

АЙН РЭНД

Искусство
беллетристики



От автора бестселлера «Атлант расправил плечи»

Книга Айн Рэнд «Искусство беллетристики» — это курс об искусстве беллетристики, прочитанный ею в собственной гостиной в 1958 году, когда она находилась на пике творческой активности и была уже широко известна. Слушателями Айн Рэнд были два типа «студентов» — честолюбивые молодые писатели, стремящиеся познать тайны ремесла, и читатели, желающие научиться глубже проникать в «писательскую кухню» и получать истинное наслаждение от чтения. Именно таким людям прежде всего и адресована эта книга, где в живой и доступной форме, но достаточно глубоко изложены основы беллетристики. Каждый, кто пробует себя в литературе или считает себя продвинутым читателем, раскрыв книгу, узнает о природе вдохновения, о роли воображения, о том, как вырабатывается авторский стиль, как появляется художественное произведение. Хотя книга прежде всего обращена к проблемам литературы, она тесно связана с философскими работами Айн Рэнд и развивает ее основные идеи об основополагающей роли разума в человеческой жизни, в том числе и в творчестве.

Айн Рэнд

Искусство беллетристики: руководство для писателей и читателей

Айн Рэнд— автор интеллектуального бестселлера, одного из наиболее вызывающих произведений своего времени — романа «Атлант расправил плечи». Ее первый роман «Мы живые» был опубликован в 1936-м, следующей была повесть «Гимн». После издания «Источника» ей сопутствует постоянный впечатляющий успех. Особая философия Рэнд — объективизм — завоевала широкую мировую аудиторию. основополагающие принципы ее философии можно найти в таких книгах, как *Introduction to Objectivist Epistemology*, «Добродетель эгоизма», «Капитализм. Незнакомый идеал» «Романтический манифест», *Journals of Ayn Rand*, а также *The Ayn Rand Reader*.

Леонард Пейкофф— известный представитель философской школы Айн Рэнд, активный популяризатор ее идей во всем мире. Он работал с ней в тесном контакте на протяжении 30 лет и признавался ею в качестве преемника. Он преподавал философию в «Hunter College» (Нью-Йоркский университет) и в Политехническом институте Бруклина. Пейкофф — автор книг *The Ominous Parallels* и *Objectivism: The Philosophy of Ayn Rand*.

Тори Бекман— редактор и издатель, живущий в Норвегии. Он писал об эстетике Айн Рэнд для журнала *The Intellectual Activist*. Его мистические произведения, впервые опубликованные в журнале *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, вошли в антологию европейской литературы.

Введение

Эта книга является издательской версией неофициального курса лекций Айн Рэнд, прочитанных в собственной гостиной в 1958 году. Это был год, ознаменовавшийся выходом в свет книги «Атлант расправил плечи», когда Рэнд была на пике творческой формы как писатель-романист.

Она прочла курс по «требованию народа» — двадцати (или около того) друзей и знакомых. Она импровизировала, имея при себе лишь несколько листков с названиями тем, которые она собиралась раскрыть. Каждое заседание (из двенадцати), включая вопросы и обсуждение, длилось около четырех часов.

На лекциях присутствовало два типа «студентов»: честолюбивые молодые писатели и читатели — люди самых разных профессий. Именно эти люди и составляют аудиторию, которой настоящая книга адресована.

Цель писателей была очевидной и практической: узнать все, что возможно, о проблемах и технических приемах ремесла. Читатели, к которым принадлежал и я, наоборот, были исключительно потребителями, — мы хотели получать еще больше наслаждения от чтения. Мы хотели узнать от мастера, что следует искать в художественном произведении и каким образом оно появляется, т. е. что происходит «за сценой», в воображении творца, когда он сочиняет истории, которые мы любим (или ненавидим). Мы не довольствовались восприятием книги как законченного целого. Мы хотели услышать от Айн Рэнд анализ производимых книгой эффектов: удовольствия или неприятия, и объяснения того, каким образом это достигается и что означает.

Поскольку Рэнд считала, что литература имеет четыре неотъемлемых составляющих — тема, сюжет, характеры и стиль, — лекции строились в соответствии с этим делением, особое значение придавалось сюжету и стилю.

Что касается сюжета, то Айн Рэнд не только рассматривала его характер и структуру, но также и решающие взаимоотношения с темой в качестве критической категории ее собственного изобретения: «сюжет-тема». Чтобы конкретизировать свою теорию, она анализировала много сюжетов, некоторые были придуманы для курса с целью показать, что делает сюжет хорошим или плохим и с помощью каких шагов можно методично усовершенствовать плохие сюжеты.

Главенствующим экскурсом книги являются рассуждения о стиле, которые занимают не меньше половины объема. Айн Рэнд анализирует описания, довольно объемные (описания любви, природы или городского пейзажа Нью-Йорк-Сити) у разных авторов, часто состоящих только из одного предложения-периода. Сопоставляя стили разных авторов, и переписывая отобранные предложения, она идентифицирует основы нескольких противоположных стилей, показывая в процессе работы, что делают по-разному сформулированные выражения с эпизодом в романе (и с читателем). Такие писатели, как Виктор Гюго, Синклер Льюис, Томас Вулф и Микки Спиллейн скрыты в тексте произведений от читателя так же хорошо, как и сама Айн Рэнд. Переписывая свои собственные предложения, она показывает с пугающей выразительностью, как, по-видимому, минимальные, даже тривиальные изменения в тексте могут разрушить или полностью изменить производимый ранее художественный эффект.

Я могу только намекнуть и на другие захватывающие темы в кругу уже обозначенных. Айн Рэнд объясняет здесь, каким образом следует подпитывать читательское подсознание и таким образом создавать его собственное «вдохновение», подобное писательскому. Она объясняет, что делать, если один (в связке читатель-писатель) заблокирован или, говоря ее словами, страдает от «переживаний». Она противопоставляет драму мелодраме; рассуждает о том, что делает характеры понятными, а характеристики — глубокими; демонстрирует разницу между автором,

который «рассказывает», и автором, который «показывает»; природу «здорового» юмора противопоставляет «больному» или «порочному»: обсуждает умение писателя управлять вымыслом и помогает читателю разобраться с критериями оценки фабулы, ретроспекции, экспозиции, сленга, метафор и еще многого другого...

Айн Рэнд была знатоком в области философии. Хотя этот курс сфокусирован на рассмотрении основных принципов литературы, его определение — как охарактеризовала его сама Рэнд — возведение в степень спорных философских вопросов. Тот, кто незнаком с философией, будет удивлен, обнаружив, в какой мере абстрактные вопросы — такие как проблемы взаимодействия сознания — тела или противопоставление свободы наступающему детерминизму, или доводы разума в противовес вере, — действительно влияют на автора романа, формируя его метод отбора событий, характеров и даже сочетания слов внутри предложения.

Книга Рэнд по эстетике «Романтический манифест» основана на части того же курса лекций 1958 г. И хотя «Манифест» посвящен в значительной степени вопросам искусства вообще, однако существует определенное совпадение между ним и данной книгой. «Искусство беллетристики» является расширенной конкретизацией объективистской эстетики и неопределимым дополнением к «Манифесту». Большая часть ее содержания не повторяется в других книгах.

Гори Бекман в качестве редактора проделал неоценимую работу. Я предложил ему максимально трудную задачу: представить нам наследие Айн Рэнд достоверно — в точности мыслей и слов, — но избегая неясностей, повторов и ошибок, присущих импровизационной речи. Мистер Бекман справился превосходно. Я лично проверил каждое предложение окончательного варианта рукописи. Время от времени я думал, что некоторые нюансы в пределах предложений Рэнд были сокращены без необходимости (они были восстановлены). Не однажды тем не менее редактор опустил, расширил или искажил мысль писательницы, даже не в самом «тонком» случае. Используя в качестве основы аудиозапись оригинальных лекций, мистер Бекман совершил невозможное: точно передал идеи и язык Айн Рэнд письменно — столь же выразительно, как это было в устной форме.

Это, я полагаю, единственная форма, в которой сама Айн Рэнд хотела бы опубликовать эти лекции.

Если кто-нибудь захочет проверить точность м-ра Бекмана, оригиналы лекций еще доступны на кассете в библиотеке «Второе рождение книг» (Second Renaissance Books, 143 West Street New Milford, CT 06776).

