

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ 9

ГЛАВА 1

КАК ЗАЦЕПИТЬ ЧИТАТЕЛЯ 15

Факт из когнитивной психологии: Мы мыслим историями, которые позволяют нам представить будущее.

Секрет писательского ремесла: С первого же предложения читатель должен захотеть узнать, что произойдет дальше.

ГЛАВА 2

КАК СОСРЕДОТОЧИТЬСЯ НА СВОЕЙ ЦЕЛИ 34

Факт из когнитивной психологии: Когда мозг заостряет на чем-то свое внимание, он отсеивает всю ненужную информацию.

Секрет писательского ремесла: Чтобы удерживать внимание, все в истории должно основываться на том, что необходимо знать.

ГЛАВА 3

Я ЧУВСТВУЮ ТО ЖЕ САМОЕ 58

Факт из когнитивной психологии: Именно эмоции делают все вокруг значимым — если мы не чувствуем, мы не мыслим.

Секрет писательского ремесла: Книга строится на эмоциях — если мы не чувствуем, мы не читаем.

ГЛАВА 4

ЧЕГО НА САМОМ ДЕЛЕ ХОЧЕТ ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ? 82

Факт из когнитивной психологии: У всего, что мы делаем, есть своя цель, а наша главная цель — разобраться в чужих ошибках, чтобы поменьше совершать своих.

Секрет писательского ремесла: Герою, у которого нет четкой цели, нечего выяснять и некуда двигаться.

ГЛАВА 5

ИЩЕМ ВНУТРЕННЮЮ ПРОБЛЕМУ ГЕРОЯ 103

Факт из когнитивной психологии: Мы видим мир не таким, какой он есть на самом деле, а таким, каким его себе представляем.

Секрет писательского ремесла: Вы должны знать наверняка, когда и почему мировоззрение вашего героя исказилось.

ГЛАВА 6

ИСТОРИЯ В ПОДРОБНОСТЯХ 126

Факт из когнитивной психологии: Мы не мыслим абстракциями; наше мышление строится из конкретных изображений.

Секрет писательского ремесла: Все умозрительное, абстрактное и общее должно приобрести материальное воплощение в борьбе героя.

ГЛАВА 7

СОЗДАЕМ КОНФЛИКТ, ПРИЧИНУ ПЕРЕМЕН 150

Факт из когнитивной психологии: Мозгу свойственно упрямо противиться переменам, в том числе переменам к лучшему.

Секрет писательского ремесла: История рассказывает о переменах, которые являются следствием конфликта.

ГЛАВА 8

ПРИЧИНА И СЛЕДСТВИЕ 173

Факт из когнитивной психологии: С самого рождения первостепенная задача нашего мозга — устанавливать причинно-следственные связи.

Секрет писательского ремесла: История от начала до конца должна основываться на причинно-следственных связях.

ГЛАВА 9

НЕВЕРНОЕ ДОЛЖНО БЫТЬ НЕВЕРНЫМ, И ЕЩЕ КУЧА ВСЕГО В ПРИДАЧУ 198

Факт из когнитивной психологии: Мозг использует истории, чтобы представить, как выйти из сложной ситуации в будущем.

Секрет писательского ремесла: Задача истории — провестить главного героя через такие испытания, о преодолении которых он даже и не мечтал.

ГЛАВА 10

ТРОПА ОТ ПРЕДПОСЫЛОК К РАЗВЯЗКЕ 219

Факт из когнитивной психологии: Поскольку мозг питает отвращение к неопределенности, он систематизирует полученные данные, чтобы предугадать будущие события.

Секрет писательского ремесла: Читатель все время выстраивает системы; для вашего читателя каждое предположение — либо предпосылка, либо результат, либо тропинка, которая их соединяет.

ГЛАВА 11

ВЕРНЕМСЯ К НАШИМ БАРАНАМ 237

Факт из когнитивной психологии: Мозг обращается к воспоминаниям о прошлом, чтобы оценить происходящее в настоящем и понять, в чем его смысл.

Секрет писательского ремесла: Благодаря предчувствиям, воспоминаниям и побочным сюжетам читатель должен моментально понимать, что происходит в главной сюжетной линии, даже если меняется смысл по ходу истории.

ГЛАВА 12

МОЗГ ПИСАТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ 260

Факт из когнитивной психологии: Нужно долго, прилагая сознательные усилия, оттачивать мастерство, прежде чем мозг отнесет его к когнитивному бессознательному.

