему рассказываем. Например, два этих персонажа могли бы поскандальить, а в их взаимные препирательства автор вставил бы нужную информацию.

- Двадцать лет ты повторяешь одно и то же! Боже, зачем я тогда сел в твой идиотский розовый автобус... (и т.д.)

3. Дополнение характеристики.

Эту функцию диалог обязан выполнять всегда, потому что каждое слово, выходящее из уст литературного героя, помогает показать, какого типа человеком он является.

КАК СОЗДАТЬ ИЛЛЮЗИЮ ЖИВОЙ РЕЧИ

Литературные персонажи отличаются друг от друга физически, психически, а значит, должны отличаться и речью. Молодой человек будет использовать другие слова, чем его отец; англичанин и ирландец, которые являются ровесниками и имеют общие корни, будут использовать разные идиомы и по разному строить предложения; северяне говорят иначе, чем южане. Я знаю, что это трудная задача, но под конец твоей повести читатель должен узнавать говорящего только на основе его собственных слов, без дополнительных подсказок.

Живая речь хаотична, не конкретна, прерывиста, не граматична, бедна, повторяется и полна молчащих пауз. Писатель должен отразить ее особенности, не воссоздавая их. Мало кто использует в жизни литературный язык, и твои выдуманные персонажи должны это

отражать.

Диалекты и иностранные языки.

Точно скопированный диалект, включая особенности произношения, может быть утомительным для читателя. Д.Х. Лоуренс то и дело пользовался развитой формой диалекта, представляя героев из графства Ноттингем: "Я токой, кокой есть, и никто не будит мне говорить, что я хуже других" - повторяет Паркин из "Джона Томаса и леди Джейн". И слава богу, пусть такой Паркин будет таким, каким есть, только пусть не слишком много об этом распространяется, иначе оттолкнет читателя.

Трудность в передаче диалекта коренится не в самих диалектизмах, а в грамматике. Читатель, которому придется ломать голову над значением слов, выглядящих иначе, чем обычно, перестанет интересоваться акцией, и начнет видеть искусственность. Если хочешь ввести героя, который использует диалект, будешь вынужден, вероятнее всего, удовольствоваться легкой языковой ретушью. Чтобы напомнить читателю о происхождении такого персонажа, достаточно использовать местные диалектные выражения, и только изредка обозначать разницу в произношении. Помни, что в диалоге идет речь о создании ИЛЛЮЗИИ живой речи, а не о ее воссоздании.

Точно так же, помещая действие книги в чужой стране, достаточно вставить какое-нибудь чужое слово - лучше всего такое, какое читатель вероятнее всего узнает, - чтобы напомнить, где мы находимся. Хорошим примером такой техники является "Сегун" Джеймса Клавела.

Подтекст

Живые люди склонны говорить намеками, туманно, столько же помещая между слов, сколько в них самих. Очень часто - особенно в конфликтных ситуациях - наши слова только намекают на то, что мы имеем в виду. Например, мы спорим, кто должен заняться стиркой, а на самом деле речь идет о проблемах в семье. Поэтому писатель должен обращать внимание на то, что не сказано, на подтекст диалога. (Вспоминается мне здесь сцена из фильма Вуди Аллена "Энни Холл", в которой на экране появляются титры с истинным смыслом фраз, которые произносят вслух герои.) Если хочешь, чтобы в твоей повести отдельные сцены стали глубже психологически, и точнее отражали сущность живой речи, обращай внимание на скрытый смысл слов.

КАК ПОДДЕРЖИВАТЬ ДИАЛОГ

Значение выходит не только из самих слов, но и из способа, как они произносятся. Иногда "голая" речь нуждается в поддержке:

- Я люблю тебя, - отозвался он из-за газеты.
- Действительно?
- Да.

Это уже что-то нам говорит, но мы не знаем, до какой степени серьезно мужчина относится к своим словам. Конечно, речь может быть самодостаточна, но временами следует ее чем-нибудь подкрепить, чтобы она полностью открыла свое значение. Обогащение приведенного выше диалога общим объяснением придаст словам выразительности:

- Я люблю тебя, - отозвался он из-за газеты.
 - Действительно?
 - Да.
- Он действительно ее любил.

Часто самым эффективным способом поддержать диалог есть окружение произнесенных слов дополнениями, например:

- Я люблю тебя, - отозвался он из-за газеты.

- Действительно?

Он опустил газету, и несколько мгновений смотрел ей прямо в глаза:

- Да.

Один образ иногда стоит больше, чем тысяча слов. Диалог, соединенный с тщательно подобранным описанием действия, по моему мнению есть самой простой и эффективной техникой, благодаря которой бесцветные сцены наполняются жизнью.