Когда я прочел рукопись в первый раз, то удивился, обнаружив, как много я забыл за десятилетия, прошедшие с 1958 г. Я ожидал, что буду пролистывать с ностальгией знакомый материал, но обнаружил, что вновь захвачен уникальными способностями Рэнд проникать в суть вопроса и колоритно его иллюстрировать. Я проглатывал пассажи, язык и страсть которых вызвали в памяти образ неподражаемой Айн Рэнд.

Вы так же можете теперь испытать радость посещения курса в гостиной Рэнд. Вы не сможете задать ей вопросы, как я, но сможете насладиться ее ответами.

Если вы не знакомы с ее философией, то, возможно, будете шокированы некоторыми идеями Айн Рэнд, — зато, я уверен, вы не соскучитесь. И полагаю, только приобретете от чтения.

Если вы разделяете философию Айн Рэнд, значит, вы будете наслаждаться этой книгой.

Леонард Пейкофф

Ирвин, Калифорния

Сентябрь 1998

Предисловие редактора

Айн Рэнд готовилась к каждой из лекций по беллетристике, делая немногочисленные заметки на листке или двух листках бумаги. Например, материал, представленный здесь как глава 1 («Процесс письма и подсознание»), был дан ею на базе следующих двух предложений из конспекта к первой лекции: «Существует ли врожденный литературный талант? Отношение сознательного к подсознательному в литературном творчестве».

Учитывая импровизационный характер лекций Айн Рэнд, расшифровку магнитофонной записи следовало отредактировать перед публикацией. Моя работа была нацелена на то, чтобы представить материал экономно, ровно и точно, как полагается в письменном виде. Она состояла, главным образом, в сокращении, формировании и выстраивании издания.

В частности, я сократил обсуждение проблем, которые позже были раскрыты Айн Рэнд в «Романтическом манифесте». Большинство других моих сокращений было нацелено на устранение повторов, типичных (и необходимых) для устной речи. Айн Рэнд часто говорила об одном и том же несколько раз, немного изменяя слова в выражениях, чтобы дать слушателям время осмыслить и воспринять сказанное. В таких случаях я выбирал утверждения, которые считал наиболее подходящими, иногда комбинируя лучшие части различных высказываний.

В основном эта книга следует структуре курса Айн Рэнд. Однако я делал много незначительных перестановок в пределах очерченной ею структуры, чтобы соединить части, имеющие общие места, или достигнуть большей степени логики в аргументации. Также книга разделена на главы, следуя скорее логике материала, чем делению лекций Айн Рэнд, т. к. сама она часто соединяла определенные темы разных лекций (названия главам и подглавкам даны мной).

Лекция, прочитанная Айн Рэнд в начале 1959-го, как приложение к ее курсу, была также включена в эту книгу и составила большую часть главы 4. Также включены некоторые комментарии к беллетристике, которые были сделаны ею в 1969 г. в курсе, посвященном нехудожественной литературе. Я благодарен Роберту Мейхью, который представил их моему вниманию. Наконец, если Айн Рэнд отсылала к отрывкам из ее романов (или романов Льюиса Синклера), я вставлял соответствующую цитату.

Я сделал лишь несколько редакторских вставок. Они отмечены квадратными скобками, тогда как круглыми отмечены везде замечания самой Айн Рэнд.

Выстраивание издания заключалось главным образом в устранении ненужных слов, внутренней перестройке частей предложений, изменении времен глаголов и тому подобном. Я также добавлял слова, которые подразумевались в оригинальном грамматическом контексте (и были необходимы для законченности мысли); в данном контексте я изменял слова, чтобы уточнить или сократить предложение. Но я не добавлял ни единого пункта от себя и своими словами. Я уверен, что ни одна из сделанных мною правок не изменила смысл, который вкладывался Айн Рэнд.

Тем не менее читатель должен держать в голове, что следующие страницы отредактированы кем-то, а не самой Айн Рэнд. Он также должен помнить об импровизационном характере исходного материала.

В главе 8 Айн Рэнд сравнивает добросовестно точный стиль ее собственных опубликованных работ со стилем Виктора Гюго, ее любимого писателя. Используя метафоры из области живописи, она говорит, что «мазки [Гюго] — шире и более „импрессионистичны“, чем [ее], но, несмотря на то, что [ее] мазки широки, некто приблизившийся к ним с микроскопом увидит, что каждая черточка была сделана с какой-либо целью».

В этом смысле стиль, существующей книги может быть описан как стиль более свойственный Гюго, чем Рэнд. Мазки дают представление о точке зрения Айн Рэнд, но каждый штришок неизбежно отражает ее цель.

Тори Бекман

ПРОЦЕСС ПИСЬМА И ПОДСОЗНАНИЕ

Предположим, вы приступили к рассказу и открываете его предложением, описывающим восход. Чтобы выбрать слова для одного только этого предложения, вы должны были усвоить огромное количество знаний, которые стали настолько привычными, что вашему разуму не требуется останавливаться на этом.

Язык — это инструмент, владению которым еще нужно учиться, ведь вы не знаете его от рождения. Когда вы впервые узнали, что некий объект — стол, слово «стол» не пришло в вашу голову автоматически; вы повторяли его много раз, чтобы запомнить. Если теперь вы начнете учить иностранный язык, слово из родного языка все еще будет всплывать в вашей памяти. Требуется многократное повторение, прежде чем иностранное слово придет на ум без усилия.

Еще до того момента как вы сядете писать, ваше владение языком должно быть настолько естественным, что вам не потребуется подыскивать слова и строить из них предложение. Иначе вы зададите себе непосильную задачу.

В описании восхода вы хотите передать определенное настроение; восход, скажем, зловещий. Это потребует иных слов, чем описание яркого, радостного восхода. Обратите внимание, как много понятий приходит на ум при вашей способности различать два разных замысла? Что значит зловещий? Что значит радостный? Какие мысли, слова, метафоры передадут каждое из этих представлений? Все, что были когда-то усвоены сознанием. Если вы все еще с трудом ищете слова, включая все детали, необходимые для достижения определенного настроения; если вам необходимо пролистать целый словарь, чтобы решить, с какого слова начать, и также поступить для выбора следующего слова, — вам не хватит жизни, чтобы составить только одно это описание.

Тогда что же вы делаете, когда беретесь за описание, применяясь к вашим целям, в пределах разумного количества времени, согласно вашим навыкам? Вы обращаетесь к усвоенному знанию, которое используется автоматически.

Ваше сознание очень ограничено «экраном видения» в любой определенный момент времени, его можно удерживать только какое-то время. Например, если вы сейчас сконцентрируетесь на моих словах, вы не сможете думать о ваших планах, семье или прошлых переживаниях. Тем не менее все это хранится где-то в вашей памяти. То, что вы не держите в сознании в любой определенный момент, является вашим *подсознанием*.

Почему ребенок не сможет понять обсуждаемые нами вопросы? Он не имеет необходимых сохраненных знаний. Полное понимание любого смысла зависит от того, что уже известно и заложено в подсознание.

Что является так называемым «вдохновением» — а именно то, что вы пишете, не отдавая себе отчет, почему пишете так, как пишете, хотя и получается хорошо, — в действительности является работой вашего подсознания, суммировавшего все предпосылки и намерения, которые вы сами себе задали. Все писатели должны полагаться на вдохновение. Но вы должны понимать также, откуда оно берется, почему оно «случается» и как сделать, чтобы это «случилось» с вами.

Все писатели опираются на подсознание. Но важно знать, как работать с собственным подсознанием!

Положение, которое наблюдается сегодня, — совершенно иное. Большинство авторов не могут объяснить даже то, почему выбрали именно эту историю, не говоря уж о стиле, в котором ее изложили. В действительности они встают в позу средневековых мистиков. Вы, возможно,

слышали такую формулу: «Для тех, кто понимает, — никаких объяснений не требуется; для тех, кто не понимает, это не имеет смысла». Таков девиз средневековых мистиков, и — мистиков от искусства. Простое толкование этой сентенции таково: «Я не знаю, почему делаю так, и не намерен объяснять».

Если не хотите опускаться до подобного уровня, то вам придется осознать четко ваши намерения вообще, и литературные способности в частности. Вам необходимо тренироваться, чтобы улавливать ваши оригинальные идеи максимально четко, а не в качестве общих посылок с несколькими иллюстрациями к ним, но с достаточным количеством конкретики, — чтобы всесторонне осмысленное, полное знание о какой-либо идее стало естественным для вас, не требующим новых поисков материала. Каждая идея, которую вы сохраните в вашем подсознании таким образом — а именно, до конца понятой, максимально включенной в конкретику, — становится частью вашего авторского капитала. Когда вы затем приметесь писать, вам не придется просчитывать все. Ваше вдохновение оптимизирует процесс использования необходимых знаний.