Секрет писательского ремесла: Мы не пишем; мы только переписываем.

БЛАГОДАРНОСТИ 283

ОБ АВТОРЕ 287

ПРИМЕЧАНИЯ 289

Глава 1

КАК ЗАЦЕПИТЬ ЧИТАТЕЛЯ



ФАКТ ИЗ КОГНИТИВНОЙ ПСИХОЛОГИИ:

Мы мыслим историями, которые позволяют нам представить будущее.

СЕКРЕТ ПИСАТЕЛЬСКОГО РЕМЕСЛА:

С первого же предложения читатель должен захотеть узнать, что произойдет дальше.



*Я обнаружила, что большинство людей
прекрасно понимают, что такое история,
пока не попробуют сесть и написать ее сами.*

ФЛАННЕРИ О'КОННОР

ЗА СЕКУНДЫ, В ТЕЧЕНИЕ КОТОРЫХ вы читаете это предложение, ваши органы чувств обрушивают на вас 11 млн единиц информации. Примерно 40 из них ваше сознание в состоянии обработать. А когда нам нужно заострить на чем-то внимание? В удачный день мы можем обработать семь бит информации одновременно. В не очень удачный — пять⁸. Что насчет *этих* дней? Вероятно, около трех.

И все же вы не просто идете своей дорогой в этом сложном мире, вы собираетесь написать историю о ком-то, кто существует в созданном вами мире. Так насколько же важными могут быть оставшиеся 10 999 960 бит информации?

Оказывается, они очень даже важны. И, несмотря на то что сознательно мы не обращаем на них внимания, наш мозг подмечает их, анализирует и решает: или это что-то незначительное (как тот факт, что небо до сих пор голубое), или требует незамедлительных действий (как автомобильный сигнал, благодаря которому, переходя дорогу, мы отвлекаемся от мыслей о привлекательном парне, поселившемся по соседству).

Как ваш мозг определяет, что важнее: оставить вас мечтать дальше или срочно потребовать пристального внимания? Все просто. У вашего мозга, как у любого живого существа, включая амебу, есть одна главная цель: выживание. Ваше подсознание (нейрофизиологи называют его *адаптивным* или *когнитивным бессознательным*) — это точно настроенный инструмент,

который моментально оценивает, что важно, что нет, почему все обстоит именно так и что нужно делать⁹. Оно знает, что у вас нет времени думать: «Ой, что это за громкий звук такой? А, это гудок; скорее всего, сигналит вон тот классный большой джип, который несется прямо на меня. Водитель, наверное, набирал сообщение и заметил меня, только когда уже не успевал остановиться. Может, мне надо убежать от...»

Бац.

Поэтому, чтобы все не закончилось дорожным происшествием, наш мозг изобрел способ ускориться и обрабатывать информацию в разы быстрее, чем это делает медлительное сознание. И хотя для большинства других животных эволюция остановилась на врожденных рефлексах, сводя количество их реакций к тому, что нейрофизиологи очень кстати называют *системой зомби*, у нас, людей, есть нечто большее¹⁰. Наш мозг разработал способ сознательно управлять информацией, так что, если есть время, мы можем самостоятельно решать, что делать дальше.

История.

Вот что говорит по этому поводу нейрофизиолог Антонио Дамасио: «Мы задумались, как распространять наши знания, сделать их понятными и убедительными — одним словом, надежными, — и мы нашли решение. Таким решением стали истории; наш мозг выдумывает их легко и непринужденно... Неудивительно, что они заполнили все структуры человеческих обществ и культур»¹¹.

Мы мыслим историями. С их помощью мы стратегически осмысливаем огромный мир вокруг. Проще говоря, наш мозг постоянно ищет смысл во всех полученных данных, выуживает необходимое для выживания, создавая базу знаний, и, основываясь на нашем предыдущем опыте, создает истории; он фиксирует, что мы чувствуем по тому или иному поводу и как это может на нас повлиять. Вместо того чтобы просто записывать все события одно за другим, наш мозг назначает нас на роль «главного героя» и монтирует наш опыт с кинематографической

точностью, создавая и отображая, как на карте, логичные взаимосвязи между воспоминаниями, идеями и событиями, чтобы в будущем дать нам необходимую информацию¹².

