

*Моим наставникам и друзьям Роберту Макки, Джону  
Йорку и Уиллу Сторру, без которых я так и остался бы  
потерянным в лесу. А также Дэвиду Мэмету  
и Джозефу Кэмпбеллу, которые вдохновляли меня  
и в жизни, и в писательстве*



# СОДЕРЖАНИЕ

*Предисловие. Единственное, что вам нужно знать..... 11*

|   |                                                                                                                     |     |
|---|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1 | Сюжет (часть первая) .....                                                                                          | 19  |
| 2 | Персонаж (часть первая).....                                                                                        | 51  |
| 3 | Как изменение объединяет персонажей<br>и сюжет .....                                                                | 63  |
| 4 | «Чарли и яма»: Трехактная история,<br>о взаимосвязи персонажей и сюжета .....                                       | 71  |
| 5 | «Чарли и яма»: Трехактная история,<br>в которой соединяются персонаж,<br>сюжет и центральный поворотный пункт ..... | 93  |
| 6 | Сюжет (часть вторая) .....                                                                                          | 103 |
| 7 | Персонаж (часть вторая).....                                                                                        | 119 |
| 8 | Изменения, персонаж и сюжет<br>в реальной жизни .....                                                               | 149 |
| 9 | Заключение. Возрождение автора.....                                                                                 | 171 |

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Структурная схема .....175

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Центральный поворотный пункт  
(мидпойнт)..... 177

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| приложение 3. Как строятся истории: на примере<br>десяти романов ..... | 181 |
| приложение 4. Желание и потребность<br>в мидпоинте .....               | 213 |
| <i>Благодарности</i> .....                                             | 215 |
| <i>Библиография</i> .....                                              | 217 |

Чего мы хотим от идеальной игры?

Хотим ли мы, чтобы наша команда вышла на поле и с первых минут разгромила соперника, а на последней минуте добилась бы сокрушительного счета?

Нет. Мы хотим, чтобы матч проходил в напряженной борьбе, в которой было бы много интригующих поворотов, но которая, как было бы видно задним числом, упорно стремилась к неизбежному концу.

Мы хотим, по сути, трехактную структуру... В которой... каждый акт игры пересказывает игру предыдущую (следуя парадигме «Да! Нет! Хотя... Погоди»).

ДЭВИД МЭМЕТ.

*Три способа использования ножа:  
О природе и назначении драмы (1998)*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

### *Единственное, что вам нужно знать*

Когда у меня впервые возникла идея написать книгу «Да! Нет! Хотя... Погоди», я хотел, чтобы она стала самым понятным и доступным руководством по созданию художественных текстов из всех когда-либо опубликованных.

Кроме того, я был настроен сделать ее предельно честной. И тут сразу же возникла проблема.

Поскольку в этом случае мне не оставалось ничего другого, как признаться, что книга, которую я собирался написать, не научит никого писать роман.

Потому что этого не может сделать никто.

Даже те, кто пишут романы, не знают, как писать романы.

Именно поэтому многообещающие молодые авторы часто выдыхаются после одной-двух книг, а очень хорошие романисты иногда пишут посредственные или плохие романы.

Я это знаю, поскольку последние пятнадцать лет пытался научить людей писать художественную прозу (параллельно сочиняя собственные романы; на данный момент на моем счету десять книг, написанных в свободное от занятий время).

Многу прочитаны и проанализированы сотни рукописей начинающих авторов.

И в результате я прихожу к одному и тому же выводу.

А именно: написание романа — по крайней мере, хорошего романа — это трудно.

По-настоящему трудно.

(Хотя не стоит забывать, что для плохих романов существует свой обширный рынок.)

Вы можете прочесть сколько угодно пособий, пройти любые курсы, но, если у вас нет приличного запаса таланта, огромной силы воли, серьезных резервов самодисциплины и способности сидеть подолгу в одиночестве, вы вряд ли дойдете до финиша.

И все же я надеюсь, что это будет самая полезная книга из всех, что вы когда-либо читали на эту тему.

Потому что она разоблачает фабрику грез высокодоходной и вечно голодной индустрии писательского мастерства, которая простирается от университетов до издательств и литературных агентств, а также до бесчисленных сайтов и услуг наставников. Кроме того, в разных отдаленных городах проходит множество вечерних занятий, лекций, видеокурсов.

Некоторые из этих площадок вполне прилично, а иногда и превосходно справляются со своей задачей. Я бы не преподавал для мастер-классов *The Guardian*, если бы не считал их выдающимся примером того, чего может достичь образовательная индустрия. Или не провел бы свои годы в Faber Academy.

