

Оглавление

Предисловие.....	7
Глава 1	
Захватываем, приглашаем, увлекаем: начало.....	21
Глава 2	
Круги руин: создаем персонажей.....	49
Глава 3	
Украденные слова: три формы плагиата.....	85
Глава 4	
Вот в чем фокус: точки зрения.....	109
Глава 5	
Да что ты говоришь: искусство и ремесло в построении диалога.....	139
Глава 6	
Потайные ходы: сила иронии.....	165

Глава 7	
Вот так история...	185
Глава 8	
Волны в сознании: ритм прозы	203
Глава 9	
«Прямо как Зорро»: пишем о сексе	231
Глава 10	
Пересматриваем и переписываем (часть 1)	259
Глава 11	
Пересматриваем и переписываем (часть 2)	281
Глава 12	
Предчувствие конца	297
Благодарности	315
Примечания	319

Предисловие

Питер Кэри: И вот наконец я стал писателем.

Интервьюер: Что же вас к этому подтолкнуло?

Кэри: Возраст, опыт, упрощение формы, практика, чтение, чужие влияния, их преодоление.

THE PARIS REVIEW, 2006

Есть три правила, которым должен следовать романист. В чем они состоят, к сожалению, не знает никто.

СОМЕРСЕТ МОЭМ

Как-то раз, на одной лос-анджелесской новогодней вечеринке в 1980-х гг., иллюзионист Рики Джей развлекал гостей изящными трюками с использованием простой колоды карт, когда вдруг кто-то сказал: «Давай, Рики, покажи что-нибудь по-настоящему удивительное». После неловкой паузы (так как все фокусы и без того *были* удивительными) Джей попросил назвать карту. «Тройка червей». Джей перетасовал колоду, согнул ее в дугу правой рукой, а затем отпустил, так что все 52 карты пролетели до противоположного края стола и ударились об открытую бутылку вина.

— Скажите еще раз, какую карту вы загадали?

- Тройку червей.
- Посмотрите в бутылке.

Мужчина последовал указанию и обнаружил в горлышке свернутую тройку червей.

Трюки хорошего фокусника, владеющего приемами создания иллюзии и манипулирования вниманием, схожи — хотя бы по степени восхищения, которое они вызывают, — с плодами трудов великих писателей. «Безупречная магия толстовского стиля» — так Владимир Набоков однажды отозвался о творческой манере прославленного русского писателя. Взять, например, сцену из «Анны Карениной», когда Константин Левин, 32-летний помещик, делает предложение княжне Екатерине Александровне Щербацкой (Кити). Левин — пылкий, но застенчивый дворянин, который, в отличие от своих московских друзей, живет в огромном загородном имении. Вообще-то, предложение он делает дважды. В первый раз 18-летняя Кिति неловко отвергает его, говоря, что их брак невозможен. Она верит, что влюблена в красивого графа Алексея Вронского и что тот вскоре женится на ней. Вронский же флиртует с Щербацкой лишь забавы ради, а затем предметом его интереса становится Анна. Левин раздавлен отказом — он возвращается в свое поместье, оставив надежды на женитьбу и твердо решив забыть о Кити.

Левин с его вдумчивостью, духовными исканиями, озабоченностью вопросом равенства и осмысленным отношением к собственной жизни в деревне имеет немало общих черт со своим создателем (и не случайно: по-русски «Левин» значит «принадлежащий Льву», а Лев — имя Толстого). В чем-то он кажется неуклюжим и нелепым, представляется легкой мишенью для насмешек, но мы сочувствуем ему и надеемся, что Кिति передумает, хотя и не можем

вообразить, как они могут снова сойтись после такого недоразумения.

И вот наконец они оказываются один на один в гостиной Облонских. Кити подходит к карточному столу, садится и, взяв мелок, начинает чертить круги на зеленом сукне. Некоторое время они молчат. Глаза Кити, как пишет Толстой, «блестели тихим блеском». Левин наклоняется, берет у нее мел и пишет: «к, в, м, о, э, н, м, б, з, л, э, н, и, т».

«Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: *этого не может быть*, значило ли это, что никогда, или тогда?» Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: «То ли это, что я думаю?»

— Я поняла, — сказала она, покраснев.

— Какое это слово? — сказал он, указывая на н, которым означалось слово *никогда*.

— Это слово значит *никогда*, — сказала она, — но это неправда!

Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. Она написала: т, я, н, м, и, о...

Он вдруг просиял: он понял. Это значило: «тогда я не могла иначе ответить».

Он взглянул на нее вопросительно, робко.

— Только тогда?

— Да, — отвечала ее улыбка.

— А т... А теперь? — спросил он.

— Ну, так вот прочтите. Я скажу то, чего бы желала. Очень бы желала! — Она записала

начальные буквы: ч, в, м, з, и, п, ч, б. Это значило: «чтобы вы могли забыть и простить, что было».

Он схватил мел напряженными, дрожащими пальцами и, сломав его, написал начальные буквы следующего: «мне нечего забывать и прощать, я не переставал любить вас».

Она взглянула на него с остановившеюся улыбкой.

— Я поняла, — шепотом сказала она».

Впервые я прочитал этот эпизод, когда мне было 20. Впоследствии я много раз перечитывал его и вновь поражался силе его воздействия. Почему комбинация слов на бумаге — *переведенных* слов — потрясла мой внутренний мир? Каким образом смог Толстой так описать эту встречу, что она полностью захватила меня и заставила настолько сильно сопереживать двум вымышленным героям (и даже пропустить из-за них ужин в столовой колледжа)? Позже я узнал, что игра с буквами была воссоздана Толстым на основе реальной истории его собственного сватовства к Софье Берс, так же как и сцена, в которой Левин настаивает на том, чтобы будущая жена прочитала его дневниковые записи о безудержных кутежах юности, — она тоже перешла в роман непосредственно из личного опыта автора. Как удалось Толстому взять столь интимные события и вплести их в ткань художественного вымысла?