История — это язык опыта, не важно, наш это опыт, чужой или опыт вымышленных героев. Истории других людей так же важны, как и те, что мы рассказываем о себе. Если бы мы опирались только на свой собственный опыт, то никогда не слезли бы с горшка.

А теперь самый главный вопрос: что же это все значит для нас, писателей? А то, что мы можем расшифровать, *что именно* мозг (или читатель) ищет в каждой истории, и начнем мы с двух ключевых идей, из которых вытекают все интересные факты, с которыми мы познакомимся в этой книге:

1. Нейрофизиологи полагают, что без историй мы превратились бы в «овощи», — и это главная причина, по которой наш и без того перегруженный мозг тратит столько драгоценного места и времени на то, чтобы мы могли уйти с головой в историю. Истории обеспечивают нас богатым опытом без необходимости переживать в реальности опасные подчас ситуации. В каменном веке это был вопрос жизни и смерти: если ты ждал, пока опыт научит тебя, что шуршание в кустах — это лев, на которого ты охотишься, ты сам становился свежим блюдом. Сейчас ситуация еще сложнее; более-менее освоив материальный мир, наш мозг принимается за куда более коварную сферу жизни: общество. История превратилась в способ исследования своего разума и разумов других людей, во что-то вроде генеральной репетиции будущего¹³. В результате история помогает нам выживать не только в физическом смысле жизни и смерти, но и в социальном смысле качества нашей жизни. Прославленный когнитивист гарвардский профессор Стивен Пинкер объясняет нашу потребность в историях следующим образом:

«Художественное повествование предлагает нам мысленный каталог дилемм, с которыми мы однажды можем столкнуться, и последствий тех или иных поступков, которые можно было бы тогда совершить. Какой выбор стоит передо мной, если я подозреваю, что мой дядя убил моего отца, занял его должность и женился на моей матери? Если мой старший брат — неудачник и у семьи он не в почете, достаточно ли этих обстоятельств, чтобы он решился меня предать? Что произойдет в худшем случае, если меня соблазнит клиентка, пока жена и дочь уехали на выходные? Что произошло бы в худшем случае, если бы я была женой провинциального врача и завела интрижку, чтобы добавить изюминку в свою скучную жизнь? Как, не выставив себя трусом, избежать губительной встречи с рейдерами, которые хотят получить мою землю сегодня, и таким образом уступить им ее только завтра? Ответы легко найти в любой книжной лавке или магазине видеофильмов. Клише, утверждающее, что жизнь подражает искусству, справедливо, потому что задача некоторых видов искусства в том и состоит, чтобы жизнь им подражала»¹⁴.

2. Мы не только нуждаемся в историях: от каждой новой истории мы обязательно ждем чего-то особенного, хотя — и вот в чем подвох — рядовой читатель едва ли способен объяснить, чего именно он ждет. Если же настаивать на ответе, то, вероятно, он все сведет к особенному очарованию истории, к некоему *не знаю что*, которое не поддается словесному выражению. Но разве можно его за это винить? На самом деле все еще запутаннее: наши ожидания напрямую связаны с тем фактом, что истории способны поведать, как наиболее безопасно управлять кораблем своей жизни. Таким образом, наши ожидания зависят от сложного подсознательного

представления о том, что должно происходить в истории: персонаж с ясно выраженной целью погружен в гущу событий и вынужден искать выход из ситуации, которая постоянно осложняется. Когда история отвечает критериям нашего мозга, мы расслабляемся и оказываемся в шкуре героя, мы стремимся сами испытать его — или ее — противоречивые чувства, избежав необходимости покидать свое кресло.

Знать все это невероятно полезно для писателей; эти идеи четко определяют, что такое история и что в ней лишнее. Конкретно в этой главе мы изучим четыре элемента, из которых строится история; что мы, как читатели, склонны ожидать от книги, когда ныряем в нее с первой страницы и пытаемся примерить происходящее на себя; почему даже самое красивое и поэтичное произведение порой привлекает не больше, чем ваза с пластиковыми фруктами.

Так что же такое история?

Вопреки тому, что думает большинство людей, история — это не просто события. Если бы это было так, мы могли бы отказаться от кабельного телевидения, вытащить на лужайку перед домом кресло с подставкой для ног и развлекаться 24 часа все 7 дней в неделю, всего лишь наблюдая за тем, что происходит вокруг. Но на самом деле идиллия продлилась бы минут десять. А потом мы полезли бы на стену, если бы на лужайке оказалась стена.