Чтобы описать восход солнца, вы должны заложить в память ясные представления о том, что вы подразумеваете под «восходом», какие элементы составляют его, какой тип «восхода» собираетесь показать, какое настроение хотите передать и почему и какими словами вы намерены его передавать. Если вы прояснили для себя все эти детали, они придут к вам легко. Если вы четко видите только некоторые из них, но не все, писать будет труднее. Если вы не имеете ничего, кроме «расплывчатых абстракций» в подсознании (я имею в виду абстракции, которые не соединены с конкретикой), — вы будете сидеть, уставившись в чистый лист бумаги. Ничего не всплывет из вашей памяти, так как вы ничего не заложили в нее.

Писатель, следовательно, должен знать, как пользоваться своим подсознанием, как сделать возможным использование собственной осознанной памяти в качестве «Univac» [одного из первых компьютеров]. «Univac» — счетная машина, но кто-то должен снабжать ее материалом, и расставлять знаки, и делать отбор, если он хочет получить определенный ответ. Вы должны заставить вашу осознанную память делать точно то же самое для вашего подсознания [компьютера]: вы должны знать, что заложили туда и какой тип ответов ожидаете получить. Если вы заложили материал надлежащим образом, вы получите их.

Но даже в этом случае не существует никаких гарантий того, что вы будете работать за столом, с девяти до пяти и все всегда будет получаться превосходно (если вы не графоман). Единственное, что может быть гарантировано, так это то, что вы всегда будете способны выразить именно то, что намеревались.

Вы, наверно, слышали, что нет авторов, способных полностью выразить все, что хотели бы; что каждая книга — разочарование для автора, так как она — лишь приближение к задуманному. Синклер Льюис, очень хороший писатель, однажды высказал эту мысль. Если вы читали его книги, то поймете почему. Темы, которые он хотел раскрыть, — понятны, манера, в которой он делает это, не всегда понятна, особенно в сфере выражения эмоций. Он умеет выражать мысли и описывать характеры лучше многих, но, к несчастью, избегает рассуждений о более глубоких вещах.

Если автор чувствует, что не способен полностью выразить то, что хотел, — значит, не знал этого точно, а имел только обобщенное, свернутое представление [конгломерат логически несвязанных элементов]; он определял тему приблизительно, но этого недостаточно для понимания всех нюансов темы. Для того что вы ясно представляете себе, можно найти слова и выразиться максимально точно.

Впоследствии, если кто-нибудь спросит: «Почему вы так описали восход?» — вы сможете ответить. Вы сможете дать обоснование каждому слову в вашем описании; но вам не

обязательно отдавать себе отчет в этом во время письма.

Я могу дать обоснование для каждого слова и пунктуационного знака в романе «Атлант расправил плечи» — в нем 645 000 слов по подсчету принтера. Я не должна была просчитывать их все во время написания. Но вот что я делала: неукоснительно следовала своим намерениям в отношении темы романа и каждого элемента, включенного в тему. Я сознавала смысл работы во всех отношениях — основную задачу романа и особые цели каждой главы, абзаца и предложения.

Мастеру необходимо также понимать, почему он создает текст, но не редактирует его во время работы. Подобно тому, как на переправе невозможно поменять лошадей, и вы не можете, прерываясь, менять свои намерения.

Вы должны полагаться на подсознание во время работы, вы не можете сомневаться в себе и редактировать каждое предложение по мере его написания. Пишите, как получается, — затем (на следующее утро предпочтительно) станьте редактором и перечитайте написанное. Если что-то не удовлетворит вас, спросите себя почему и определите, что вы упустили.

Доверяйте вашему подсознанию. Если оно не предоставило нужный материал, это даст вам, наконец, понимание, что не так.

Когда вы застряли на чем-то, причина либо в том, что вы не полностью сосредоточились на темах, которые хотите охватить, либо в том, что замысел противоречив, — и ваша память делает подсознанию противоречивые запросы. Я называю это несчастное состояние, известное всем писателям, «поеживанием». Оно проявляется в неспособности писать что бы то ни было или в том, что все вдруг выходит плохо — не так, как вы хотите.

Предположим, вы взялись за любовную сцену. И через несколько строчек диалога вдруг обнаруживаете, что не знаете, что ваши герои скажут далее. Предположим, это любовная сцена, в конце которой двое разрывают отношения. Вы знаете, что они должны прийти к разрыву, но не знаете, как подвести их к этому. Что-то, так или иначе, вас не устраивает: возможно, диалог кажется скучным или не таким значительным. Поэтому вы пытаетесь переделать сцену, но независимо от того, что получается, все не так. Таковы «поеживания».

Причиной неудовлетворенности может быть любая составляющая: вы не полностью определились с отношением к персонажам, возможно, плохо представляете себе суть драмы или значение этой сцены для остальных частей романа. Необходимо учитывать и держать в голове все эти аспекты для воплощения любой сцены романа; и конечно, вы не можете делать это осознанно. Вы можете учитывать только основные моменты, поэтому лучше положиться на подсознание, которое снабдит вас недостающими связями и реалиями, чтобы осуществить задуманное. Вас может остановить любое противоречие составляющих повествование деталей без какого-либо представления о том, как решить проблему.

Всегда следует обдумывать каждый аспект сцены и ее отношение к остальным частям книги. Обдумывать до тех пор, пока ваша память почти не проникнет в суть проблемы; пока не почувствуете себя опустошенным. На следующий день обдумывайте снова и снова — пока, наконец, однажды утром, не найдете решение. Размышляйте достаточно долго, чтобы дать подсознанию время включить все необходимые элементы. Когда они объединятся, вы будете знать точно, что нужно сделать со сценой, и какими словами передать ее. Почему? Потому что вы открыли файлы подсознания, вашего молниеносного компьютера.

Этот опыт не ограничивается сферой письма. То же самое происходит с любым типом проблем. Вы можете думать днями и вдруг, казалось бы, случайно найти решение. Классический пример — Ньютон и его яблоко: яблоко упало на голову Ньютона и подсказало ему идею закона всемирного тяготения. Как сказал однажды писатель: «Счастливым случаем обычно случается с теми, кто заслужил его» [\[1\]](#), - то есть Ньютон размышлял длительное время над проблемой, что

привело его к открытию закона гравитации: яблоко просто стало последним звеном, интегрированным в уже готовое решение.

Подобное случается и с вдохновением или в ломке «поеживаний» писателя.

У меня есть много эпизодов, которые не планировались заранее и писались без установки, что эта сцена имеет такую-то и такую-то цель, — все же, когда я дошла до них, они написались сами. Обычно это эпизоды, которые я очень ясно представляла себе. Все нюансы — интеллектуальные, эмоциональные, художественные — были так хорошо знакомы, что как только я поняла общую цель, мое подсознание сделало остальное. Это самое счастливое состояние, которого может достичь писатель, и самый удивительный опыт. Ты начинаешь описание и чувствуешь, будто кто-то диктует тебе, и не понимаешь, что происходит. Удивительно, ты пишешь, пребывая в транс, — а позже, когда перечитываешь, видишь, что сделанное почти совершенно. Возможно, несколько слов нуждаются в замене, но суть схвачена.

Подобные случаи доказывают, что дар писателя — не врожденный талант, и пишет он не потому, что некий внутренний голос диктует ему. Вам, вероятно, приходилось слышать, что автор — некое «передающее устройство» для высших сил, избранный за способность слышать их. Вот подобный рассказ: «Я сел, не зная, что собираюсь написать. И вдруг это пришло ко мне. Я слышал, как будто чей-то голос диктовал мне, уверен — голос Бога». Действительно, чувство именно такое. Но чем все же является подобный феномен?

Причина его — случай, который происходит только с теми, кто заслужил его.

Писатели, рассуждающие о врожденных литературных способностях, не обязательно лгут. Они просто плохие самоаналитики и наблюдатели. Они не понимают, что позволяет им писать.

Писатели такого типа обычно «исписываются» через несколько лет. Таковы, как правило, молодые, «многообещающие» авторы, из года в год повторяющие одно и то же, все менее блестяще и оригинально с каждым разом, и вскоре обнаруживающие, что им не о чем писать. Вдохновение, источник которого им неизвестен, исчезло. Они не представляют, как его вернуть.