Описание действий участников диалога выполняет три задачи: прерывает диалог (что очень важно, если он растягивается на целую сторону), размещает ответы в данной сцене (напоминает, где мы находимся, и что конкретно делают герои), а так же, что, может быть, есть самым важным, дополняет характеристики. Величайшую дополняющую ценность имеет описание действия, которое что-то объясняет, не будучи исключительно целью самой в себе. Точно подобранное описание действия что-то говорит о героях, может, лучше всех остальных техник определяя их личность. Женщина стучит накрашенными ногтями по столешнице и ждет, чтобы кто-то поднял трубку; молодой человек не может посмотреть своему собеседнику прямо в глаза; старушка слушает врача, машинально пощипывая одеяло - это все образы.

ВАРИАНТЫ РЕЧИ

Существуют три варианта речи:

- прямая,

- зависимая,

- внутренняя речь персонажа.

Например:

- Оставь меня, наконец, в покое, Джек.

Это прямая речь, то, что мы действительно слышим и что в тексте обозначается предварительной чертой.

Джилл сказала Джеку, чтобы он оставил ее, наконец, в покое.

Это речь зависимая, которая подается внешним наблюдателем

Оставь меня, наконец, в покое, Джек, подумала Джилл.

Это внутренняя речь персонажа, иначе говоря, его внутренний монолог. Таким путем мы подслушиваем их мысли, хотя ни одно слово не выходит из их уст. С точки зрения техники, пользоваться внутренней речью очень просто - она выглядит так же, как речь прямая, только без тире перед фразой. Если появляется какая-то неясность, ее можно удалить с помощью слова "подумала" после самой фразы, но не всегда это необходимо.

Ценность внутреннего диалога основана на том, что она позволяет читателю непосредственно взглянуть на чувства героя. Например:

- Что ты делаешь после работы? - спросил Джек, опираясь о ее стол.

Джилл искусственно улыбнулась, чувствуя его пропитанное папиросами дыхание. Оставь меня, наконец, в покое, Джек, подумала она.

- Ничего конкретного, - ответила, незаметно отодвигаясь.

Сказал - сказала, и другие определяющие глаголы.

Читатель не прочитывает все слова, которые находятся на странице текста, а только просматривает их, и часто, поймав смысл, не дочитывает фразу до конца. Это не значит, что писатель может позволить себе на небрежность, - просто на странице есть "слепые"

места. К ним, в том числе, относятся глаголы "сказал - сказала". Если ты относишься к тому типу писателей, которые любят завершать таким образом каждый ответ персонажа, не беспокойся. Вот очередной вариант примера с нашей независимой Джилл и Джеком:

- Может, пойдем куда-нибудь вместе? - сказал он.
- Ну... - сказала она.
- На какой-нибудь ужин, - сказал он.
- Я сейчас худею, - сказала она.
- Тогда на коктейль, - сказал он.
- Слушай, Джек, - сказала она.
- Да? - сказал он.
- Оставь меня, наконец, в покое, - сказала она.

До такой степени "голый" диалог есть делом рискованным, но такие повторяющиеся, как припев, "сказал - сказала", подкрепленные каким-нибудь действием, читатель может и не заметить. Некоторые авторы оставляют диалоги без таких уточнений, и это абсолютно разрешено, при условии, конечно, что читателю понятно - кто сейчас говорит. Однако в длинном диалоге, особенно, если смысл фраз не показывает непосредственно на говорящего, либо если в разговоре участвуют несколько человек, читатель, чтобы понять, кто теперь говорит, будет вынужден отступить на пару фраз назад. В таких случаях, время от времени стоит подбрасывать какой-нибудь указатель.

Самой частой проблемой для читателя является не недостаток информации, а ее избыток. Если ты будешь упрямо заканчивать каждую фразу диалога такого рода указателем, читатель твоей книги станет увлеченно следить, как ты вскарабкиваешься все выше и выше по ветке, которая должна в конце концов сломаться.

- Может, выберемся куда-нибудь вместе? - спросил Джек.
- Ну... - заколебалась Джилл.
- На какой-нибудь ужин, - тянул он дальше.
- Я сейчас худею. - соврала она.
- Тогда на котейль, - предложил он.
- Слушай, Джек, - буркнула Джилл.
- Да? - улыбнулся он ожидающе.
- Оставь меня, наконец, в покое, - закончила она резко.

Уточняющие глаголы отвлекают внимание от самого диалога. В результате читатель то и дело вынужден проверять, что, собственно, прочитал. Иногда уточнение бывает ненужно - например, "предложил" после "Тогда на коктейль" напрасно отвлекает внимание (вроде бы мелочь, но что такое повесть, если не набор мелочей). В других случаях излишняя подробность блокирует наше воображение: трудно представить себе Джилл, которая бурчит "Джек". Естественнее было бы сказать это со вздохом, а так читатель должен напрячься, чтобы понять, что, собственно, значило это "буркнула". Может случиться так, что автор в поисках разнообразных уточнений попадает в крайность, и без смысла использует какие-то старосветские выражения, вроде "изрек", "воскричал", "загремел", хотя все время имеет в виду просто "сказал".