Это я и пытаюсь выяснить в настоящей книге, имея в запасе колоду всех прочитанных за жизнь произведений. «Что вы можете мне сделать? — кричит Алиса, пробуждаясь от своего сна о Стране чудес. — Вы всего-навсего карты!» Однако они много что могут нам сделать, и в этом их магия. Конечно, писатель не просто исполняет трюк — он создает целый мир с его проблемами, персонажами, конфликтами, культурным контекстом и пр. Но не забывайте

об этом изумлении и ощущении волшебства — о секрете в бутылке.

Я был единственным ребенком в семье, рос в курортном городе Брайтон на южном побережье Англии и в детские годы много времени проводил за книгами. Комиксы я также глотал пачками, по полдюжины за неделю. В раннем детстве я полностью идентифицировал себя с Вильямом Брауном¹ — хотя мимо меня не прошли и другие британские герои вроде Дженнингса², Отчаянного Дэна³ и Билли Бантера⁴. Потом я дорос до «Приключений Алисы в Стране чудес» (до сих пор это единственная книга, которую я прочитал десять раз), «Похищенного» и всех других произведений Стивенсона, Жюль Верна, Джона Бакена (ах! «Тридцать девять ступенек» и человек, «показавший нам свою левую руку, на которой не было трех пальцев»), Эдит Несбит, большинства романов Дюма и Генри Райдера Хаггарда, затем до всех до единой (признаюсь!) книг Агаты Кристи и т. д. Эмоциональное участие в жизни литературных героев было не просто моим основным времяпрепровождением — оно также формировало мой нравственный мир.

Я не только писатель. Как редактор я с 1969 г. сотрудничал с авторами, работающими в самых разных жанрах художественной и нехудожественной литературы (в свой короткий список я бы включил Кингсли Эмиса, Энтони Бёрджесса, Себастьяна Фолкса, Джин Оэль, Фэй Уэлдон, Джона Ле Карре, А. Альвареса, Викторию Глендиннинг, Ричарда Холмса, В. С. Притчетта, Хилари Сперлинг, Мадлен Олбрайт, Саймона Уинчестера, Ванессу Редгрейв, Дайан Фосси, Стадса

¹ Главный герой серии детских книг писательницы Ричмал Кромптон. — *Здесь и далее прим. пер.*

² Главный герой серии детских книг писателя Энтони Бакериджа.

³ Персонаж комиксов писателя и художника Дадли Уоткинса.

⁴ Персонаж рассказов писателя Фрэнка Ричардса.

Теркела, Джона Кигана и Джонатана Спенса). Кроме того, я несколько лет читал лекции по литературному мастерству.

Эта книга рассказывает, как тройка червей оказывается в бутылке — как авторы, которых я читал и с которыми работал, писали свои книги и совершали творческий выбор на благо, а порой и во вред своим произведениям.

Книгу «Писать как Толстой» я замыслил как естественное продолжение своего преподавания в университете. Однако, когда я уже начал работать над ней, мои намерения изменились. Цель дать практические советы начинающим писателям осталась, но отошла на второй план — меня увлекла несколько иная тема: как великие романисты справлялись с конкретными трудностями. Например, как Чарльз Диккенс или Джордж Элиот завершали свои произведения, как Уильям Фолкнер экспериментировал с введением в повествование разных рассказчиков и точек зрения или как Леонард Элмор оттачивал мастерство построения диалога.

Я писал о том, что — хочется верить — заинтересует каждого равнодушного читателя, чье сердце трепещет при встрече с по-настоящему качественной художественной литературой. Американский писатель и преподаватель Ричард Стерн подчеркивал, что всегда без малейших сомнений посвящал свои занятия анализу «произведений мастеров». Это, как он пояснял, «служило не тому, чтобы умалить их чудесную силу, а тому, чтобы пробудить ее. Я надеюсь влюбить студентов в наилучшие образцы и показать им, что этих высот можно достичь». Я тоже попытался сделать нечто подобное, по возможности обращаясь к тем секретам мастерства, которые в своих комментариях раскрывали сами авторы. Моей главной целью было открыть перед читателем завесу, за которой скрываются трудности, технические приемы, хитрости, слабые места и временами навязчивые идеи наших самых блистательных писателей.

Можно ли в действительности научить человека писать? Однажды престижный американский университет пригласил Брендана Биэна (1923–1964), который, как известно, называл себя «алкоголиком с пристрастием к писательству», прочитать вечернюю лекцию о своем искусстве. Репутация Биэна, прославленного пьяницы и демагога, сделала свое дело: аудитория была забита до краев, студенты стояли вдоль стен и теснились в проходах. Но пришло время лекции, а выдающийся гость все никак не появлялся. Стрелки тикали — сцена оставалась пустой. Примерно сорок пять минут спустя Биэн, еще более взъерошенный, чем обычно, ввалился в зал, и публика замерла в ожидании, заинтригованная и встревоженная одновременно.

— До-о-обрый вечер, — проорочил он. — Так, поднимите руку те, кто хочет стать писателем.

Отозвались почти все. Биэн презрительно оглядел этот лес рук.

— Ну так идите домой и пишите, черт вас дерит, — сказал он и убрался восвояси.

Но это едва ли исчерпывающий ответ на вопрос, можно ли научить писать. Курт Воннегут, преподававший в престижной писательской мастерской Iowa Writers' Workshop, был убежден, что сделать человека писателем невозможно, и сравнивал себя с профессиональным гольфистом, который в лучшем случае может только выполнить несколько ударов в чужой игре. Когда Энн Битти, сотрудницу Виргинского университета, спросили, можно ли научить писать, она ответила: «Вы когда-нибудь слышали, чтобы кто-то сказал: “Это X, я научил его, как создавать художественную литературу”?» Преподаватели, считает Битти, не в состоянии вложить в кого-либо писательский дар, но если они обнаружат его, то могут попытаться удержать вас от заведомо неверных шагов.