Так же истории — это не просто описание чего-то, что происходит *с кем-то*. Если бы это было так, мы увлеклись бы и чтением бесхитростных записей в дневнике какой-нибудь домохозяйки, подробно описывающей каждый поход в магазин; тем не менее это никому не интересно.

История — это даже не *динамичные* события, происходящие с кем-то. Стали бы вы читать всю ночь напролет, как на протяжении 200 страниц кровожадный гладиатор А гоняется по пыльной древней арене за беспощадным гладиатором Б? Думаю, вряд ли.

Так что же *такое* история? История — это то, как происходящее влияет на кого-то, перед кем стоит труднодостижимая цель, и как он — или она — в итоге меняется. Если выразаться привычными литературными терминами, то это значит следующее:

«Происходящие события» — это **сюжет**.

«Кто-то» — персонаж.

«Цель» обычно называют **главным вопросом** истории.

А то, как «он или она меняется», — это то, **о чем собственно сама история**.

Как бы странно это ни звучало, история — это не сюжет и не события, которые он описывает. Истории — это то, как меняемся мы и как меняется мир вокруг нас. Они захватывают, только если дают возможность почувствовать, как меняется сюжет. Поэтому история, как мы теперь видим, — это странствия во внутреннем мире, а не во внешнем.

Все элементы истории крепко связаны, работают сообща и создают то, что воспринимается читателем как реальность, но реальность острая, яркая и куда более интересная, потому что истории делают то же, что и наше когнитивное бессознательное: отсеивают все, что отвлекает от происходящего. Вообще-то истории справляются с этим даже лучше; в реальной жизни избавиться от раздражающих мелочей — подтекающие краны, нервные начальники, надоедливые супруги — практически невозможно, а истории будто бы полностью все это отключают, фокусируя внимание на том, *через что придется пройти главному герою, чтобы решить проблему, которую вы так умело*

для него создали. Эта проблема будет интересовать читателя с самого начала, поскольку именно она определяет, каким образом станут развиваться события с самого первого предложения.

Что это за быстро разворачивающиеся события, в которые вы меня забросили?

Давайте смотреть правде в глаза: у нас у всех хватает забот. Плюс ко всему всех нас мучает голос на задворках сознания, который постоянно напоминает, что нужно сделать вместо того, что мы делаем сейчас, особенно если мы тратим время на такое, казалось бы, непродуктивное занятие, как чтение. Значит, истории необходимо быстро захватить наше внимание, чтобы отвлечь от непрекращающихся требований непосредственного окружения¹⁵. Ничто так не привлекает внимание, как неожиданность, — говорит писатель-нейрофизиолог Джона Лерер¹⁶. Значит, открывая книгу, мы испытываем непреодолимое желание выйти за пределы обыденности. Мы жаждем поверить, что стали свидетелем решающего этапа чьей-то жизни, а не просто подошли к самой развязке. Нас опьяняет не только намек, что назревают некие проблемы, но и то, что они будут назревать и дальше, пока происходящее не достигнет роковой отметки. Это, в свою очередь, означает, что нам нужно напасть на след из хлебных крошек, который будет заманивать нас все дальше в лес. Я слышала, что всю художественную литературу (собственно, все истории) можно описать одной фразой — «Все не то, чем кажется», а значит, с самого первого предложения мы надеемся почувствовать, что скоро все изменится (и необязательно к лучшему).

Проще говоря, мы ищем возможность попереживать. Поэтому, чтобы мы увлеклись, в истории не просто должно что-то происходить, у нее должны быть последствия, которые мы в состоянии предугадать. Согласно открытиям в области нейрофизиологии, история затягивает и держит нас благодаря нейронам,

вырабатывающим дофамин и сообщающим, что интрига завязалась¹⁷. Другими словами, мяч должен быть в игре с самого начала, независимо от того, описывают ли нам текущую ситуацию, или мы застали главного героя во время напряженных раздумий, или на первой странице появился хотя бы намек на то, что что-то не так. Никаких вступлений перед мячом. Вам не нужны предварительные объяснения, чтобы по-настоящему понять его. Мяч — он сам по себе. Я не говорю, что первый мяч обязательно должен быть главным, он может быть исходным или стартовым. Но с самой первой страницы должно казаться, что этот мяч — единственный, и он должен полностью завладеть нашим вниманием.