Проблема в том, что *все вместе* они скорее мутят воду, чем ее очищают.

Способом, который не совсем лицемерен, но определенно вызывает вопросы.

Индустрия писательского мастерства в целом расплзается как ласковый, манящий паразит по начинающим писа-

телям повсюду — и в англоязычном мире, и за его пределами.

Не заявляя об этом прямо, она внушает всем, мечтающим стать новыми Джоан Роулинг, Джонатаном Франзеном или Бернардин Эваристо, что каждый может написать роман, — а затем выманивает у них деньги за привилегию продажи сверкающей, но обычно неосуществимой химеры.

Эти курсы часто служат отличным местом для развлечения и дружеских встреч. Они, безусловно, предлагают огромный объем информации и советов.

Но на мой взгляд — *слишком* много.

Поскольку есть только *одно-единственное*, что вам действительно нужно знать. То, что возвышается над остальным ландшафтом писательского мастерства как исполин, — но слишком часто оно остается затуманенным, по крайней мере частично, из-за огромного выбора и множества возможностей, предлагаемых колледжами, университетами и частными организациями.

Что же это такое?



Искусство рассказывать истории — это тайна.

*Такая* тайна, что Голливуд может тратить миллионы долларов, чтобы создавать истории для экрана с использованием лучших в мире сценаристов, редакторов сценариев, режиссеров и продюсеров.

Все они знают книги о написании историй вдоль и поперек, а возможно, и сами являются авторами некоторых из них.

И все же они умудряются создать такое, что никуда не годится.

Потому что все мастерство мира не приведет вас к созданию хитового фильма.

Или хитового романа.

Или хитовой пьесы.

Впрочем, как и самый большой талант.

Время от времени появляется необычайно одаренный писатель, способный создать достойный публикации или даже великий роман, не особо задумываясь о том, *как* это делается.

У некоторых писателей почти сверхъестественное чутье на структуру и персонажей, и для них все встает на свои места автоматически.

Такие избранные просто... *делают это*.

Возможно, это врожденный талант или же результат освоения мастерства через осмос, то есть через давнюю привычку (как у многих писателей) компульсивно поглощать истории на странице и экране. Это оставляет бессознательный осадок, который некоторые счастливики могут использовать, не слишком об этом размышляя.

Итак — если вы думаете, что можете написать роман без чьей-либо помощи, то ничто вас не останавливает.

Верните эту книгу на полку, идите и начинайте писать.

В конце концов, если умение писать прозу — это непроходимая тайна, зачем пытаться ее постичь?

Вот почему эта книга не обещает научить вас писать хороший роман. Или какой-либо роман вообще.

Но она *рассказывает* вам все, что полезно знать перед тем, как вы начнете пробовать, — после чего, по правде говоря, вы будете предоставлены сами себе.

Это не руководство, к которому нужно систематически обращаться.

Как заметил один из моих кумиров в сфере сторителлинга, Роберт Макки, во время одной из своих блестящих

лекций: «Вы думаете обо всем этом только тогда, когда ваше сочинительство НЕ РАБОТАЕТ».

Это запасной аэродром — то, к чему можно обратиться, когда вы застряли, приблизительный план местности, когда вы заблудились, — и полезный инструмент редактирования.

Это НЕ подробная инструкция на тему «Как писать историю».

Я редко начинаю роман, сознательно раскладывая перед собой идеи из этой книги.

Но если я застрял, эти идеи всплывают и приходят мне на помощь.

Или, когда я редактирую свои тексты, они напоминают мне об идеальной форме художественного произведения, которой я волен следовать или игнорировать.

Многие высокооплачиваемые преподаватели или владельцы веб-сайтов, как правило, там, где крутятся немалые деньги, уверяют вас (или, чаще, намекают), что, если вы поставите ремесло на передний план своего сознания — бинго, вы сможете написать роман, при условии, что будете достаточно усердно учиться. Отсюда популярность трех- или даже четырехлетних курсов по писательскому мастерству — вариант абсолютного излишества, если не сказать бессмысленности.

С другой стороны, эта книга не тратит десятки тысяч слов, рассказывая вам обо всем, чему вы научиться не сможете.

Потому что большинству навыков в художественной литературе научить *нельзя*.

Скорее, их можно преподавать — и они преподаются бесконечно, — но их редко можно освоить.

Большинство навыков — это вопрос инстинкта, практики, вдумчивого чтения, привычки, удачи, проницательности, воображения и силы воли.