Есть те, кто отводит преподаванию более значимую роль. Романист и опытный преподаватель Джон Гарднер верил, что «способность к писательству — это по большей части результат хорошего обучения, подкрепленного глубокой любовью к литературе». Он указывал на то, что Хемингуэй хотя и заявлял во всеуслышание (вторя Биэну), будто единственный способ научиться писать — идти домой и писать, брал многочасовые уроки у Гертруды Стайн. «Как же трудно писать! Было проще до встречи с вами. Конечно, выходило плохо. Проклятье, и сейчас получается ужасно плохо, но это другое “плохо”», — признался однажды Хемингуэй Гертруде.

Или вспомним Джорджа Оруэлла, который на заре своей карьеры был постыдно неуклюжим писателем. В двадцать четыре года он арендовал дешевую комнатуху и переехал в Лондон, где сдружился с известной поэтессой Рут Питтер. Рут стала первым человеком, кому он показал свои ученические эксперименты, — она сочла их несуразными, а самого Оруэлла назвала «коровой с мушкетом». Они вдвоем подолгу прогуливались по набережной Темзы, обсуждая его рассказы, или обедали вместе, и Питтер обрушивала на него свою беспощадную критику за бутылкой дешевого красного вина — но, как бы она ни потешалась над начинающим автором, ее замечания помогали ему понять, что он делает не так. В общем, может, Питтер и не вложила в Оруэлла дар рассказчика, но научила его записывать свои истории.

«**П**исать как Толстой» начинается так же, как все другие книги: с первого предложения, первого абзаца и раздумий над тем, что есть удачный зачин. Дальнейшие главы организованы в соответствии с ходом творческого процесса. Создание образов персонажей кажется вопросом

первостепенной важности — чаще всего герои помнятся намного дольше, чем само произведение — но как сделать их живыми? Какими именами их стоит наречь, насколько подробно следует рассказать их биографию? Марк Твен несколько месяцев мучительно придумывал одного персонажа, который, сидя в тюрьме, играл со спичками и сжег себя со всей тюрьмой в придачу, — но этому герою не нашлось места ни в «Томе Сойере», ни в «Гекльберри Финне», так что в итоге от него пришлось отказаться. Твен шутил, что тем самым навлек на себя чувство вины, но поделаться ничем не мог. Поэтому я также рассматриваю ситуацию, когда персонаж «берет власть» над произведением, — явление, отмеченное многими писателями от Джейн Остин до Джейн Смайли: вымышленные герои начинают жить самостоятельной жизнью, которая выходит за пределы авторского замысла и вносит в него свои поправки.

Также я освещаю тему, которая редко поднимается в книгах о писательстве, — плагиат. Каждый автор что-то «заимствует» как из работ, так и из жизней других людей. Но Шекспира превозносят за обращения к Плутарху и Холлиншеду, а Дорис Кернс Гудвин клеймят за использование чужих исследований без указания первоисточника. Насколько этичны мотивы заимствования, и в каком случае оно оборачивается творчеством? Лоренс Стерн с радостью признавал себя плагиатором, а Малкольм Гладуэлл, обнаружив собственные фразы и мысли в чужих работах, поздравлял правонарушителя с тем, что тот прибавил ценности оригиналу. Так что же значит быть «самобытным»? Откуда возникают идеи? Способы писательских хищений варьируются от буквального воровства до мутных и далеко не безобидных махинаций с событиями из жизни знакомых людей. Это непростая тема.

Каждый писатель должен выбрать точку зрения, с которой он станет излагать историю. Будет ли он говорить

от первого лица или от третьего? Или рассказчиков будет несколько — но тогда сколько именно и когда ему переключаться от одного к другому? Тут также возникает вопрос о том, какое место будет занимать автор в придуманном им действии, — и вновь Толстой подает нам превосходный пример выверенной дистанции и искусно созданного голоса повествователя. Некоторые великие романисты любили экспериментировать — этим отличались Джейн Остин и Уилки Коллинз, затем Фолкнер и Кафка, а позднее Норман Мейлер и Салман Рушди (последний признавал, что в «Детях полуночи» он намеренно допустил ряд фактических ошибок и разночтений, а также оставил непредумышленные несоответствия, которые сам обнаружил позднее, — и все это для того, чтобы сделать своего рассказчика ненадежным).

Каждый писатель также обладает особым голосом, отличным от тех, какими говорят его персонажи. «Голос» подразумевает речь, и некоторые авторы (Айви Комптон-Бернетт — тому яркий пример) строят на диалоге почти все свое произведение, а другие используют его по минимуму. С какой целью диалог включается в роман? Как многое стоит в него вложить, а о чем надо умолчать? Где нужна прямая речь, где косвенная, а где внутренний диалог? И тут мы подходим к теме иронии. В этом слове с годами слилось множество разных значений, которые подменяли друг друга с рождением новых стилей и открытием новых смыслов, но сама эволюция данного понятия бесконечно увлекательна, потому что в иронии и есть глубинная суть хорошей литературы — она побуждает читателя реагировать на то, что невозможно высказать, но необходимо понять.

Другой вопрос, который занимал меня годами, — что есть история и чем она отличается от сюжета. Это просто разные термины — или же различные подходы писателей к работе? Когда я впервые прочитал автобиографическое сочинение Стивена Кинга «Как писать книги» — лучшее

пособие по литературному творчеству, что я до сих пор видел, — я был поражен тем, насколько яростно он отрицал точку зрения Э. М. Форстера, который шестьдесятю годами ранее преподавал эту же дисциплину и с не меньшим напором отстаивал свои взгляды. Оба они были неправы, что заняли столь крайние позиции, и, противопоставив их друг другу, мы сможем яснее увидеть, в чем была их ошибка, — а заодно разобраться, что же в итоге позволяет создать хорошую историю.