В действиях такого писателя больше подражания, чем понимания сути процесса: он интуитивно уловил, как передать на бумаге некие идеалы, чувства, впечатления. Если он обладал достаточно оригинальными наблюдениями, сохраненными в подсознании, его работа могла представлять собой определенную литературную ценность (среди моря бессмысленного вздора). Но однажды он исчерпает запас ранних впечатлений — и ему нечего будет сказать. Такой автор одержим идеей писательства вообще, некоторое время он курсирует по своему подсознанию, не пытаясь анализировать, как приходят к нему идеи, что он с ними делает и почему. Это антагонист любого анализа, рассуждающий о том, что «холодная рассудочность» вредна для вдохновения. Он заявляет, что не может писать, если начнет анализировать, и чувствует, что вдохновение покидает его вообще. (Учитывая его метод, это действительно способно остановить его.)

Но если вы знаете, откуда приходит вдохновение, у вас никогда не закончится материал. Разумный автор использует свое подсознание как топливо. Достаточно сохранять в памяти замысел и продолжать подключать, интегрировать ваши наблюдения в русло избранной темы, позволяя замыслу разрастаться. Поскольку ваше знание расширяется, — вам всегда будет что сказать и даже лучше, чем раньше. Вы не снизите уже достигнутого уровня.

Но если все же часть вашего сознания все еще находится в плену заблуждения — «Откуда мне знать, а вдруг труд писателя врожденный талант?» — вы не начнете писать вообще или начнете, но будете находиться в состоянии бесконечного ужаса. Каждый раз, когда что-нибудь будет получаться хорошо, вы станете спрашивать себя: «Смогу ли я сделать это в следующий раз?»

Я слышала жалобы многих известных писателей об овладевающим ими чувстве

беспокойства, неуверенности перед началом книги. Вне зависимости от признания их таланта, — поскольку они до сих пор не уяснили суть процесса письма, и успех или неуспех книги им кажется случайным. Они постоянно находятся во власти ужаса: «Да, десять романов получились замечательными, но откуда мне знать, что и одиннадцатый будет не хуже?»

Как правило, такие авторы или поддерживают достигнутый уровень или, что более вероятно, снижают его со временем вместо того, чтобы повысить. Возьмем Сомерсета Моэма. Если попытаться извлечь из его произведений взгляды и представления писателя, никто не поверит, что литературный труд — мыслительный процесс, его поздние работы значительно менее интересны, чем ранние. Хотя он и не исписался, качество его прозы ухудшилось.

В соответствии с вашим собственным литературным вкусом, взяв его под сознательный контроль, всегда замечайте, что вам нравится или не нравится при чтении, и всегда ищите этому обоснование, внутреннюю причину. Сначала вы сможете установить только самые непосредственные обоснования, причины вашей оценки какого-либо произведения или отрывка книги. Практикуясь, вы будете проникать все глубже в суть. (Не запоминайте причины. Просто храните их в подсознании; они будут там, где вам нужно.)

Это вполне возможно — хранить в памяти знание о хороших литературных предпосылках по умолчанию, то есть: по подражанию им или по ощущению. Многие авторы делают это и, таким образом, не могут определить причины собственного творчества. «Я пишу, потому что это приходит ко мне», — говорят они и верят, что имеют врожденный талант или что некая мистическая сила диктует им. Не думайте, что талант дается некоей мистической силой. У вас может возникнуть вопрос: «Почему я не могу полагаться на инстинкт?» Мой ответ будет таким: ваш «инстинкт» еще не поработал для вас. Вы не обладаете литературными способностями, простое сомнение с вашей стороны — свидетельство тому. И даже если вы имеете предпосылки для литературного творчества или демонстрируете то, что традиционно называют «показателем таланта», вы останетесь навсегда на этом уровне и никогда не подниметесь над ним, чтобы написать то, что действительно хотели.

Приобретать новые литературные способности или развивать те, что вы уже имеете, то, в чем вы нуждаетесь, — это и есть осознанное знание. И это именно то, что я предлагаю в данном курсе.

ЛИТЕРАТУРА КАК ФОРМА ИСКУССТВА

Литература — художественная форма, которая использует язык в качестве инструмента, — и язык является объективным инструментом.

Вы не можете всерьез воспринимать писательский труд без строгой предпосылки, что у слов есть объективное значение. Если вы думаете: «Мне известно, что я подразумеваю, и мои слова передают подразумеваемое», — то обвиняйте только себя в том, что люди не понимают заложенный вами смысл или извлекают из ваших слов обратное.

Если вы не уверены в значении слова, ищите его в словаре (предпочтительно в старом словаре, т. к. современные не объективны). Но важнейшие слова, такие как ценность, причина, этика, определяются очень свободно даже в лучших словарях. Не пользуйтесь ими в подобном широком смысле, специально определите, что вы подразумеваете под ними, и проясните в контексте, в котором их используете. Это правило мышления вообще важно для людей и бесценно для писателей.

Авторы, жалующиеся, что им никогда не удавалось выражать свои мысли точно, виноваты в том, что использовали слова в приблизительном значении. Большинство писателей сегодня используют слова слишком свободно; и если вы получаете лишь приблизительное представление о том, что хотел сказать автор, то это все, что вы можете получить. Примером может послужить известный писатель Томас Вулф, использующий огромное количество слов, и ни одного точно. Чтобы узнать, как нельзя делать, прочтите его описания. (Я намереваюсь обсудить это детально в главе о стиле.)

Автор, выражающийся точно, обращается со словами так, как сделал бы это в официальном документе. Это не означает использование неуклюжих предложений. Но подразумевает использование слов с абсолютно точным значением, несмотря на предполагаемую эмоциональную окраску, оттенки — любое литературное качество.

Хотелось бы, чтобы следующее предложение из романа «Атлант расправил плечи» могло характеризовать всех мыслящих людей, но особенно — писателей: «Дагни относился к языку как к делу чести, используя его всегда, будто под присягой — присягой преданности действительности». По отношению к словам таким должен быть девиз каждого писателя.

Поскольку любое искусство является средством общения, не может быть ничего более противоречащего его сути, чем идея необъективности. Любой, кто хочет общаться с другими, должен полагаться на объективную реальность и на соответствующий язык. Необъективный — зависящий только от индивидуального восприятия, вне соотнесения с каким-либо стандартом в реальности и, следовательно, неинформативный для других.

Когда человек объявляет себя необъективным художником, это означает, что он не может сообщить другим то, что хочет. Почему же тогда он представляет свои работы и провозглашает себя художником?

Такой художник, все равно — пишущий пером или красками на холсте, — рассчитывает на существование объективного искусства и, пользуясь существованием этой оппозиции, разрушает объективное.

Возьмите необъективного художника. Он демонстрирует какие-то капли краски и заявляет, что они являются выражением его подсознания, что они не могут быть определены в каких-либо терминах и что не важно — понимаете вы их значение или нет. Затем он вывешивает это в галерее. Что общего имеет его картина с настоящим искусством, которое представляет

узнаваемые физические объекты? Только то, что она тоже висит на стене. Такой художник сводит понятие художественного произведения к «холсту в раме».

Мир искусства смеялся над первыми абстракционистами, а сегодня подобные творения — практически всё, что производится. В результате — разрушение искусства как значащей формы деятельности. Это было принято на вооружение самозваной элитой мистиков от искусства, затевающих игры, чтобы ввести в заблуждение тех, кто имеет достаточно денег и покупает их продукцию. Но их основная цель — не материальная: главное — добиться статуса художественной аристократии, совершенно незаслуженно (подобной цели служил клуб *Toohy's* «Источнике»). Они хотели сделать практику художественного творчества доступной для любого [безотносительно к способностям], поэтому сформировали небольшую касту специалистов и субъективно определяли, что является и что не является искусством. Затем они ходили по кругу, дурача друг друга и тех, кто поддерживал их.

В области литературы необъективное еще не принято полностью, но обоснование причин — и таким образом, настоящее искусство — становится все более редким явлением у современных писателей. Если тенденция не изменится, литература последует по пути мастеров кисти (и других областей развития нашего социума).