Уточнения оправданы только тогда, когда смысл, либо способ произношения конкретных слов не вытекает из них самих. Например, чтобы полностью понять отношение Джилл, в представленном диалоге был необходим глагол "соврала".

Внешнее и внутреннее ухо.

Для проверки диалога, стоит его прочитать вслух, а еще лучше - попросить кого-то, чтобы он прочитал тебе, и очень хорошо, если это человек с задатками актера. Обрати внимание - не появятся ли у этого кого-то проблемы с построением фраз или идиомами. Не все, что писалось легко, можно так же легко прочитать.

Каждая фраза в каждом предложении может быть мастерски сложена из элементов

длинных и коротких, акцентированных и не акцентированных, по подобию арии или музыкальных речитативов - чтобы удовлетворить привередливое ухо. И только ухо может это оценить. Невозможно установить какие-либо правила.

Роберт Льюис Стивенсон

Громкое чтение бывает полезным, но только ухо внутреннее, а не слух как таковой, выносит окончательный приговор. Редко какой читатель будет читать диалог вслух, поэтому окончательно этот элемент твоего текста должен быть проверен - а может, и нет, - в тишине читательского разума.

ПРАВИЛА ЗАПИСИ ЖИВОЙ РЕЧИ

Не существует каких-то конкретных правил для записывания живой речи: от Джеймса Джойса до Малколма Бредбери писатели для этого пользовались разными методами. Однако современные принципы требуют, чтобы:

- ставить перед каждой новой фразой тире.
- ответы каждого персонажа, даже если это отдельные слова, помещать в отдельных абзацах.
- каждое действие, касающееся данного персонажа, которое непосредственно опережает его речь, или ее завершает, находилось в том же абзаце.

Попробуй это сделать

1. Запиши на магнитофонную пленку разговор двух или нескольких человек, а затем его перепиши. Затем попробуй его отредактировать, дополняя описанием действий. Присмотрись обеим текстам: какой из них интереснее? Какой лучше отражает "правду" ситуации?

2. Пользуясь, в основном, диалогом, напиши сцену в 300 слов, в которой люди спорят друг с другом. Если работаешь над повестью, используй для этого ее героев (даже если потом этот фрагмент выбросишь). Если же не можешь придумать ничего, попробуй использовать что-то из ниже приведенного:

Из банка исчезла определенная сумма денег. Директор банка по очереди разговаривает с каждым из служащих. Подозревает одного из них, но не говорит это прямо. Служащий принимает позицию защиты, и полон оскорбления, а директор пытается его напугать.

Три машины ударились друг в друга. Водитель, из-за которого все произошло, решительно отказывается от вины. Другой человек не уверен, кто виноват, и на всякий случай обвиняет всех остальных. Третий же участник аварии совершенно не виноват, зато находится в шоке.

Пара молодых людей договаривается на первое свидание в ресторане. Оба стараются, чтобы встреча прошла удачно, но в каждом вопросе у них оказывается противоположное мнение.

3. Прочитай диалоги, написанные в этих упражнениях, либо в повести, над которой работаешь. Отличаются ли твои персонажи способом разговора, пользуются ли они отличающимися словами, строят ли по разному фразы, или все говорят одинаково?

ПЕРСПЕКТИВА.

Писатель сродни кинорежиссеру, - не достаточно сказать: " в этой сцене это и это случается с тем-то и тем-то". Если бы этого хватало, возникали бы огромные описания (которые в кино называются "конспект"), а не драматические повести. Как писатель, так и кинорежиссер должны решить, каким образом показать то, или это, случившееся с тем или иным персонажем. Если говорить о технических средствах, то для режиссера из всех доступных способов наиболее важна кинокамера. Невозможно снять все со всех сторон сразу; он должен знать, где и под каким углом поставить камеру, что снимать, а что нет. Писатель так же должен решить, где расположить свою "камеру", и именно это я имею в

виду, когда говорю о перспективе, или "точке зрения".

Выбор точки или точек зрения, с которых будет рассказываться история, есть, несомненно, важнейшим из решений, какие должен принять писатель, потому что имеет принципиальное влияние на эмоциональные и моральные реакции читателя относительно представленных героев и их действий.

Девид Лодж

Возьмем, например, криминальную повесть. Как ее рассказать? С точки зрения детектива, подозреваемого или убийцы? Или воспользоваться комбинацией всех этих возможностей? В фильме "Психо" Альфред Хичкок не использовал точку зрения убийцы, что дало прекрасный эффект. Если бы он это сделал, результат был бы совершенно иной: напряжение значительно ослабло, а загадка вообще исчезла. Некоторые повести подчеркивают значение разных перспектив. Например, "Коллекционер" - первая повесть Джона Фоулса, - это история похищения, рассказанная с двух точек зрения: похитителя, и его жертвы. История одна и та же, но камера смотрит под разными углами.