Например, как вам первый абзац из романа Кэролайн Левитт «Девушки в беде» (Girls in trouble) в качестве такого мяча?

«Теперь схватки у Сары происходят каждые десять минут. Каждый раз она вдавливая себя в сиденье в надежде избавиться от них. Она никогда раньше не видела, чтобы Джек, ее отец, так гнал — пейзаж за окном проносится мимо с невероятной скоростью. Сара стискивает подлокотник так, что белеют костяшки пальцев. Она вжимается в спинку сиденья и упирается ногами в пол, словно в любой момент может вылететь из машины. “Остановись, — хочется сказать ей. — Сбавь скорость. Остановись”. Но она не может вымолвить ни слова, не может даже пошевелить губами. Ничего не может — только с ужасом ожидает новых схваток. Джек горбится за рулем, то и дело сигнала, хотя машин на дороге немного. Его лицо отражается в зеркале заднего вида, но он не смотрит на Сару. Но то и дело бросает взгляд на ее мать, Эбби, сидящую рядом с Сарой на заднем сиденье. Его лицо ничего не выражает»¹⁸.

Назревают какие-то проблемы? Похоже на то. Будут назревать и дальше? По крайней мере, назревали последние девять месяцев, а может, и больше. Вы почувствовали импульс? Он

толкает вас вперед, и в то же время вы удерживаетесь в текущей ситуации. Вы не только хотите узнать, что произойдет дальше, но и что привело к происходящему в данный момент. Кто ее отец? Все произошло по обоюдному согласию? Или ее изнасиловали? Ваше любопытство распалили, и вы продолжаете читать дальше, хотя и не желали этого осознанно.

Что это значит?

Как читатели мы нетерпеливо ощупываем каждую единицу информации на предмет важности, непрерывно задаваясь вопросом «Что это значит?». Говорят, что человек может прожить 40 дней без еды, три дня без воды и 35 секунд без поисков смысла в чем-либо; на самом деле 35 секунд — это вечность, если учесть скорость, с которой наш мозг пробирается сквозь полученные данные. Это биологическая предрасположенность: мы всегда в погоне за каким-то смыслом, только не за «Какова реальность на самом деле?», а куда за более примитивным и конкретным: *«Джо ушел с утра, не выпив, как обычно, кофе; интересно почему? Бэтти всегда приходит вовремя; сегодня она опаздывает на полчаса, что случилось? Эта надоедливая соседская собака каждое утро громко гавкает; почему она сегодня молчит?»*

Мы постоянно ищем *причину* того, что лежит на поверхности. Не только потому, что от этого зависит наша жизнь, но и потому, что это нас волнует. Благодаря этому мы кое-что чувствуем, а именно любопытство. Человеку свойственно быть любопытным. Любопытство ведет к более сильному ощущению: предвкушению знания, которым мы хотим утолить голод, наслаждению, вызванному выбросом дофамина. Поскольку оно необходимо для выживания («*Что это за шуриание в кустах?*»), природа его поддерживает. А что может быть лучше для поддержания любопытства, чем сделать его приятным? Вот почему, если ваше читательское любопытство распалено, вы испытываете объяснимое

желание выяснить, что будет дальше. И — бах! Вы испытываете крайнюю потребность в продолжении (привет, дофамин!). И эту потребность обязательно вызывают все хорошие истории.

Хотите, чтобы вам это внятно изложили?

Так что же происходит, когда вы не только не можете предсказать, что будет в истории дальше, а даже не можете понять, что в ней творится *сейчас*? Обычно вы немедленно принимаете решение почитать другую книгу. Часто, читая рукопись с хорошей задумкой, я лишь разочарованно развожу руками, мечтая о том, кто мог бы привести текст в порядок. Я чувствую блестящий замысел автора и знаю: он пытается сказать мне что-то важное. Проблема в том, что не могу понять, что именно.

Вспомните, как нас раздражает в реальной жизни, если кто-то рассказывает длинную бессвязную историю:

«Я говорил вам о Фреде? Он должен был зайти вчера вечером, но был ливень, а я, как дурак, забыл закрыть окна, и мой диван промок. Он стоил целое состояние. Я боюсь, что теперь он заплесневеет, как старые лохмотья на бабушкином чердаке. Она такая неряшливая, но я не могу ее за это винить. Ей уже за сотню лет. Надеюсь, мне передались ее гены. Она ни одного дня в своей жизни не проболела, но недавно я начал сомневаться насчет генов, потому что во время дождя у меня болят суставы. Если бы ты знал, старина, как они ныли вчера вечером, пока я ждал Фреда...»