Примером хорошо известного необъективного писателя может послужить Гертруда Стайн, которая комбинировала слова в предложениях, не обращая внимания на грамматическую структуру и смысл. Это смешно до некоторой степени, но читатели смеются скорее с уважением, их отношение подразумевает: «Хорошо, она странная, но, то что она пишет, возможно, глубоко». Почему глубоко? «Потому что я, читатель, не могу понять». (Субъективизм аудиторией необъективного искусства основывается на комплексе неполноценности, который принимает следующую форму: «Если я не понимаю, значит это должно быть глубоким».)

Примером автора, над которым не смеются, но считают в университетах очень серьезным явлением, является Джеймс Джойс. Он хуже Гертруды Стайн: продвигаясь в направлении предельно субъективного, он использует слова из различных языков, составляет их по-своему и называет это литературой.

Если язык как средство общения отбрасывается, чем становится письмо? Оно превращается в невнятные звуки, отображенные на бумаге посредством неких знаков.

Никто не может быть последовательно злым. Поскольку зло — разрушение, тот, кто пытается в жизни следовать негативным мотивациям — разрушит себя, он или умрет или, в лучшем случае, обезумеет. Человек может подчиняться негативным мотивациям только до тех пор, пока его положительные мотивации позволяют это, поддерживая негативные, — и разрушаются при этом. Если не ограничивать негативные мотивации, они множатся и разрушают положительные.

Я упоминаю об этом по следующим причинам. Если вы не до конца предали рациональность и объективность, то, возможно, не зайдете так далеко, как Гертруда Стайн и Джеймс Джойс, но написанное вами будет комбинацией сознательного и бессознательного. Вы не начнете книгу, не имея представления о ее содержании. Итак, вы знаете в общем, что хотите сообщить, придерживаетесь рационального метода в широком понимании и выдаете подобие некой истории. Но при отборе деталей — для описания персонажей, событий, в отдельных предложениях — полагаетесь только на чувства и неопределенные причины. Предпосылки к этому могут быть верными или неверными, такими, которые вы не осознаете, не контролируете. Если зададут вопрос, вы ответите: «Я знаю основную тему, но не знаю, почему написал именно это предложение таким образом. Я так чувствую». Это будет означать, что вы находитесь на перепутье между стилем писателя вроде меня и стилем, скажем, Гертруды Стайн.

Поскольку элементы рациональные преобладают в вашем методе, вы могли бы «избежать

неприятностей» и не допускать недостатков в работе. Но вам не захочется быть писателем частично рациональным, частично таким, как Гертруда Стайн. Не позволяйте таланту — вашим положительным предпосылкам — действовать в поддержку негативным мотивациям и ленивому бессознательному, иррациональному в вашей памяти.

Если вы все же до какой-то степени цепляетесь за возможность необъективности, то либо вы не имеете отношения к литературной, и любой другой человеческой деятельности, либо к этой земле.

За исключением собственных имен, любое слово — абстракция. Существует только один путь, который позволяет легко находить нужные слова. — с любыми оттенками смысла — четкое представление о конкретике, реалиях, которые наполняют содержанием ваши абстракции.

Например, слово *стол* — абстрактная идея, которой можно обозначить любой стол, который вы когда-либо видели или увидите. Если вы попытаетесь представить, что понимается под «столом», вы легко визуализируете несколько конкретных примеров. Но в отношении абстракций, типа *индивидуализм*, *свобода* или *рациональность*, большинство людей не смогут привести хотя бы один пример. Знание одной и даже двух характеристик недостаточно, чтобы свободно пользоваться подобными словами. Вы должны знать бесчисленное множество конкретных понятий, наполняющих эти абстракции смыслом.

Проблема отношения абстрактного к конкретному является крайне важной для всех уровней литературного процесса — не только для композиции предложения, но и для структуры всего произведения в целом, и каждой отдельной главы и определенного периода.

Когда вы конструируете произведение, вы начинаете с идеи, затем находите конкретные детали, из которых складывается эта идея. Для читателя процесс обратный: сначала он постигает конкретное, представленное вами, и затем сводит его к абстракции, с которой вы начинали. Я называю это «кругом».

Так, тема романа «Атлант расправил плечи» — «значимость разума» — в широком смысле абстрактная идея. Чтобы передать читателю подобное сообщение, я должна показать, что есть разум, как он работает и почему важен для нас. Линия Джона Галта последовательно выстроена с этой целью — конкретизировать роль ума в жизни человека. Остальная часть романа иллюстрирует последствия его отсутствия. Особенно глава о катастрофе в туннеле, которая показывает в деталях, что происходит с миром, где мужчины не смеют думать или брать на себя ответственность, исходя из соображений здравого смысла. Если после прочтения романа вы останетесь под впечатлением идеи: «Да, ум важен, и мы должны жить разумно», — это довод. Конкретные детали объединились у вас в идею, с которой я начинала и которую затем разбивала на конкретные детали.

Каждая глава или абзац этого романа строятся по тому же принципу: какое умозаключение я хочу вызвать — и какие детали помогут это сделать?

Начинающие авторы часто делают следующую ошибку: когда они хотят изобразить сильного, независимого, умного героя, то заявляют напрямую в рассказе, что «он сильный, независимый и умный» — или позволяют другим персонажам сделать герою подобные комплименты при случае. Но это не работает. «Сильный», «независимый» и «умный» — абстракции. Чтобы читатель воспринял их, вы должны придать образу конкретику, которая приведет читателя к заключению: «Это сильный мужчина, потому что он сделал X, независимый, потому что он бросил вызов Y, умный, потому что думал Z».

Создание такого типа «круга», на котором будет основываться ваш успех, — в вашей власти. Цель всякого искусства — объективация ценностей. Основополагающий мотив писателя —

подразумеваемая деятельность, неважно, знает он об этом или нет — объективировать свои ценности, его видение того, что является важным в жизни. Человек *читает* роман по схожим причинам: чтобы соотнести свою систему ценностей с набором ценностей в предлагаемой автором реальности (с которым он затем может согласиться или не согласиться).

Не стоит заблуждаться насчет довольно большого числа авторов, воспевающих в своих произведениях развращенность и уродство: это их ценности. Если художник думает, что жизнь — это развращенность, он просто исследует состояние коллекторов.

Чтобы объективные ценности обрели реальное содержание, следует представлять их в конкретных формах. Например, сказать: «Я думаю, что смелость хорошее качество», — не означает объективацию данной ценности. Изобразите мужчину, действующего смело.

Почему так важно объективировать подобные ценности? Человеческая система ценностей — абстракция. Прежде всего необходимо конкретизировать ее, чтобы она стала реальной и убедительной для любого. В этом смысле каждый писатель философ-моралист.

ТЕМА И СЮЖЕТ

Темаромана — основная абстракция, по отношению к которой события выступают в качестве ее конкретизации.

Например, тема романа «Унесенные ветром» такова: столкновение различных сил во время гражданской войны на Юге — разрушение образа жизни Юга, который «уносится ветром». Тема «Бэббита» Льюиса Синклера — описание психологии типичного для Америки мелкого бизнесмена.

Тема романа не то же самое, что и его философское наполнение. Я могу написать (и мне нравится писать) детектив или простенький боевик-триллер без всякого философского «послания» и длинных рассуждений — но способна ли подобная форма передать мои философские воззрения.

Тем не менее важна, главным образом, не полнота высказывания писателя, но те ценности и взгляды на жизнь, которые он отражает в произведении косвенно, не напрямую. Поскольку каждый из нас обладает своей философией жизни, все равно, осознает он это или нет, каждое произведение подразумевает некое мировоззрение. Так, тема «Унесенных ветром» — историческая, не философская, однако если проанализировать суть событий и стиль, то они тут же обнажат философию автора. Тем, что он выбрал для изображения, и тем, как изобразил, любой писатель выражает свои основные метафизические ценности — его взгляды на отношение людей к реальности: а именно — что человек может и должен искать в жизни.

Темаромана не нуждается в философской нагрузке, для контраста ею может стать любой общий предмет: исторический период, человеческие чувства и т. д.

Авторская тема и то, насколько хорошо она раскрывается, — всё, что вы должны знать, рассматривая эстетическую ценность романа. Разные произведения искусства сравниваются по темам, тема одного романа может быть шире темы другого, лучше или хуже разработанной. Но вот соглашаться или нет с темой романа — отдельный вопрос. Если в романе представлены удивительные философские откровения при отсутствии сюжета, незначительности характеров и деревянном стиле, полном банальностей, это плохое произведение искусства. С другой стороны, я думаю, что роман Генрика Сенкевича «Камо грядеши», с точки зрения техники письма, — лучший, совершенно выстроенный роман из всех, когда-либо написанных, однако я не соглашусь с его пафосом, тем, что он «сообщает» миру — возвышение и прославление христианской культуры.