Решение, касающееся выбора точки зрения, есть не только важнейшим, но и самым сложным. Если, конечно, писатель не определит ее интуитивно, потому что часто случается так, что точка зрения определяется как бы сама, до того еще, как будет написано первое слово. Особенно это не вызывает сомнений в том случае, когда писатель имеет четкое представление о главном персонаже, и "чувствует" целую книгу.

Стоит подчеркнуть роль интуиции: повесть есть слишком сложной вещью - а по-моему, просто бесконечно сложной, - чтобы можно было подходить к ней исключительно логически. Однако, если в первых фазах творческого процесса ты чувствуешь какие-то шероховатости в процессе изложения, то причиной этого может быть неправильно подобранная перспектива. В такой ситуации стоило бы проанализировать другие возможности, их достоинства и недостатки.

Два вопроса

До того, как мы займемся разными вариантами перспективы, стоит задать себе два вопроса, которые хотя и не обязательно решат проблему, могут направить нас в правильную сторону. Вот они: чья это история, и какова ее тема?

Чья это история?

Появляется в ней один или несколько героев? А если их несколько - кто из них самый важный? Слово "герой" может быть неправильно понято в этом контексте, потому что предполагает признаки, которых ведущий персонаж может не иметь. Например, анонимный рассказчик "Ребекки" Дафны де Морье чрезвычайно далек от какого-либо героизма. Там же обманчивым может быть и определение "протагонист", потому что бывает иногда, что "главный актер", как минимум, не играет главной роли. Однако для того, чтобы акция двигалась вперед, он должен оставаться в центре внимания. Поэтому, ребенок может быть протагонистом истории, которая рассказывает о разводе его родителей.

У нас есть три вида протагонистов, три возможности выбрать персонаж, с перспективы которого будет рассказываться история. Это:

ОДИН ПРОТАГОНИСТ

Такая ситуация наиболее проста как для писателя, так и читателя. Не создает проблем с идентификацией героя.

ДВА ПРОТАГОНИСТА

Этот способ несколько более сложен: мы имеем два более-менее равнозначных персонажа, и автор должен решить, которого из них ярче осветить в тот момент, когда они окажутся на сцене одновременно, и за которым следовать, когда они расстанутся.

МНОГО ПРОТАГОНИСТОВ

Это самый трудный способ. Только немногие писатели на него решаются, потому что повесть без центрального героя сама может потерять центр. Этим способом воспользовался Джозеф Конрад в "Негр из экипажа "Нарцисса".

Если в твоей повести есть больше, чем один герой, лучше будет, если они будут близко

связаны друг с другом, то есть:

- имеют дело непосредственно друг с другом
- их судьбы связаны между собой
- участвуют в одном и том же конфликте.

Иначе говоря, хотя герои разные, они ДОЛЖНЫ стремиться к одному и тому же. В некоторых историях протагонисты реализуют все три возможности - например, в "Ромео и Джульетте". Если у них нет общей цели, книга может распасться; в такой ситуации следует ослабить значение одного из героев и поместить его в дополнительном сюжете, а не главном.

Какова ее тема?

Темой мы подробно займемся в разделе 11. Если говорить коротко, "тема" - это смысл, кроющийся за акцией, то, что автор "хотел сказать". Например, если предметом повести есть распад семьи, вызванный изменой, то тема может звучать так: "любовь сильнее, чем взаимные обязанности". В таком случае, ведущим персонажем, скорее всего, будет неверный партнер. Если бы темой была "верность важнее, чем минутное увлечение", то более естественной стала бы перспектива преданного человека.

Варианты перспективы

Проза дает нам четыре таких возможности, и каждая из них имеет свои достоинства и недостатки.

От первого лица

Некоторыми называется "интенсивной", т.к. целое действие представлено с перспективы одного "я". Существует как бы одна камера, глядящая глазами одного человека, - протагониста. Это значит, что говорится только о том, что протагонист видит, свидетелем чего он является. Придерживаться таких жестких рамок в повести не очень трудно - такая простая точка зрения не выскальзывает из-под контроля писателя.

Перспектива от первого лица более, чем другие варианты, ориентирует всю повесть "внутрь". Читатель живет как бы внутри героя, благодаря чему тот может оказывать на него исключительное влияние - отсюда название "интенсивная" точка зрения. Так же благодаря этому, героя можно воспринимать более интимно, что полезно особенно тогда, когда представляются внутренние процессы, личные переживания.

Так как читатель знает ровно столько, сколько протагонист, автор с легкостью может удивлять его разными неожиданностями. Поэтому техника "от первого лица" прекрасно подходит для получения эффекта *suspense* и ожидания.