Много лет назад, когда трое моих детей были гораздо младше, мы с женой по очереди читали им вслух. Однажды вечером я вернулся с работы пораньше, потому что была моя очередь и я должен был дочитать им последние страницы «Тома и полночного сада», классической (и даже магической) сказки Филиппы Пирс, впервые опубликованной в 1958 г. Поднимаясь по лестнице к детской спальне, я услышал голос жены — она сама так хотела прочитать детям эти страницы, что ради этого уложила их в постель раньше времени! Я сел на ступеньку и стал слушать, захваченный мелодикой этого текста. Поэтому я посвятил одну главу вопросу ритма в прозаических произведениях, вспомнив целый ряд авторов от Гюстава Флобера, который, прогуливаясь по лесу неподалеку от дома, декламировал каждую новую строку своих рукописей, до Чарльза Диккенса и Томаса Манна. Последние, изрядно намучавшись с публичными чтениями собственных работ, стали в последующих романах уделять все больше внимания тому, как *звучат* их тексты.

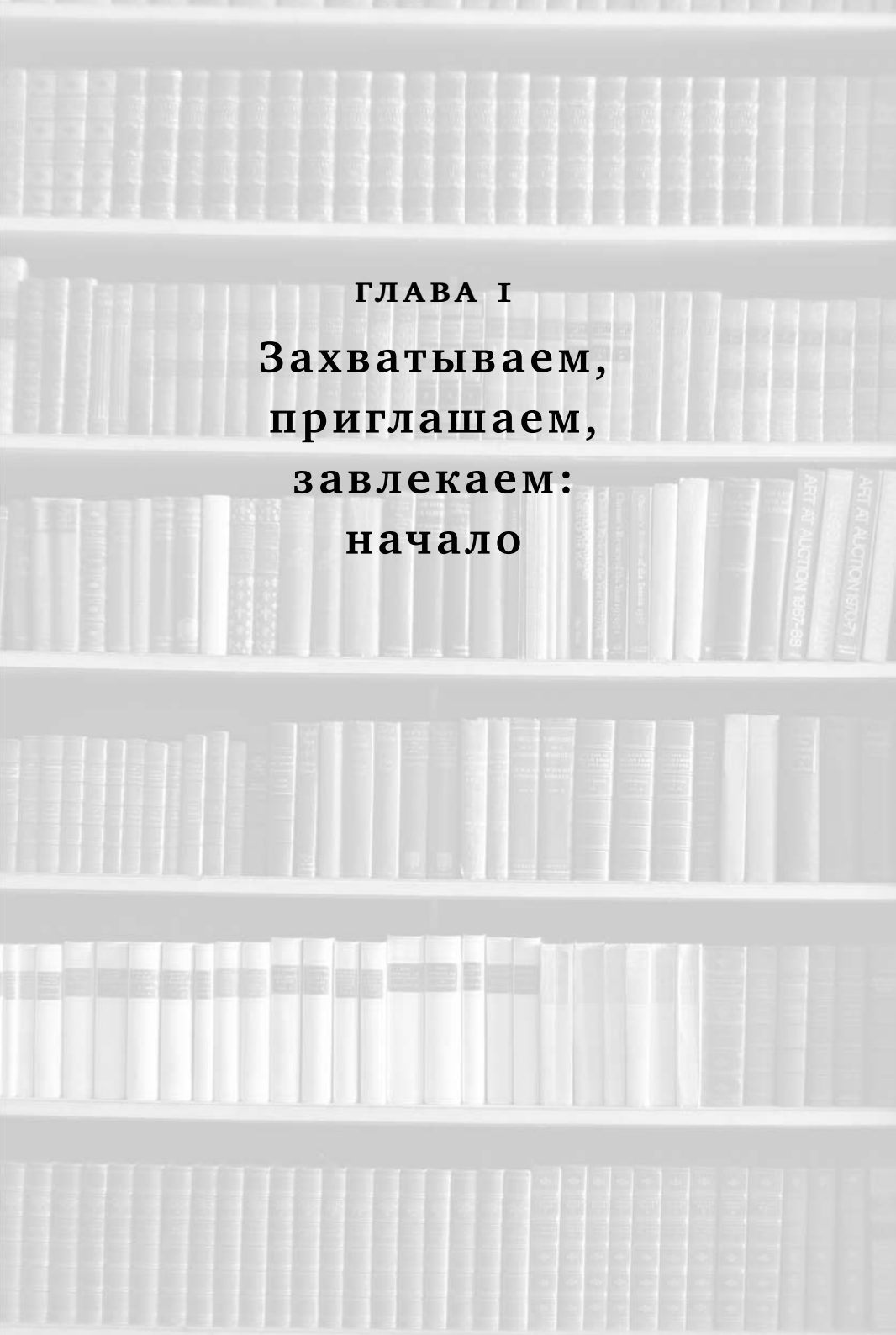
Другая тема, которую литературные критики, как правило, обходят стороной, — секс. Как писать о нем, и стоит ли вообще пробовать? Авторы решают эту проблему по-разному: либо избегают конкретных описаний, либо находят способ обойти требования цензуры своего времени (вспомним хотя бы Сэмюэла Ричардсона с его замалчиванием

того, о чем все сами могут догадаться, или Джона Апдайка с его продуманной откровенностью). В большинстве хороших романов сексуальная составляющая не является самоцелью, а позволяет читателям узнать больше о персонажах и их истории. Вместе с тем смущение при описании физической близости может помешать автору создать качественный текст, поэтому мой вывод таков: пробовать *надо*.