У меня есть одно замечание к вопросу темы: *будьте уверены, что ваш сюжет может быть интегрирован в тему.*

Многие книги в современной литературе не имеют хоть какой-то абстрактной темы, это означает, что автор не в состоянии объяснить, почему они были написаны. В качестве примера рассмотрим роман начинающего автора, в основе которого лежат детские впечатления и отражены первые столкновения ребенка с несправедливостью жизни. На вопрос, почему он включил тот или иной эпизод в роман, автор скажет: «Это произошло со мной». Я предостерегаю вас от сочинения подобных романов. Поскольку то, что случилось с вами, никому не интересно, даже вам (и сейчас вы слышите это от апостола эгоизма). Самое интересное о вас расскажет сделанный вами *отбор* событий — он поведаст о ваших ценностях и возможностях. То, что произошло случайно — в какой семье вы родились, в какой стране, в какую школу ходили, — совершенно не важно.

Если автор может добавить к этому что-то более значительное, имеет смысл использовать его собственный опыт (предпочтительно не только литературный). Но если он не может дать читателям никаких обоснований, почему они должны читать его книгу, кроме того, что эти события произошли с ним, такая книга не имеет никакой ценности ни для читателей, ни для самого писателя.

Ваша тема, абстрактная сумма вашей работы, должна быть объективно ценной, но в других отношениях выбор тем не ограничен. Вы можете писать о глубоководном дайвинге или о чем-то другом, о чем хотите, интерес читателей к вашей работе будет обеспечен, если вы сможете показать объективную причину, по которой следует ею интересоваться.

* * *

Одним из наиболее значительных элементов романа является *сюжет*. Сюжет — целенаправленное поступательное развитие событий. Такие события должны быть логически связанными, то есть каждое событие должно быть следствием предыдущего и частью движения в целом к заключительному кульминационному моменту.

Я подчеркиваю слово *события*, потому что вы можете иметь определенное развитие идей или диалогов без действия. Но роман — история о человеке и его действиях. Если вы не представляете содержание темы как реальные, физические поступки персонажей, то, что вы пишете, — не является романом.

Разрешите мне привести несколько примеров отличий между темой и сюжетом. Начнем с моих работ.

Тема романа «Мы живые» такова: личность против государства, и более узко — зло государственности. Чтобы раскрыть тему, я показываю, что тоталитарное государство уничтожает лучших людей: в данном случае девушку и двух мужчин, которые любят ее. Когда я говорю, что история касается девушки, находящейся под диктатом человека, который любит ее, я уже говорю о сюжете.

Между прочим, если определить только самый общий смысл романа «Мы живые» — личность против государства — невозможно понять, на чьей стороне симпатии автора. Это могла бы быть история о коммунизме, показывающая зло индивидуализма; но тогда сюжет был бы другим. Или реалистический роман, изображающий жизнь при диктатуре, не ограниченной моралью. Тема тем не менее все та же: личность против государства. Поэтому, когда вы пишете историю о себе, будьте уверены, что определили тему ясно. Это поможет вам решить, что следует включить в нее.

Тема «Источника»: индивидуализм и коллективизм, правда, не в политике, а борьба этих двух начал в душе человека. Я показываю следствия, результат влияния этих начал на характер человека в противостоянии обществу своего времени.

Переходя от темы к сюжетной линии, вы просто спрашиваете: «Какими средствами автор представил тему?» Методом, который можно определить как *сюжет-тему* истории, неотъемлемую часть, суть линии событий. Сюжет-тема — *фокус* смыслов темы, для писателя это важнейший момент в создании произведения. Ваша работа в качестве романиста начинается раньше, чем вы выбираете сюжет-тему.

Тема романа «Атлант расправил плечи»: критическая способность человеческого ума. Сюжет-тема: ум бунтует. Позднее это получило название «экшн» — центральное действие, с которым связаны все остальные события.

Тема «Отверженных» Виктора Гюго: несправедливость по отношению к нижним слоям

общества. Сюжет-тема: борьба невинных за прекращение гонений полиции. Это основная линия повествования, которой подчинены все события.

Тема «Унесенных ветром»: бесперспективность образа жизни Юга. Сюжет-тема: отношения между героиней, Скарлетт, и двумя мужчинами в ее жизни, Реттом Батлером и Эшли Уилксом. Эти персонажи символизируют силы, вовлеченные в историю. Скарлетт любит Эшли, олицетворяющего старый Юг, но она никогда не сможет склонить его на свою сторону. Как южная женщина, она близка по духу Ретту Батлеру, который предстает разрушителем старых традиций и преследует ее на протяжении всей истории. Это пример убийственно полной интеграции сюжета в тему.

Тема «Главной улицы» Синклера Льюиса: жизнь типичного небольшого американского городка. Сюжетом-темой является борьба девушки интеллектуального оклада, которая пытается привнести культуру в этот город, с прагматичными местечковыми отношениями окружающих ее людей. Я подчеркиваю, однако, что «Главная улица» (роман Льюиса, который нравится всем) не имеет сюжета в смысле структуры событий.

Основное различие между романтическим и реалистическим романом заключается в том, что романтический имеет сюжет, в то время как реалистический роман лишен его. Но хотя реалистический роман и не имеет поступательного развития событий, он не лишен все же целого ряда событий, которые и составляют историю. В таком случае, когда я говорю о сюжете-теме, я подразумеваю основную линию этих событий.

Возьмите «Анну Каренину» Льва Толстого, наиболее типичный роман реалистического направления. Это история замужней женщины, которая, полюбив другого мужчину, оставляет мужа и оказывается безнадежно обреченной. Поскольку она подвергается остракизму общества, она оказывается без друзей, но с массой свободного времени, которое она не знает, чем занять. В конечном счете она и ее возлюбленный наскучили друг другу. Мужчина, кадровый офицер, просит отправить его добровольцем в армию, сражающуюся на Балканах. Предчувствует, что будет убит, но хочет идти на войну, потому что не может выдержать свое одиночное заключение с женщиной, которую любит. Она совершает самоубийство, бросившись под колеса поезда (ужасная, тем не менее хорошо написанная сцена).

Женщина, изображенная в романе, вызывает сочувствие. Основополагающее качество ее характера — стремление к полноте жизни. Ее муж преднамеренно изображен как посредственность без каких-либо выдающихся качеств; все свидетельствует о том, что жизнь героини с ним скучна и бессмысленна. Несмотря ни на что она смеет пренебречь условностями, потому что, хочет быть счастливой — и автор считает это недостаточной причиной. Он полагает, что невозможно жить вне общества, поэтому, правильно это или нет, человек должен принимать правила общества. Идея темы такова: бессмысленность адюльтера и, более широко, погони за счастьем. Сюжет-тема: женщина оставляет своего мужа и погибает из-за своеволия.

Основные философские предпосылки, которые определяют принадлежность автора к реалистической или романтической традиции, коренятся в приверженности автора детерминизму или же вере в свободную волю человека. Если писатель убежден в том, что бытие человека — нечто предопределенное, что у него нет выбора и он игрушка в руках судьбы или окружения, или Бога, — это писатель-реалист. Реалистическое направление показывает человека беспомощным; оно представлено несколькими выдающимися писателями, но с философской точки зрения это пагубное направление, и его *литературный недостаток* — бессюжетность. Сюжет, будучи поступательным развитием событий, предполагает необходимость человеческого выбора и способность достигать поставленной цели. Если писатель верит, что судьба человека предопределена, он не сможет выстроить сюжет.

(На творчество писателя чаще влияют его глубинные философские воззрения, чем какие-

либо открыто признаваемые им воззрения. Он может говорить, что верит в свободную волю, но подсознательно быть детерминистом, и наоборот. Подсознание определяет строй его письма.)

Романтическое направление литературы подходит к жизни с посылкой, что человек обладает свободной волей и способностью выбора. Отличительной чертой *этого* направления является хорошо разработанный сюжет.

Если человек имеет возможность выбора, следовательно, он может *планировать* события своей жизни, он может определить себе цели и стараться достичь их. А если так, то его жизнь вовсе не ряд случайностей. События не просто «происходят»; он *выбирает* что должно произойти (и если случайности имеют место, его цель — избежать их). Он архитектор собственной судьбы.