Другим достоинством есть то, что автору не надо придумывать разные способы укрывания преждевременной информации - читатель получает то, что видит (*what you see is what you get*) (Разве только рассказчику нельзя верить, как в "Убийстве Роджера Экройда" Агаты Кристи, где со временем становится понятно, что он сам есть убийцей. Сомнение в искренности рассказчика - это ловкая штука, но писателя могут обвинить в неспортивном поведении).

Перспектива от первого лица, - это наиболее непосредственная точка зрения на происходящее. При более широком взгляде, автор вынужден принимать больше решений: открыть ли читателю, что происходит в другой комнате, или что думает тот или иной персонаж? Значит, недостатки этой техники - это обратная стороны ее достоинств. Не может произойти ничего, о чем не знал бы протагонист. Это действительно упрощает работу, но ставит и ограничения. Если ты описываешь какую-то сложную историю, то придется включить массу людей, приходящих с новостями, либо довериться вечно звонящему телефону и куче писем.

Можно ли создать повесть с более, чем одним рассказчиком от первого лица? Это сделал Джон Фоулс в "Коллекционере", но ему пришлось разбить повесть на отдельные части. Во всяком случае, это было бы необычайно рискованное предприятие - желаю успеха, если намерен попробовать.

Если пишешь от первого лица, а твой рассказчик хотя бы чуть-чуть тебя напоминает, не удивляйся, если люди воспримут твою повесть, как автобиографию. Надо иметь

достаточно много отваги, чтобы, не смотря на это, придерживаться раз принятого решения.

От третьего лица.

Обладает теми же техническими достоинствами и недостатками, что и перспектива "интенсивная", отличается прежде всего наличием тире. Рассказ от третьего лица есть, как мне кажется, менее интимным, он не имеет характера откровения. Это плюс, если не хочешь, чтобы твой протагонист себя чересчур жалел или был слишком к себе снисходителен. Если рассказываешь какую-то грустную историю с точки зрения человека, с которым она случилась, читатель, которому чуждо сочувствие, воспримет ее, как слезливые завывания жертвы. Та же самая история, рассказанная от третьего лица, может быть полна пафоса. Исключением являются работы, в которых рассказчик-герой не чувствует себя обиженным. Свою другую повесть, Billy Bayswater, я начал от третьего лица. Версия эта звучала так:

С разумом Билли что-то было не так. Он прикоснулся к отражению своего лица в зеркале, и улыбнулся:

- Разум Билли Байсвотера

Однако, хотя шло все достаточно неплохо, где-то через неделю я почувствовал запах горелой резины. Ручной тормоз был явно отпущен не до конца - я чувствовал сопротивление. И сообразил, что держу Билли на слишком большой дистанции, что не позволяю ему чересчур приблизиться, отчасти потому, что хотел избежать слезливости в рассказывании трагической истории. (Второй повод был связан с тем, что интенсивная точка зрения - это обоюдоострое оружие, если бы я слишком увлекся, то это могло бы стать болезненным для меня самого). Поэтому я решил попробовать перспективу от первого лица:

Говорят, что с разумом Билли Байсвотера что-то не так. Я прикоснулся к отражению своего лица в зеркале, и улыбнулся. Разум Билли Байсвотера.

И неожиданно история набрала цветов. Я не только вошел в шкуру Билли, но мог пользоваться так же его способом говорить, а так как интеллект его был ограничен, отсутствовала опасность, что он начнет себя жалеть. Такого рода близость иногда оказывается ключевым элементом для силы влияния повести; стоит только представить себе "Поющих во ржи", написанных от третьего лица - без сомнения, они много на этом потеряли бы.

Решаясь на перспективу одного человека - не важно, от первого лица или от третьего, - очень важным элементом есть выбор героя, в которого легко вселиться. Желая сделать его реальным, придать авторитета, надо иметь непосредственный взгляд в его мысли, надо видеть реальность его глазами. Писатель должен хорошо знать всех главных героев своей повести, но персонажа, с точки зрения которого идет повествование, он должен знать "со всеми потрохами". Это не означает, конечно, что они должны быть одного пола, или иметь одинаковую биографию. Первую повесть я писал с точки зрения женщины, другую - глазами малолетнего эпилептика. Важно уметь представить себя в их шкуре.

Третье лицо, множественное число

С ним мы сталкиваемся в ситуации, когда писателя можно сравнить с кинорежиссером, имеющим дело не с одной камерой, а несколькими. Он может снять все: события, которые происходят в разных местах, даже если это имеет место в одно и то же время. Но такой режиссер нуждается в хорошем редакторе, потому что надо принять решение, чья точка зрения должна быть показана в данное мгновение.

Чтобы ловко пользоваться такой "множественной" перспективой, нужна дисциплина. Дом, полный людей, может быть хаосом для читателя. Например:

Он открыл двери и посмотрел на жену. О, черт, подумал он, увидев выражение ее лица.