Чрезвычайно важным является вопрос внесения изменений в рукопись, когда авторы — по собственному желанию либо в соответствии с рекомендациями сторонних лиц — пересматривают написанное. «И сократи, брате, сократи! Начни прямо со второй страницы», — советовал Чехов брату, который тоже стремился стать писателем. Но хотя такой пересмотр чаще всего и сводится к подрезанию, подпиливанию и обтесыванию, в наилучшем варианте он должен быть действительно *пере-смотром*. Нужно посмотреть на текст свежим взглядом, а не просто заниматься столярными работами (хотя порой как раз они там и требуются). Бальзак беспощадно редактировал свои произведения, так же поступал и Норман Мейлер. П. Г. Вудхаус ненавидел переписывать сочинения по второму разу, а Джек Керуак, Уильям Голдинг и Джон Чивер годами воевали с редакторами — хорошими, назойливыми и плохими.

Последняя глава посвящена, собственно, последним главам. Как довести до конца историю любой продолжительности? Диккенс и Элиот испытывали трудности с завершением своих произведений, а Хемингуэй порой и вовсе находил эту задачу невыполнимой. Толстой с трудом расставался со своими персонажами — особенно в «Войне и мире». Я часто упоминаю Толстого, одного из моих любимых писателей, но для меня важны и многие другие авторы — не только великие мастера XIX в., но и такие фигуры, как Беккет, Филип Рот, Апдайк, Джонатан Франзен и Элизабет Страут.

В своем пособии «Читать как писатель» (Reading Like a Writer) Франсин Проуз вспоминает, как знакомые писатели говорили, что «они не могут читать, пока работают над собственной книгой, потому что боятся ненароком подпасть под влияние Толстого или Шекспира». Великие мастера могут создать у начинающих авторов комплексы, это правда, — и возможно, что кто-то, прочитав Скотта Фицджеральда или Генри Джеймса, не сможет не подражать им; но чаще всего эти писатели вдохновляют. Они, безусловно, вдохновляли меня. Эта книга — справочник-путеводитель по их трудностям и достижениям, и хотя я не рассчитываю сделать из своих читателей современных Толстых, кто знает?



ГЛАВА I
Захватываем,
приглашаем,
завлекаем:
начало

Леонард. Так о чем мы говорили?

Кейт. О первом предложении.

Леонард. Ах да, боже.

ТЕРЕЗА РЕБЕК. СЕМИНАР (SEMINAR, 2011)

Молодой человек, сидевший на террасе каннского отеля «Манифик», смутился — верный знак, что англичанину сейчас придется объясняться по-французски¹.

П. Г. ВУДХАУЗ, ПЕРВАЯ СТРОЧКА РОМАНА
«ВЕЗЕТ ЖЕ ЭТИМ БОДКИНАМ!», 1925 г.

Как начать? Я представляю себе: писатель сидит, глядя на белый лист бумаги (или, по нынешним временам, на экран компьютера) взглядом тяжелоатлета, примеряющегося к неподъемной гире, — и все не может решиться написать хоть одну букву. Лучше сначала выпить чашечку кофе — потом вторую, затем быстренько ответить на электронные письма, немножко прогуляться, может, даже поболтать по телефону. После всех этих проволочек к нему, наконец, приходит озарение: надо просто взяться за что-то совершенно отличное от первоначального плана — наверняка получится *гораздо* лучше. Как там Дуглас Адамс говорил? «Обожаю дедлайны. Мне нравится свист, с которым они проносятся мимо».

Гертруда Стайн любила, оторвавшись от работы, посмотреть на коров и с этой целью ездила за город. Вуди Аллен, чтобы не дать уснуть вдохновению, то и дело принимает душ. *Гранд-дамы* послевоенной британской литературы, Айрис Мердок и Мюриэл Спарк, не брались за перо до тех

¹ Перевод Н. Усовой, А. Соколинской.

пор, пока не придумают удачное вступление. «Писать роман — долгий труд, — объясняла Мердок. — Если не начать его правильно, дальше он сделает вас очень несчастным». Джон Ирвинг, напротив (я нарочно забрасываю вас примерами), начинает работу над каждым своим романом с последнего предложения. Эрудит и литератор Джордж Стайнер, прежде чем начать писать, выбирает страницу «образцовой прозы» на нужном языке и читает ее вслух, зачастую так много раз, что выучивает текст наизусть, «хотя он не имеет ни малейшего отношения к делу». У Альбера Камю в «Чуме» есть персонаж Жозеф Гран, который бесконечно переписывал первую строчку своего романа, внося лишь минимальные изменения.

Начинать всегда нелегко. Э.Л. Доктору рассказывал, как однажды ему надо было письменно объяснить отсутствие дочери на уроках. Он взялся писать, потом подумал: «Нет, не то» — и решил начать по-другому. Вторая версия тоже вышла не совсем так, как надо. Он делал попытку за попыткой, пока не довел девочку до состояния паники и не накидал целую гору смятых бумажек. Тут пришла жена и с видом полнейшего недоумения мгновенно выдала нужное письмо в пару строк. Доктору сделал такое заключение: «Я старался написать идеальную объяснительную. Это был очень ценный опыт. Писать *и правда* чрезвычайно трудно. Малые формы особенно».

Он не единственный, кто столкнулся с этой проблемой. Однажды американскому юмористу, популярному в период между двумя войнами, Роберту Бенчли никак не давалось первое предложение — он сидел за своей пишущей машинкой в редакции *The New Yorker* и, несмотря на все усилия, не мог придумать, с чего начать. Он встал, вышел пообщаться с приятелями и возвратился к рабочему столу спустя час. Снова собравшись с мыслями, он напечатал одно слово: «Это». И отправился на вечеринку, которая

проходила в том же здании и уже была в разгаре. Но совесть не давала ему покоя. Бенчли вернулся, еще немного подумал и дописал три слова: «...может и подождать». А потом опять присоединился к шумной компании.