Если таков ваш взгляд на человека, вы напишете о событиях, которые продвигают человека к поставленным целям, и о шагах, которые ему необходимо сделать, чтобы достичь их. Вот из чего состоит сюжет. Сюжет является «целестремленным развитием событий» — не бесконечная цепь случайностей, но движение, направленное к достижению какой-либо установленной ранее цели.

Здесь я обращаю ваше внимание на учение Аристотеля о *действенных* и *конечных* причинах. Действенная причина означает, что событие определяется предшествующей причиной. Например, если вы зажигаете спичку и подносите к резервуару с бензином, и он взрывается, зажигание спички — причина, взрыв — следствие действия. Вот что мы обычно понимаем под причинностью, лежащей в основе процессов в естественной природе.

Конечная причина означает, что окончательный результат определенной цепи причин определяет эти причины. Аристотель приводит следующий пример: дерево является конечной причиной зерна, из которого оно выросло. С точки зрения перспективы, зерно — *действенная* причина дерева: сначала было зерно, и как результат, дерево выросло. Но в перспективе *конечной* причины, говорит Аристотель, будущее дерево определяет природу зерна и развитие его должно следовать в соответствии с результатом, которым станет дерево.

В этом, кстати, заключается одно из главных моих разногласий с Аристотелем. Нельзя принимать то, что в философии известно как *телеология* — а именно, что целеполагание в природе заранее определяет физическое явление. Концепция будущего дерева, которое определяет природу зерна, невозможна; утверждения подобного рода ведут к мистицизму и религиозным представлениям. Большинство религий имеют телеологическое объяснение мира: Бог создал мир, поэтому Его цель определила природу существ в нем.

Но концепция конечной причины, должным образом ограниченная, имеет смысл. Конечная причина применима только к практике мыслящих существ — особенно *разумных* — потому что только интеллект может поставить определенную цель во главу своего бытия и затем искать средства для ее достижения.

В сфере человеческой деятельности все должно быть подчинено конечной причине. Если люди позволяют управлять собой действенной причине — они действуют как решительные существа, движимые некоей непосредственной причиной вне себя — что совершенно неправильно. (Ведь воля вовлечена в этот процесс даже в том случае, когда человек решил отказаться от цели, что тоже выбор, хотя и не верный.) Деятельность в русле *конечной* причины — истинное призвание человека.

Очевидный пример здесь — процесс письма. Как писатель, вы должны направлять процесс к конечной причине: вы выбираете тему книги (вашу цель), затем отбираете события и предложения, которые конкретизируют тему. Читатель, наоборот, руководствуется действенной причиной: он идет шаг за шагом сквозь текст, продвигаясь к абстракции, предпосланной вами в качестве темы.

Любая целенаправленная деятельность следует такой же прогрессии. Возьмите автомобиль, человек сначала решает, какой тип объекта он создает — средство передвижения — и затем выбирает детали, которые, собранные вместе, составят этот автомобиль. В процессе, подчиненном конечной причинной обусловленности, он должен выполнить необходимый процесс действенной причинной обусловленности; он складывает определенные части в определенном наукой порядке, чтобы сделать средство, которое движется.

Таким образом, не существует конечной причинной обусловленности мира; но для деятельности человека конечная причина является единственно верным основанием.

Посмотрим, насколько это применимо к проблеме сюжетных произведений в отличие от бессюжетных. В сюжетном произведении люди и события стремятся к достижению цели. В реалистическом, бессюжетном произведении они задвинуты на второй план, как в естественной природе.

Возьмем снова романы Льюиса Синклера. Они не совсем бессюжетны, поскольку имеют начало и конец. Но персонажи преследуют скорее частные цели. Они участвуют в определенных событиях, выводят некие заключения, растут или интеллектуально деградируют в спонтанном взаимодействии между собой и социальной средой. Их действия проистекают из их характеров, как видит их автор, но главные герои не выбирают курс своей жизни.

В подходах к изображению жизни у писателей реалистического направления существует противоречие. Вам интересно читать реалистический роман, такой как «Анна Каренина», только потому, что в подразумеваемом положении герои имеют выбор. Если женщина колеблется, кого оставить: мужа или человека, которого она любит, и выбирает любимого мужчину, это роковой выбор в ее жизни. Это может интересовать вас только в том случае, если вы думаете, что она имела возможность выбора, и вы хотите узнать, почему она приняла такое решение, оказалась ли она права или нет. Но если вы считаете, что у нее не было выбора и она действует по предопределению судьбы, история не будет иметь никакого значения для вас. Представьте, что находитесь в сходной ситуации, но ваши будущие действия непостижимы для вас, поскольку что-то другое, но не ваш выбор, определяет ваше решение.

Если у человека нет выбора, вы не можете написать историю об этом, поскольку в этом нет никакого интереса для читателя. Нет смысла читать о событиях, которые невозможно выбрать. То, о чем бы вы действительно хотите прочитать — история о выборе человека, правильном или нет, о его решениях и о том, что он должен решить, — это романтическая сюжетная история о свободе воли.

Теперь давайте поговорим более детально о сюжете.

Если бытие человека не предопределено, а строится в соответствии с поставленными им целями, следовательно, человек должен достичь их и определить средства для этого. То есть, на этом пути необходимы некоторые действия. Если его действия не встречают препятствий — например, герой идет в бакалею на углу, делает покупки и возвращается домой — это целенаправленное действие, но не рассказ. Почему? Потому что здесь нет борьбы.

Чтобы показать достижение цели, вы должны изобразить человека, стоящего выше обстоятельств. Это утверждение относится строго к писателям. Метафизически — в реальности — никто не нуждается в препятствиях, чтобы достичь цели. Но вы, как писатель, нуждаетесь в драматизации, то есть вы должны высветить некоторые вещи, которые хотите подчеркнуть проиллюстрировать в форме действий.

Например, в «Источнике» я описываю карьеру творца, независимого архитектора. Это возможно (хотя и маловероятно), что в реальной жизни он немедленно найдет нужных клиентов и достигнет большого успеха без каких-либо препятствий. Но это будет совершенно неправильно с точки зрения художественности. Поскольку моя цель — показать, что человек

творчески свободный достигает своих целей, несмотря на любые препятствия, история, в которой нет препятствий, не делает мое послание значительным. Я должна показать героя в трудной борьбе — и чем хуже я сделаю для него обстоятельства, тем лучше это будет для драматизации. Я должна придумать тяжелейшие препятствия на его пути, причем такие, которые имеют наибольшее значение для героя.

Например, если у героя есть дальний родственник, который не заинтересован в росте его карьеры, это не основное препятствие. Но если женщина, которую он любит, препятствует его карьере и заставляет бросить ремесло, а он говорит: «Нет, я хочу быть архитектором», — и, таким образом, рискует потерять ее навсегда, это настоящая драматизация. Тогда герой оказывается в центре столкновения двух мировоззрений и должен сделать правильный выбор (что он и делает).

Чем больше в рассказе борьбы, тем лучше сюжет. Но, изображая конфликт, в результате которого человек должен сделать выбор и принять важное решение, автор обязан показать, какое решение правильное, или, если персонаж принимает неверное решение, то объяснить, почему решение неправильное, описывая, к каким негативным последствиям это приводит.

Суть структуры сюжета такова: борьба, затем конфликт, затем кульминация. Борьба предполагает две оппозиционные силы, конфликтующие между собой, и подразумевает кульминацию. Кульминация — центральный момент повествования, в котором разрешается конфликт.

«Конфликт» здесь означает столкновение с другими людьми или столкновение идей в сознании человека, но не борьбу против природы или случая.

В целях драматизации борьбы человека и его выбора конфликт — в пределах его собственного мышления, который затем выражается в действии, и таким образом получает решение, — является наилучшей конструкцией. Так вы ясно представляете свободный выбор человека — тем фактом, что его поступки разрешают конфликт.

Борьба человека с природой, наоборот, является, по сути, свободным выбором только для человека, но не в отношении природы. Слепые силы природы могут быть только тем, чем они являются, и делать только то, что они могут. Борьба с природной стихией, таким образом, не драматический конфликт — никакого выбора или состояния неизвестности невозможно ожидать со стороны неодушевленного противника. В настоящем драматическом конфликте противоборствующие стороны должны обладать свободной волей; должны быть способны на выбор, во имя своих ценностей.