Снова будут проблемы.

- Здравствуй, милая, - может, если будет поприятнее, удастся выпросить у нее прощение.

Она не отвечала, только следила глазами, когда он шел через кухню. Шаг у него был неуверенный, и зацепил бедром об угол стола. Заметила, как сжал зубы - должно было заболеть, но он промолчал. Чувствует вину, подумала она. Прекрасно.

Наливая себе кофе, он чувствовал на спине ее полный неприязни взгляд, палящий, как кварцевая лампа. Кофе был крепким и хорошим. Он добавил еще ложечку сахара, чтобы побороть похмелье. Через десять минут придется идти на работу. Боже, лишь бы только она снова не начала скандалить!

Она слушала, как ложечка позванивает о стенки фарфоровой кружки, и не знала, ненавидит его, или только презирает. Обещал, что вернется домой раньше. ОБЕЩАЛ!

В этом примере точки зрения постоянно сменяются - муж, жена, снова муж, снова жена... Совершая такие частые изменения перспективы, можно вызвать у читателя головокружение. Без сомнения, он предпочел бы находиться только в одной голове, а мысли другого персонажа, если появится такая необходимость, просто угадывать. Лучше всего с самого начала решить, чья это должна быть сцена, и придерживаться этого решения. И опять же, выбор такой может быть результатом интуиции, но если не уверен в себе, лучше подумай еще раз над сценой. Что здесь более важно - муж, и его чувство вины, или злость жены?

В случае длинных сцен, можно позволить себе на одно изменение перспективы, или - если один из персонажей выходит из комнаты, например, - на перенесение перспективы на того человека, который остается. Можно было бы, предположим, сконцентрироваться на муже, показать его торопливо обжигающего себе губы горячим кофе, а потом перебросить внимание на жену, которая сидит у стола и погружена в свои мысли.

Простым способом соединения разных перспектив есть их изменение в очередных разделах. Так поступил Марио Пьюзо в "Крестном Отце". Переход от одного персонажа к другому будет заметен, но абсолютно доказан включением другой скорости - то есть началом другого раздела.

Если решаешься на много разных перспектив, то следи, чтобы их не стало слишком много. Хватит протагониста и одного - двух дополнительных персонажей. Вводя эпизодических героев - таксиста, кельнера, женщину в автобусе, - можешь "замазать" центральную перспективу до такой степени, что повесть станет мутной и непонятной. Количество мест на сцене ограничено (если пользоваться театральной метафорой); заставляя актеров бороться друг с другом за внимание зрителя, ты вызовешь хаос.

Достоинством переменной перспективы есть панорамный охват картины. Однако штучка эта бывает эффективна только в том случае, если автора нельзя поймать за руку. Если читатель заметит изменения, или, что еще хуже, потеряет ориентацию, кто в данном момент есть "ты", о котором идет речь (филологи иногда называют второе лицо, или "ты", изменяемым, т.е. объект, который изменяется в зависимости от того, кто говорит) - почувствует присутствие автора, и тем самым будет нарушен процесс чтения. Это можно сравнить с ситуацией в неудачно снятом фильме (если возвращаться к моим первоначальным ассоциациям), когда в кадре неожиданно появляется микрофон на штанге. Такого рода эффект, если использован обдуманно, вводит нас в металитературу, т.е. литературу о чтении. Но это означает отход от литературы классической, которая есть темой нашей книги.

"Божественная" точка зрения

Это перспектива с нескольких точек зрения, доведенная до крайности. Практически всеведущий рассказчик возвышается над повестью, а читатель с его помощью подслушивает мысли персонажей, словно телепат. Достоинства такой техники очевидны: ничего не укроется, реальность представлена нам, как на ладони.

В некоторых повестях "божественный" статус рассказчика не подчеркивается так сильно. Тогда мы имеем дело с кем-то вроде полубога, который то и дело наносит визит в мир обычных смертных, выступая под маской рассказчика повести, которая проводится с одной точки зрения. Раздел может начинаться так:

Утреннее солнце освещало дом Бобаса ярко и мило, как в диснеевском мультфильме. Белые доски забора на фоне сочной зелени газона представляли картину, достойную увековечивания. Кос помахал хвостом, и открыл клювик для песни. Почтальон с пакетом под мышкой, весело насвистывая, постучал во фронтовые двери.

А потом, в следующем абзаце, может появиться перспектива с точки зрения конкретного человека:

Бобас услышал стук почтальона и сел. А значит, это сегодня, подумал он. Выскочил из постели, и дернул за оконный шпингалет, чтобы его открыть, но оно заело. Он увидел почтальона, стоящего у входа в дом.

- Эгей! - крикнул он. - Я здесь!

Он еще раз дернул за ручку, и услышал треск лопающегося стекла.