Все это глубоко заложено в подсознании. Или проявляется в результате многолетней практики, возникая как плод многочисленных неудачных попыток.

Такие качества нельзя купить ни за какие деньги.



История органична — ее нельзя рационально рассчитать или спланировать — в том смысле, что в истории все связано между собой.

Историю вы *выращиваете*.

Роман — это не работа, которую нужно выполнить, а исследование, которое нужно провести.

Однако в любом искусстве есть доля ремесла, и сторителлинг не исключение.

Как и художники, писатели — это *мастера слова*, и в этом они похожи на кузнецов или серебряных дел мастеров.

То есть в этом выращивании историй есть часть «изготовления», «производства».

И есть *методы*, которые помогут вам это сделать, — будь вы автор триллеров, прозаик, драматург или сценарист.

Эта книга о таких приемах — о *ремесле* повествования, о призрачных, голых строительных лесах, с помощью которых писатель возведет конструкцию из пышных плодов своего воображения.

Прежде всего, есть одна вещь, которую нужно усвоить, прежде чем вы начнете пытаться написать роман *самостоятельно* (именно так все авторы работали с тех пор, как появилось писательство).

И этому *можно* обучиться — если вы усердно работаете, чтобы это понять, усвоить и заставить себе служить (ни у одного писателя не должно быть хозяина).

Этой единственной вещи и посвящена данная книга.

У этой «единственной вещи» есть *два* аспекта — *сюжет и персонаж*.

Неслучайно я описываю их именно как «единственную вещь», поскольку они — две стороны одной медали, переплетенные нити одной двойной спирали.

И объединяет их принцип *изменения, преобразования*. И сюжет, и персонаж будут находиться в состоянии постоянных перемен на протяжении всей истории.

Измените одно — и вы измените другое.

Сюжет и персонаж, связанные изменением, — это необходимые составляющие для любого сценария, романа, рассказа, драмы или телесериала.

Изучите их — и вы будете легко использовать основы сторителлинга.

И тогда вы сможете начинать строить свою историю.



# I

## *Сюжет (часть первая)*

### ВВЕДЕНИЕ В СЮЖЕТ

*Так что же такое сюжет?*

Сюжет уже давно вышел из моды в определенных кругах литературной элиты.

В своей книге «История на миллион долларов» (Story, 1997) гуру сценарного мастерства Роберт Макки отмечает живучесть этого антисюжетного тренда.

За последние двадцать пять лет преподавание писательского мастерства в американских университетах изменилось: акцент сместился с внутреннего аспекта творчества на внешний. Новые тенденции в теории литературы отвлекли преподавателей от глубинных источников истории и направили их внимание на такие ее аспекты, как язык, коды, текст, — иными словами, возобладали *внешний взгляд на историю*. В результате, за исключением ряда известных имен, современное поколение писателей не получило достаточных знаний в области основных принципов

создания и построения истории. [Глава 1: «Современные проблемы кинодраматургии»]

Многие писатели, кажется, и сами с энтузиазмом объявляют войну сюжету.

«К черту сюжет! Это удел честолюбивых школяров. Важна лишь художественная правда», — говорила Эдна О'Брайен. «По-настоящему сюжеты важны только в триллерах», — заявлял Мартин Эмис.

«На мой взгляд, главное — это персонаж. Никогда не понимала, зачем к нему еще сюжет приплетать», — таково мнение Энн Тайлер.

И это даже не современная точка зрения.

«Я никогда себя особо не утруждал построением сюжетов», — говорил Энтони Троллоп (1815–1882).

Но несмотря на то, что я восхищаюсь всеми упомянутыми авторами, мне подобные заявления кажутся отчасти эстетической бравадой, а отчасти — защитной стратегией, к которой прибегают писатели, испытывающие трудности с сюжетом (а это практически все известные мне авторы).

Попробуйте сказать какому-нибудь выдающемуся сценаристу, например, Дэвиду Чейзу (прославившемуся «Кланом Сопрано»), или Джимми Макговерну, или Расселлу Т. Дэвису, или Салли Уэйнрайт, что сюжет — это удел «честолюбивых школяров», и вы, скорее всего, — при всем уважении к О'Брайен, Эмису, Тайлер и Троллопу — столкнетесь либо с крайним скептицизмом, либо, что вероятнее, с откровенным недоверием.

Ричард Скиннер, руководящий The Faber Academy, в своей книге «Как писать прозу» (Fiction Writing, 2009) отмечает:

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)