К этому моменту вы, наверное, уже нервно дергаете коленкой, думая: «*О чем ты говоришь и почему меня должно это волновать?*» Если, конечно, вы все еще слушаете. То же касается и первой страницы истории. Если мы не понимаем, что там происходит и что это значит для главного героя, мы не станем читать

дальше. Например, случилось ли вам когда-нибудь взять книгу с полки в магазине и, прочитав несколько страниц, подумать: *«Да, скучновато и персонажи как-то не очень, но, думаю, автор очень старался и, возможно, хотел сказать что-то важное, так что я все же куплю эту вещь, прочту и посоветую всем своим друзьям»?*

Нет. К счастью, вы жестоки и бессердечны. Могу поклясться, что вы никогда не давали автору второго шанса из-за вложенных усилий или хорошей задумки. Так и должно быть. Как читатель вы абсолютно ничего писателю не должны. Вы читаете его книгу исключительно ради собственного удовольствия, которое получаете или нет — смотря чего заслуживает эта книга. Если она вам не нравится, вы ставите ее обратно на полку и достаете другую.

Что вы ищете на первой странице? Вы сознательно анализируете одно предложение за другим? Вы понимаете, из-за чего наступает определенный переломный момент, когда решаете, читать дальше эту книгу или поискать другую? Конечно нет. Это все неосознанно. Вам ведь не нужно решать, какие мышцы задействовать, чтобы моргнуть, — выбор книги точно такой же безупречно работающий рефлекс, который управляется когнитивным бессознательным. Это та же «мышечная память» — разве что в данном случае в роли «мышцы» выступает мозг.

Ладно, предположим, что первое предложение все-таки вас зацепило. Что же дальше?

О чем эта история?

Вот невысказанный вопрос, который не дает покоя вашему мозгу: *о чем эта книга?*

Хороший вопрос. Действительно хороший, поэтому в следующей главе мы подробно его разберем. А вы *можете* ответить на него после прочтения первой страницы? Очень редко. Все же, когда вы знакомитесь с кем-то, разве вы можете с первой встречи понять про этого человека все? Абсолютно уверен, что

нет. А может ли вам показаться, что вы все про него поняли? Разумеется. То же и с историей. Для этого, читая первую страницу книги, вам обязательно нужно ответить на три основных вопроса:

1. Чья это история?
2. Что здесь происходит?
3. Что находится под угрозой?

Давайте рассмотрим эти три элемента и то, как они работают вместе, чтобы ответить на первый вопрос.

ЧЬЯ ЭТО ИСТОРИЯ?

Все знают, что у истории должен быть главный герой, так называемый протагонист, — даже в группе отдельных сцен проявляется центральный персонаж. Это можно даже не обсуждать, верно? Но есть еще кое-что, чего писатели часто не знают: в истории чувства главного героя непосредственно влияют на чувства читателя. История — это инстинкт. Мы забираемся в шкуру персонажа и чувствуем то же, что и он. Иначе у нас не будет входной двери в мир, в который забросит нас автор, не будет точки зрения, с которой мы должны на этот мир смотреть, оценивать его и познавать.

Одним словом, без главного героя все становится нейтральным, а, как мы убедимся в главе 3, в истории (как и в жизни) не может быть ничего нейтрального. А значит, мы должны познакомиться с главным героем как можно скорее — желательно в первом же абзаце.

ЧТО ЗДЕСЬ ПРОИСХОДИТ?

Соответственно, начиная с первой страницы что-то должно происходить и влиять на героя. Что-то, позволяющее мельком

взглянуть на всю картину в целом. Джон Ирвинг однажды сказал: «Если возможно, расскажите весь сюжет романа в первом предложении»¹⁹. Легко сказать? Ну да. Однако попытаться стоит.

Общая картина дает нам представление о проблеме, которую герой будет решать на протяжении всей истории. В классической романтической комедии проблема, например, выглядит так: *завоюет ли герой девушку?* Поэтому мы оцениваем каждое событие именно с этой позиции. «Это приблизит его к девушке или разрушит все планы?» И, как часто бывает, — «Она действительно та, кто ему нужен?».