Он будет использоваться до тех пор, пока опять не появится необходимость в перспективе рассказчика.

Недостаток "божественной" точки зрения достаточно важен: читатель повести, так же, как и ее рассказчик, возвышается над сценой, проникает сквозь стены, как привидение, и никогда по настоящему не увлекается происходящим. Если хочешь добиться холодного, может, даже ироничного тона, такая дистанция действует на твою корысть. Если же хочешь рассказать историю, полную эмоций, то эффект будет противоречить твоим намерениям.

Время повествования

В этой области у нас есть две основных возможности: время настоящее и время прошедшее. Обычно рассказ ведется во времени прошедшем, а традиция эта выходит из эпох, когда повествования касались мифического прошлого.

Достоинством времени настоящего есть то, что оно дает чувство непосредственности. Изменив в "Билли Байсвотере" точку зрения, я изменил так же время с прошлого на настоящее, потому что хотел приблизить к себе миры читателя и Билли.

Последствия выбора точки зрения

Единственным правилом, если говорить о выборе перспективы и времени повествования, есть отсутствие каких-либо правил. Если какая-то техника у тебя получается - пользуйся нею. Некоторые хорошие писатели достаточно пренебрежительно относятся к перспективам, тасуя их, как карточную талию. Другие удовлетворяются рассказом с одной точки зрения. Стоит иметь в виду, что перспектива "от одного лица" ни в коем случае не является подчиненной: более простая форма не является формой худшей. Так же и жонглирование временами повествования не гарантирует создание хорошей повести. В конце концов, именно фабула определяет все остальное - без нее ничто не имеет смысла.

Это очень сложные вопросы, и в их понимании может помочь чтение огромного количества литературной прозы. Читай книги критически, анализируй техники, использованные авторами, и эффекты, которых они достигают.

Сравни способ действия приведенных сцен, которые описывают родителей, оставляющих сына в школе с интернатом. Первый из них взят из повести Германа Гессе "Под колесами":

Значительно более важным и волнующим казался мальчикам момент расставания с отцами и матерями. Иногда пешком, иногда почтовой повозкой, иногда другими случайными экипажами исчезали родители с глаз остающихся сыновей. Долго еще развивались платки в мягком сентябрьском воздухе, пока лес не скрывал отезжающих, и сыновья не возвращались в монастырь, тихие и задумчивые.

Здесь перспектива от третьего лица взрослого человека (а точнее говоря, перспектива "божественная"). Опубликованная девять лет позже вторая повесть Джеймса Джойса

"Портрет художника времен молодости" так представляет подобную же сцену:

Как красива мать! В первый день, прощаясь в замковом вестибюле, она подняла вуаль, чтобы поцеловать его, а нос и глаза были покрасневшими. Но он притворился, что не видит, как у нее наворачиваются слезы. Очень красива мать, но не так красива, когда ревет. А отец дал ему две пятишиллинговых монеты на мелкие расходы. И отец сказал, чтобы он написал домой, если будет чего-то надо, и чтобы никогда-никогда он не жадничал на друзей.

Джойс выбирает перспективу ребенка, и сосредотачивается на тех деталях, на которых сконцентрировался бы ребенок. Каковы последствия этого? Неожиданно штатив нашей воображаемой камеры понижается: мы видим реальность глазами ребенка, в то время, когда у Гессе камера находилась на самом верху штатива. Мир у Джоса имеет человеческий масштаб (более того, это масштаб МАЛЕНЬКОГО человека), в случае же Гессе рассказчик к описываемым событиям относится, скорее, философски. Какой способ эффективнее? Литературная критика, собственно говоря, есть только набором индивидуальных мнений, однако я думаю, что фрагмент из книги Джойса одновременно и сильнее, и слабее по влиянию на читателя. Сильнее, потому что в случае протагониста-ребенка рассказ с точки зрения взрослого человека не был бы так убедителен. Подробности, которые выбрал Джойс (покрасневший нос и карманные деньги), больше помогают в создании живого персонажа, чем средства транспорта, о которых сообщал Гессе.

Герман Гессе имеет, однако, то преимущество, что последовательно использует прошлое время, в то время когда Джойс мешает время прошлое с начтоящим и будущим (в оригинале автор говорит о разнице между Simple Past Tense у Гессе и Past Perfect Tence у Джойса. прим.польского пер.) Не является ли мое цепляние к проблеме времен обычной придиркой? Может быть. Но я лично считаю, что писатель должен избавиться от всяких излишних сложностей, придавая своей прозе максимальную естественность, так, чтобы читатель забыл, что в принципе расшифровывает только определенную семиотическую последовательность. Мы должны так управлять его восприятием, чтобы ему казалось, буд-то слова, заполняющие страницу, выходят из его головы, а не из нашей.