В «Винни-Пухе» А. А. Милна безымянный рассказчик начинает свою историю для Кристофера Робина так: «Давным-давно — кажется, в прошлую пятницу...»¹. Когда именно разворачивается действие, в общем-то, не столь важно, — главное, что мы вот-вот отправимся в вымышленный мир.

Историю этой формулы, «давным-давно»², можно проследить аж до 1380 г., но типичным зачином для устных повествований она стала не ранее 1600-го. В других языках она тоже существует — где-то звучит более узнаваемо, где-то немного непривычно. В эстонских сказаниях будет так: «За семью землями и семью морями жил...». В классических арабских источниках свой вариант — буквально: «Было так, о, вот как было — в древнейшие дни, века и времена...». В языке ираку, на котором говорят в Танзании, есть такая присказка: «Помню то, что наш отец рассказывал...».

Такая отсылка — прием рассказчика, маячок, указывающий на переход в страну фантазии, нужный для того, чтобы читатель осознанно шагнул из реального мира в вымышленный. (В 1890-х гг. отец Роберта Грейвза неизменно начинал любую историю, которую рассказывал своим детям, с фразы: «И вот старый садовник высморкался в красный носовой платок...».) Но где и когда начинается само

¹ Перевод Б. Заходера.

² Имеется в виду английское выражение *once upon a time*.

повествование? Трудности с первой строкой преследовали многих авторов — им будто бы требовалось разрядить атмосферу (или прочистить горло), прежде чем приступить к рассказу. Грэм Грин начинает «Конец одного романа» (1951) едва ли не с оправданий: «У повести нет ни начала, ни конца, и мы произвольно выбираем миг, из которого смотрим вперед или назад»¹.

Дополнительная нагрузка — мысль обо всех тех тяжелоатлетах, кто брал вес до тебя. В первых главах романа «Английский пациент» Майкл Ондатже высказывает такую идею: «Многие книги открываются заверением автора в том, что нам не будет грозить никакая опасность. Тихо войдя в их русло, мы плавно скользим по воде, направляемые легкими движениями весла... Но [в отличие от нехудожественной литературы] романы начинались с запруд или водоворотов. Читателей все время бросало из одной крайности в другую. Вдруг разверзались плотина, шлюз или дамба, и вы неслись на гребне волны, одной рукой хватаясь за борт лодки, а другой придерживая шляпу». Но и роман может начинаться неторопливо — от «Портрета Дориана Грея» (1890) Оскара Уайльда до «Бога мелочей» (1997) Арундати Рой можно найти немало произведений, первые абзацы которых все о погоде да природе.

Точно так же и нехудожественная книга может открываться громкой, запоминающейся фразой — взять, к примеру, автобиографию Айседоры Дункан. На первой странице ее книги вы видите такие строки: «Моим первым воспоминанием является пожар. Я помню, как меня выбросили из окна верхнего этажа на руки полицейскому»². Но нехудожественное произведение зачастую создается с конкретной целью — и читатель заранее более или менее

¹ Перевод Н. Трауберг.

² http://az.lib.ru/d/dunkan_a/text_1930_my_life.shtml.

представляет, что его ждет; в то время как роман вынужден конкурировать со всеми другими литературными творениями, которые когда-либо были написаны.

Только одна книга могла позволить себе такое вступление: «В начале [*берешит* в оригинальном тексте на иврите] было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Примерно в I в. язычник, которого иногда называют Псевдо-Лонгином, написал в своем трактате «О возвышенном», что это превосходное начало, так как его автор «до глубины души проникся сознанием могущества божества и перед всеми раскрыл это могущество»¹. Другой исследователь Библии признает эти строки «самым убедительным началом, какое только может иметь история». Но вопрос не только в том, как начать историю, но и в том, как завладеть вниманием читателя.

Вся первая сцена фарсового романа «Веселящий газ» (1936), в котором П. Г. Вудхауз делает мишенью своих насмешек Голливуд, посвящена тому... какой *должна быть* первая сцена. Реджи Хавершот — персонаж того же типа, что и Берти Вустер, — берется за написание своего первого литературного произведения, когда неожиданно встречает приятеля (который, как он очень нескоро понимает, находится в состоянии жесточайшего похмелья) и настойчиво предлагает зачитать ему начало будущего романа. Выслушав мучительно нескладный пассаж, тот заключает: «Когда пишешь, первое правило — сразу изложить предельно ясно, кто, когда, где и почему. Так что советую начать сначала»². Совет хороший, но заставит ли это продолжать чтение? Великая Агата Кристи начинает «Убийство на поле для гольфа» (1923) с того, что превращает эту проблему в удачную находку:

¹ Перевод Н. Чистяковой.

² Перевод А. Круглова.

«Вероятно, многие помнят известный анекдот о том, как молодой автор, желая сразить наповал пресыщенного редактора, которого ничем уже не проймешь, сразу взял быка за рога и начал свой роман словами: “Черт побери! — воскликнула герцогиня”.

Удивительное совпадение, но история, которая приключилась со мною, имеет очень похожее начало. Правда, юная леди, с уст которой сорвалось упомянутое мною энергичное выражение, явно не принадлежала к титулованным особам»¹.

И история срывается с места. Уже в следующем абзаце появляется не кто иной, как Эркюль Пуаро, и все складывается чудо как хорошо.

Каждый автор должен решить, какой стиль отвечает его цели, потому что это определит его голос, лексический строй, синтаксические особенности текста и т. д. А первые строки, соответственно, должны отвечать всей дальнейшей истории — ибо они определяют наши читательские ожидания.