Это подводит нас к третьему вопросу, на который читатель стремится найти ответ, читая первую страницу, — вопросу, который в сочетании с первыми двумя вызывает крайне важное ощущение беспокойства:

ЧТО ПОД УГРОЗОЙ?

Что лежит на чашах весов? В чем заключается конфликт? Конфликт — жизненная сила истории; это еще один очевидный факт. Но самое важное «набрано мелким шрифтом» (то, что почти никто не читает). Мы говорим не о любом конфликте, а о том, *что такого особенного в приключениях главного персонажа?* Начиная с первого предложения читатели превращаются в ищек, которые упрямо разнюхивают, что на кону и как оно повлияет на главного героя. Конечно, они еще не совсем уверены, что это будут за приключения, но, задавая эти три вопроса, они надеются все разузнать. Суть в том, что с самой первой страницы что-то должно стоять на кону.

Очевидный вопрос

Можно ли совместить эти три пункта на первой же странице? Еще бы! В 2007 г. теоретик литературы Стэнли Фиш

опубликовал в *The New York Times* статью, которая дает ответ на этот вопрос. Он несся по аэропорту — в запасе оставалось всего несколько минут — и вдруг вспомнил, что не взял с собой ничего почитать. Стэнли решил забежать в книжный магазин и выбрать книгу только лишь по одному первому предложению. Вот победитель — «Перед тем, как он ее застрелил»²⁰ Элизабет Джордж:

«Джоэл Кэмпбелл начал свой путь к убийству в возрасте одиннадцати лет, сев в лондонский автобус номер семьдесят».

Представьте, первое предложение ответило на все три вопроса.

1. **Чья это история?** Джоэла Кэмпбелла.
2. **Что в ней происходит?** Он едет в автобусе; каким-то образом все заканчивается убийством. (Вспомните «Все не то, чем кажется».)
3. **Что под угрозой?** Жизнь Джоэла, еще какого-то человека, а может быть, и что-то еще.

Кто бы отказался все это выяснить? Тот факт, что Джоэл скоро совершит убийство, не только подсказывает, о чем книга, но и дает контекст, мерило, с помощью которого мы можем оценить важность и эмоциональную значимость событий, произошедших «перед тем, как он ее застрелил».

И это очень важно, потому что после этого предложения на протяжении 600 страниц в романе рассказывается о несчастном, смелом, бедствующем мальчике Джоэле, его жизни в старой части Лондона, и только потом повествование подходит к самому убийству. Но по ходу дела книга приковывает к себе наше внимание, заставляя оценивать события, исходя из того, что мы уже знаем о том, что произойдет далее; мы спрашиваем

себя, а не *это* ли событие послужит катализатором; размышляем, почему каждый новый поворот все настойчивее подталкивает героя к неизбежному убийству.

Но вот что еще интереснее: без этого первого предложения роман «Перед тем, как он ее застрелил» был бы совершенно другой историей. Происходили бы события, но мы бы и понятия не имели, к чему они приведут. Так что, как бы хорошо ни была написана книга (а она написана *хорошо*), она даже близко не показалась бы нам такой увлекательной. Почему?

Как пишет нейропсихолог Ричард Рестак, «мозг оценивает все в конкретном контексте»²¹. Контекст наделяет историю смыслом, который мозгу положено найти. В конце концов, коль скоро история — это имитация жизни, которую наш мозг подробно изучает для получения полезных сведений на случай, если мы окажемся в подобной ситуации, нам нужно понимать, что эта ситуация *собой представляет*.

Позволив взглянуть на картину целиком, Джордж показывает нам ориентир, позволяющий расшифровать значение каждого события, которое приключается с Джоэлом. Подобные ориентиры похожи на математические формулы — они позволяют читателю понять, что с чем складывать. Ориентиры эти очень ценны для бесстрашного писателя — они безжалостно обнажают составные части, которые вообще ни с чем не стыкуются, разоблачая то, от чего любой ценой следует избавиться свою историю.

Скучные моменты

Элмор Леонард прекрасно сказал, что история — это жизнь, из которой убрали скучные моменты. Представьте, что скучные моменты никак не относятся к приключениям вашего героя и никак на него не влияют. Каждый элемент истории — в том числе побочный сюжет, погода, время и место действия, даже стиль — должен играть какую-то роль в том, что не терпится

узнать читателю: *«Главный герой достигнет цели? Чего это будет ему стоить? Насколько он изменится после всего?»* Нас цепляет и заставляет читать подпитываемая дофамином страсть узнать, что произойдет дальше. Без этого все теряет смысл.