Тональность

Так же, как мы говорим о перспективе, можем говорить о чем-то, что я называю "тональность", или род языка, каким пользуется автор. Тональность так же имеет огромное влияние на способ восприятия произведения, как и перспектива. Чтобы вернуться к сравнению писателя с кинорежиссером - выбор тональности припоминает выбор фильтра, накладываемого на объектив, и способ освещения данной сцены. Должен ли образ быть размытым? С резкими или мягкими контурами? Показан во тьме, или в ярком свете? Не существуют, правда, четкие различия между тем, что мягко, и тем, что деликатно, настоящее или искаженное, но можно указать опеределенные крайние тональности, которые, следуя предложению Е.М.Форстера, мы назовем безличной и персональной. Язык безличный более формален, и, как правило, не расцветивается способом говорения персонажа, с точки зрения которого ведется рассказ, в то время, когда тональность персональная более свободна, и в ней присутствуют слова и выражения бытовые, обиходные. Другое достоинство выбора Джойсом пункта зрения ребенка есть эта привилегия говорить более личным языком. Фраза: "Мама красива, но когда начинает плакать, то уже не является такой красивой" была бы глупой и нецелостной, если бы мы не смотрели на события глазами ребенка. Тем временем она помогает нам вчувствоваться в его способ мышления - что и было намерением автора.

В крайнем случае тональность персональная может принять форму так называемого "потока сознания", которым так же с прекрасным результатом пользовался Джеймс Джойс. Прошу сравнить следующие сцены, которые разыгрываются на кладбище; первая взята из моей повести "Игра о жизнь":

Был конец сентября, и ветер с Атлантики пригибал к земле стебли трав, покрывавших

голые холмы. Как на кладбище, место было исключительно пустым: открытый склон, подставленный влажным порывам ветра, с которого было видно втиснутый между двумя горами треугольник залива. Не было здесь церкви, и никакого другого здания, только стена для защиты от овец, да надгробные камни, каждый иной, похожие на гранитные осколки... Майкл убирал могилу своей жены, а Кейт в это время прохаживалась по кладбищу. Отодвигая кусты и сцарапывая мох, она читала надписи. "Здесь отдыхают преждевременные останки Патрика МакГуина"; "Помолись за душу Мэри Грейди".

Второй фрагмент походит из "Улисса" Джеймса Джойса:

Господин Блум проходил, закрытый кустами, мимо грустных ангелов, крестов, разбитых колонн, каменных надежд, молящихся с поднятыми к небу глазами, сердец и рук старой Ирландии. Разумнее было бы выдать деньги на что-то полезное для живых. Молись за упокой души... Или правда кто-нибудь молится? Закопали его, и забыли его. Как уголь в подвал. А потом помнить о них всех сразу, для экономии времени. Поминки. Двадцать седьмого буду при его гробе. Десять шиллингов для огородника. Очистит его от сорняков.

В обеих сценах пользовались перспективой от третьего лица и прошедшим временем. Отличаются тональности. Силь безличный или песональный не имеют определенных заранее достоинств и недостатков - все зависит от того, какой из них более отвечает намерениям автора. Современная литература - а может, и культура вообще, - стремятся скорее к неформальности; писатель сегодня больше похож на приятеля, чем учителя, как это было во времена, предпочитавшие формализм. И все же, почему некоторые писатели решаются на тональность чрезвычайно личную? В основном, наверное, по той причине, что использование языка протагониста, особенно такого, который ничего не скрывает перед читателем, дает нам большую возможность с ним сблизиться. Безличная тональность держит читателя на дистанции, что иногда может быть и достоинством, если намерением автора был эффект иронии или пафоса.

Поэтому нет лучших или лучших способов, есть только проблема выбора самого эффективного инструмента для выполнения определенной задачи. Может быть, как писатели мы должны в этом вопросе отдаться силе чувства, и позволить, что сомнения, касающиеся повествования, решились как бы сами собой, а задуматься должны над нашими решениями только тогда, когда нам кажется, что мы используем молоток там, где лучше применить отвертку.

Попробуй это сделать

1. Выбери какой-нибудь фрагмент собственного текста, и отредактируй его
 - а) с другой перспективы
 - б) в другом грамматическом времени
2. Выбери какой-нибудь фрагмент из любимой повести, и переработай его, изменяя перспективу и грамматическое время. Каковы результаты этих изменений?
3. Опиши в 300 словах одну из следующих сцен - сначала с одной точки зрения, затем с другой:
 - Первый день в школе. Молодой учитель, только что после института, входит в свой первый в жизни класс. (Перспектива учителя, а потом кого-то из учеников).
 - Авария на дороге. (С перспективы случайного наблюдателя, потом пострадавшего).
 - Молодая женщина помогает слепому перейти улицу. (Точка зрения женщины, потом слепого).

А теперь опиши ту же самую сцену с "божественной" перспективы.