Бранящаяся герцогиня Агаты Кристи относится к той категории зачинов, которые я называю «захватчиками», — это умышленная попытка автора увлечь читателя с первого предложения или, возможно, первого абзаца. Типичными представителями этой категории являются начальные строки большинства триллеров Элмора Леонарда — они призваны тут же дать понять, что история будет леденящая. Его повесть «Блеск» (Glitz) 1985 г. открывается словами:

¹ Перевод И. Шевченко.

«В ночь, когда Винсента подстрелили, он уже чувствовал нависшую угрозу». А вышедшая тремя годами спустя «Смерть со спецэффектами» — так:

«Вот те на! Крис Манковски покачал головой. До окончания его последнего рабочего дня в подразделении по обезвреживанию взрывных устройств осталось два часа, а шеф приказал ему немедленно прибыть на место происшествия, сигнал о котором поступил из службы 911»¹.

Следующее предложение знакомит нас с парнем «по кличке Бухгалтер, двадцати пяти лет от роду, но уже с двумя судимостями», который лежал в джакузи, когда у него зазвонил телефон. Он вылез, сел в любимое вращающееся кресло, обтянутое зеленой кожей, и тут голос на другом конце провода сообщил ему, что сидит он на бомбе — и, если встанет, будет взрыв.

Не только остросюжетные истории могут начинаться с «захватчиков». Габриэль Гарсиа Маркес вспоминал, что когда он читал «Превращение» Кафки, то первое же предложение: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое», — «чуть не сбросило меня с кровати. Я был настолько поражен... Я подумал тогда, что мне и в голову раньше не приходило, чтобы кому-то дозволялось так писать».

Хорошая первая фраза не только привлекает читателя, но и позволяет автору сразу дать представление о герое, атмосфере, обстановке. Грэм Грин начинает свой роман «Брайтонский леденец» (1938) с немалой долей драматизма:

¹ Перевод И. Мансурова.

«Хейл знал, что они собираются убить его в течение тех трех часов, которые ему придется провести в Брайтоне»¹.

И дальше одним параграфом ловко обрисовывает ситуацию:

«По его измазанному чернилами пальцам и обкусанным ногтям, по его развязной и нервной манере держаться сразу было видно, что все здесь для него чужое — и утреннее летнее солнце, и свежий ветер, всегда дующий с моря, и Троицын день, и праздничная толпа. Каждые пять минут люди прибывали на поезде с вокзала Виктория, ехали по Куинз-роуд, стоя качались на верхней площадке местного трамвая, оглушенные, толпами выходили на свежий, сверкающий воздух; вновь выкрашенные молы блестели серебристой краской, кремовые дома тянулись к западу, словно на поблекшей акварели викторианской эпохи; гонки миниатюрных автомобилей, звуки джаза, цветущие клумбы, спускающиеся от набережной к морю, самолет, выписывающий в небе бледными, тающими облачками рекламу чего-то полезного для здоровья».

В некотором роде любое хорошее начало и есть «захватчик», потому что с его помощью автор хочет вынудить читателя переворачивать страницу за страницей — как замечает словоохотливый сапожник, которого чешский писатель Богумил Грабал делает рассказчиком в своей повести «Уроки танца для старших и продвинутых учеников»

¹ Эта и следующая цитаты даны в переводе Е. Петровой.

(1964): «Ни одна стоящая книга не поможет вам скорее уснуть — она заставит вас выпрыгнуть из постели и в одних трусах помчаться к автору, чтобы надавать ему по голове».

Знаменитое начало «Дэвида Копперфилда» (1850): «Стану ли я героем повествования о своей собственной жизни, или это место займет кто-нибудь другой — должны показать последующие страницы»¹, — относится к подвиду «захватчика», типу «вот он я!».

В ту же группу можно включить фразу «Я — невидимка», которой открывается роман Ральфа Эллисона (1952), а также первое предложение «Робинзона Крузо» (1719) и даже начало «Гекльберри Финна» (1885) — а еще и «Герцога» (1964) Сола Беллоу, и «Я захватываю замок» (1948) Доди Смит, где героиня сразу провозглашает: «Я сижу в раковине», — и «Пойди поставь сторожа» Харпер Ли с этой строкой: «После Атланты она стала смотреть в окно с наслаждением почти физическим»². Здесь важна не столько информация, которую дает такое вступление, сколько самоуверенное заявление рассказчика, что он и есть центр этой истории.

Если искать у подобного зачина какой-то подвох, то он вот в чем: высок риск, что читатель будет идентифицировать рассказчика с автором. «Я имел неосторожность, — писал Марсель Пруст, — начать книгу со слова “я”, и все тотчас же заключили, что в ней я не пытаюсь обнаружить общие закономерности, а анализирую лично себя самым субъективным и гнусным образом». Однако это по сей день очень мощный способ начать историю, и использование

¹ Перевод А. Кривцовой и Е. Ланна.

² Перевод А. Богдановского.

вымышленного «я» действительно помогает втянуть читателя в некое подобие диалога с рассказчиком.

Близким к этому типу, но существенно разнящимся по замыслу и эффекту является начало, которое ставит своей целью шокировать. Том Роббинс открывает «Виллу “Инкогнито”» словами: «Есть версия, что Тануки свалился с небес, спланировав на собственной мошонке»¹. Иэн Бэнкс начинает «Воронью дорогу» (1992) так: «В этот день взорвалась моя бабушка». Это все — старания авторов произвести впечатление, прихвастнуть при первой встрече с читателем. Иногда писатели забывают, что за таким началом должен последовать соответствующий текст, — и в результате градус напряжения начинает стремительно падать. Томас Манн открывает свой первый роман «Будденброки» вопросом: «Что сие означает?.. Что сие означает?..», — и продолжает устами другого персонажа: «Вот именно, черт возьми, c'est la question, ma tres chere demoiselle [в том-то и вопрос, дорогая моя барышня]²!»³. Редкий образец юмора в творчестве Манна.