«Но как же великая проза? — спросите вы. — Как же поэтические образы?»

На протяжении этой книги мы будем развенчивать многие мифы, пытаясь понять, почему большинство столь почитаемых писательских принципов ведут не в ту сторону. А вот, мои дорогие, замечательный миф, с которого стоит начать:

МИФ: Красивый стиль превыше всего

РЕАЛЬНОСТЬ: Повествование превыше красивого стиля, причем всегда

Мало что может навредить писателю сильнее, чем распространенное мнение, что написать удачную историю можно, только научившись «хорошо писать». Кто с этим поспорит? Это логично и очевидно. Да и какой тут может быть выбор — учиться писать бедным языком? Забавно, но бедный язык может причинить куда меньше вреда, чем кажется. В том случае, *если вы умеете рассказывать историю.*

Проблема мифа о красивом стиле, как и огромного количества других писательских мифов, в том, что он упускает главное. Этот миф подразумевает, что «хорошо писать» — значит использовать красивые речевые обороты, красочные образы, правдоподобные диалоги, ловкие метафоры, интересные характеры и еще целое множество других ярких осязаемых деталей, вставляя их по ходу повествования.

Хорошо звучит, не так ли? Кто будет читать роман, в котором ничего этого нет?

Как насчет миллионов читателей «Кода да Винчи»? Как бы сильно ни любили книги Дэна Брауна, никто не согласится с тем, что он великий писатель. Пожалуй, самым лаконичным и самым язвительным был его коллега-писатель Филип Пулман, когда

оценил прозу Брауна как «плоскую, чахлую и уродливую» и сказал, что его книги заполнены «плоскими, поверхностными героями... которые неправдоподобно разговаривают друг с другом»²².

Так почему же «Код да Винчи» попал в список самых популярных книг всех времен? Потому что с первой же страницы читателям не терпится узнать, что произойдет дальше. И это важнее всего. История с самого начала должна вызывать потребность читать дальше. Все остальное — замечательные персонажи, потрясающие диалоги, живые образы, красочный язык — лишь приправа.

Я ни в коем случае не собираюсь порочить великие книги. Мне, как и всем, нравится красиво построенное высказывание. Но остерегайтесь ошибки: научиться «хорошо писать» совсем не то же самое, что научиться писать истории. Из этих двух умений «хорошо писать» — второстепенное. Что с того, что книга хорошо написана, если читатель не хочет знать, что произойдет дальше? В торговле эти изысканные бессюжетные романы часто называют красиво написанными *«Кому это надо»*.

Теперь, когда мы узнали, что цепляет читателя с первых страниц, осталось понять, как создать такую историю. Но, как и во всем в нашей жизни, тут легче рассуждать, чем делать, поэтому на поиски ответа мы потратим всю оставшуюся книгу.

ГЛАВА 1: ОСНОВНЫЕ ИДЕИ

Мы знаем, про кого эта история? В истории должен быть кто-то, чьими глазами мы смотрим на мир, в который нас забросили, назовем его главный герой. Смотрите на героя как на посредника между читателем и миром, который вы, писатель, создаете.

Происходит ли что-то начиная с самой первой страницы?

Не стройте сцену для намечающегося конфликта. Прыгайте в гущу событий, которые оказывают влияние на героя, пусть читатель мечтает выяснить, какими будут последствия. Во всяком случае, пока что-то не случилось, как можно хотеть узнать, что случится дальше?

Скрыт ли в происходящем конфликт? Оказывает ли этот конфликт непосредственное влияние на приключения героя, даже если ваш читатель пока не знает, в чем они заключаются?

Находится ли что-то с первых страниц под угрозой? И что еще важнее — ваш читатель догадывается, в чем тут дело?

История вызывает ощущение, что «все не то, чем кажется»?

Это особенно важно, если встреча с героем происходит не на первых страницах; в таком случае стоит задать себе вопрос: вызывает ли история растущее предчувствие, что в ближайшем будущем появится главный герой, которое удерживает читателя?

Можем ли мы взглянуть на картину в целом и получить важный ориентир? Эта «общая картина» открывает перед читателем перспективу и сообщает смысл каждой сцены, позволяя

складывать два и два. Если мы не знаем, куда движется история, как понять, что она вообще движется?