Стивен Кинг начинает «Сияние» с фразы: «*Настырный сукин сын*, подумал Джек Торранс»⁴. В контексте данного романа она уместна, но бывают и другие примеры. Начальная строка первой книги Виктории Глендиннинг «Взрослые» (The Grown Ups, 1989) звучит так: «Любить — это не только трахаться». Когда я редактировал роман, я не стал возражать, но уже после публикации мы оба согласились, что данное высказывание недолжным образом привлекает к себе внимание. Это не значит, что броские вступления не бывают удачными. Причудливые находки могут и срабо-

¹ Перевод В. Пророковой.

² Пер. с фр.

³ Перевод Н. Ман.

⁴ Перевод Е. Александровой.

тать. Михаил Булгаков начинает повесть «Собачье сердце» (1925) с воя: «У-у-у-у-гу-гуг-гуу!», — как будто сам утратил способность говорить. А Том Вулф на первой странице «Костров амбиций» (1987) имитирует долгий раскатистый гогот: «Эх-хе-ххе-ххе-ххеее!»

Гаррисон Кейлор прекрасно обобщил впечатления от такого рода начал. «Когда кто-то прет на тебя так, как делают иные писатели, есть два варианта: либо он тебе понравится, либо он тебя разозлит», — написал он, приведя в качестве примера мемуары двух лесбиянок, взявшихся разводить овец в Миннесоте. Их история начинается с того, как они посещали занятия для будущих пастухов и учились оценивать сексуальный потенциал барана путем ощупывания его яичек. «Книга, на первых страницах которой женщина сует руку между задних ног барана, не могла не завоевать мое сердце», — заключает Кейлор.

В о вступлении к переизданию «Двойной звезды» писатель-фантаст Роберт Хайнлайн рассуждает о «нарративном крючке... не таком, который назойливо требует внимания, а таком, что подцепляет ваше любопытство и заставляет прочитать следующую строку». Это подводит нас к категории начал, которые я объединяю под названием «пригласительные», — они широко представлены в классической немецкой литературе. «На рубеже веков в провинции Д...» — такие вступления не стремятся поглотить наше внимание, а неторопливо, почти куртуазно (*cortesia* — учтивость, радушный прием) заводят нас в свой мир. *Тут интересно, вам будет чему подивиться — пожалуйста, соизвольте зайти.*

Франсин Проуз однажды задала своим ученикам сравнить первые главы «Евгении Гранде» (1833) Бальзака

и «Флага на заре» (1981) Роберта Стоуна. Если Бальзак начинает с неспешного обзора провинциального города, то у Стоуна на первых же страницах нас ждет отчетливый «захватчик» — труп хиппи-путешественницы, спрятанный в морозильной камере у армейского лейтенанта в одной беспокойной стране Центральной Америки. Проуз предположила, что сопоставление этих романов может выявить важнейшее различие между литературой XIX и XX вв.: «Возможно, эти контрастные начала отражают то, как с годами у нас поменялась — на благо или во вред — концентрация внимания; фильмы с их красочными стимулами и телевидение с его бесперебойным ритмом приучили людей ожидать, что их “подцепят” еще до первой рекламной паузы».

Я соглашусь с этим, но от себя добавлю, что для разной рыбы нужны разные снасти. Бывает и такое, что главный герой предстает перед нами без всяких фанфар, а эффект потрясающий. «Моби-Дик» (1851) — отличный тому пример. Как замечает Проуз, этому тексту присуща «некая властность... [он] заставляет нас почувствовать, что автор здесь главный», — и что он один направляет *свою историю*. После фразы «Зовите меня Измаил» (в чем есть небольшая ирония, потому как только один персонаж на протяжении всего романа называет рассказчика этим именем) Мелвилл приводит историю жизни своего героя, из которой плавно вытекает описание прибрежного китобойного города Манхэттена. Это его приглашение в роман.

В «Старике и море» (1952) весь первый параграф — один из лучших в творчестве Хемингуэя — служит той же цели:

«Старик рыбачил один на своей лодке в Гольф-стриме. Вот уже восемьдесят четыре дня он ходил в море и не поймал ни одной рыбы. Первые сорок дней с ним был мальчик. Но день за днем не приносил улова, и родители сказали мальчику,

что старик теперь уже явно *salao*, то есть “самый что ни на есть невезучий”, и велели ходить в море на другой лодке, которая действительно привезла три хорошие рыбы в первую же неделю. Мальчику тяжело было смотреть, как старик каждый день возвращается ни с чем, и он выходил на берег, чтобы помочь ему отнести домой снасти или багор, гарпун и обернутый вокруг мачты парус. Парус был весь в заплатах из мешковины и, свернутый, напоминал знамя наголову разбитого полка»¹.

Здесь отражен целый спектр отношений, поставлена проблема верности и предательства, а также показаны такие детали и задан такой тон, что у вас, без сомнения, возникнет желание читать дальше.

«Пригласительное» вступление имеет свое преимущество: так как история разворачивается спокойнее, от автора не ждут фейерверков сразу за первой страницей — но читатель может рассчитывать на поощрения иного рода. Взять, например, начало «Поездки в Индию» Форстера: «Помимо пещер Марабар — и те были в двадцати милях от города — в Чандрапуре не было ничего примечательного». Менее завлекательное вступление сложно себе представить, но мы отмечаем про себя, что эти пещеры какие-то особенные — и, конечно, именно в них предположительно разворачиваются самые жестокие события романа. Таким образом, Форстер учтиво вводит нас в повествование и одновременно рождает в нас предчувствие беды.

Еще один часто встречающийся прием «пригласительного» начала — сделать читателя свидетелем последней части разговора героев (зачастую членов одной семьи).

¹ Перевод Е. Голышевой, Б. Изакова.