Совпадения всегда плохи для литературы и губительны для сюжета. Только для наименее сюжетных писателей, обычно плохих романистов-мистиков, характерно использование совпадений, хотя к ним прибегали время от времени некоторые великие писатели вроде Гюго. Этого следует избегать любой ценой. Сюжет, описывающий борьбу за достижение человеком своих целей — и включающий совпадение, — является не соответствующим чьему-либо выбору. Так бывает в жизни, но лишено смысла. Поэтому не пишите подобных историй, где конфликт вдруг разрешается природной катастрофой, типа потопа или наводнения, которое убивает злодея в нужный момент.

Сюжет, как я уже сказала, «целенаправленное движение событий». Слово «целенаправленное» здесь имеет два значения: не только персонажи должны иметь цель, но также и автор, в смысле замысла произведения. События в романе всегда связаны с основными мотивами персонажей и с формированием конфликта, который направляет события (и который должен разрешиться в конце весьма решительным образом).

Возьмем «Отверженных» Виктора Гюго. Герой украл кусок хлеба и заключен в тюрьму. А когда освобождается, то становится изгоем. Он попадает в городок, где никто не предлагает ему

жилье и еду. Затем он видит дом с открытой дверью — дом местного епископа. Этот альтруист приглашает его остаться, кормит его и принимает, как полагается принимать гостя. Экзаклуженный замечает единственное, обладающее ценностью имущество епископа: столовое серебро и два серебряных канделябра на каминной полке. Среди ночи, пользуясь доверчивостью хозяина, он крадет столовое серебро и исчезает.

Учитывая чрезвычайно озлобленное состояние персонажа, читатель понимает, почему он так поступит. Это дьявольский выбор, но он вытекает из предшествующих событий романа.

Затем героя ловят и ведут к епископу местные полицейские, которые узнают его серебро. Они говорят: «Мы поймали бывшего преступника, который сказал, что вы дали ему это серебро». И он отвечает: «Да, конечно, я дал его. Но, мой друг, почему ты забыл взять канделябры, которые я тоже отдал тебе?» Епископ говорит бывшему заключенному: «Возьми это серебро. Им я выкупаю твою душу у дьявола и возвращаю Богу».

Таков эпизод романа. Прекрасно иллюстрирующий выражение — подставить другую щеку.

Епископ верит, что его поступок даст положительный эффект: и герой изменится, хотя и не сразу. Но все, что он делает, всегда обусловлено тем, что он вынес (или не вынес) из предшествующей жизни; и действия полицейских после инцидента зависят от их подозрений. События определяются целями, которых хотят достичь персонажи, и каждое событие, необходимое для продолжения, определяется не предопределением, но логикой. «Если А, то затем, по логике, должно следовать Б».

Сравните: события в реалистическом романе не вытекают одно из другого, но в значительной степени случайны. Для реалиста непринципиально, что изобразить: семейный пикник, выход за покупками, выставку цветов или завтрак. События использованы для представления персонажей или влияния на них обстоятельств — и *это* является стандартным авторским подходом. Основная линия всегда является развитием линии данного персонажа, и автор останавливается, когда считает, что представил персонаж достаточно полно, чтобы читатель понял его.

Доминирование описания над действием — основная отличительная черта реализма. Что-то произошло, но *что* — менее всего важно по сравнению с тем, что открылось в характерах. Например, Бэббит покупает новый дом, и читатель узнает многое о его мировосприятии. Событие невеликое, главное — в описании.

Событие — действие, взятое из действительности. Если персонаж идет в продуктовый магазин — это событие, но не важное, случайное событие в духе реалистической литературы. Если персонаж встречает на улице человека и стреляет в него, это *потенциально* значимое событие, если вы раскроете его мотивацию. Если персонаж берется за оружие, потому что предшествующие события вынудили его сделать такой выбор, следовательно, его действие — сюжетное событие.

С построением сюжета тесно связана проблема его приостановки для поддержания читателя в состоянии неизвестности, беспокойства, дабы сохранить его интерес к дальнейшим событиям. Приостановка сюжета тесно связана с самой его сущностью и выступает в качестве его признака.

Если читатель и вы не можете отложить роман, а сидите на краешке стула, как в театре, — это ваша эмоциональная реакция на тот факт, что история имеет неопределенность. Попробуйте вспомнить любую историю, которая приводила вас в подобное состояние. Вы обнаружите, что эта история из тех, где автор *использовал вас в собственных целях*.

В приостановленной истории события конструируются таким образом, чтобы у читателя были все причины удивиться результату. Если автор расскажет, что произойдет вскоре, история не удержит ваш интерес. Но и в том случае, когда вы вообще не представляете, в каком

направлении будет развиваться сюжет, вам тоже будет неинтересно. Если история является беспорядочным нагромождением событий или даже если в них есть своя внутренняя логика, которую вы обнаружите позднее, но автор никогда не намекал вам, чего следует ожидать, вас опять ожидает разочарование.

Типичной приостановкой является сцена из романа «Атлант расправил плечи», где Риарден приходит на квартиру Дагни и встречает Франциско. Почему эта сцена должна удерживать интерес читателя? Потому что читателя долгое время подготавливали к тому, что случится со всеми троими, когда двое мужчин обнаружат, что оба имеют отношения с Дагни. Я дала читателю понять, чего ожидать. Я планировала, что Риарден забеспокоится, открыв имя прошлой любви Дагни, и сообщила, что Франциско еще любит ее и надеется, что она будет ждать его. Читатель, следовательно, знал, что когда эти трое обнаружат всю правду, должны произойти какие-то сильные реакции, природу которых мы не можем предсказать определенно. Вот что заставляет читать этот эпизод с интересом.

Предположим, однако, что Риарден знал о прошлом Дагни, а Франциско боялся, что Дагни влюбится в Риардена. Днем позже начала романа Дагни и Риардена Франциско приходит навестить ее и узнает правду. Это может быть интересно? Нет. Поскольку у читателя нет причин придавать какое-либо значение этому событию, здесь нет никакой драмы, никакого конфликта, ничего, что вызывало бы удивление.

Если вы хотите удержать внимание читателя, подкиньте ему нечто такое, чему бы он удивился. Я знавала в Голливуде сценаристку, которая делала графические наброски с этой целью. Когда она начинала писать, то признавалась, что всегда выстраивала «линию беспокойства» — линию проблем, чтобы будущий зритель не успокаивался.

Чтобы достичь подобного эффекта, вы должны знать не только, как устроить ваши приостановки — как «накачивать» читателя информацией шаг за шагом — но и как создавать такой конфликт, который станет причиной читательского интереса. Предположим, Дагни окрасила волосы и стала блондинкой и озаботилась, как отреагирует на это ее брат Джеймс. Являются ли они теми персонажами, которые станут беспокоиться о таких вещах. Никому из них это не будет интересно. Когда вы выстраиваете линию приостановки, спросите себя: «Существуют ли причины, по которым кто-либо будет заинтересован в данном конфликте. Достаточно ли значимы ценности, о которых здесь беспокоятся?»

Чтобы продемонстрировать, почему сюжет так важен и как он соотносится с темой и состоянием заинтересованности читателя, я спроектирую, что случится с некоторыми проблемами в романах «Атлант расправил плечи» и «Источник», если бы они были бессюжетны.

Например, значение романа Дагни и Риардена заключается в том, что их общие идеалы, ценности, общая борьба — суть их любви. Представляю, что сделал бы с этим материалом бессюжетный писатель. Дагни придет в офис Риардена, они станут разговаривать, вскоре он обнаружит ее в своих объятиях, и они будут целоваться. Это реалистично, так бывает — но это не имеет никакой драматической ценности. Похожая сцена может произойти между любыми двумя людьми, включая злодеев типа Джеймса Таггарта и Бетти Поуп.

Для сравнения, в «Атланте» я даю любовную сцену Дагни — Риардена в разгаре их взаимного триумфа, связанного с событием, которое объединяет их карьеры: открытием линии Джона Галта. Я позволяю их любви стать событием, которое представляет в *действии* общие идеалы, ценности, что объединяют их. Это пример того, как раскрывается суть темы в сюжете.

Или возьмите сцену в карьере в «Источнике», где Доминик встречается Рорка. Она — максималистка, преклоняющаяся перед героями, заявляет, что никогда никого не полюбит, кроме знаменитости, но она не хочет искать великого человека, потому что думает, что такой

человек обречен — мир разрушит его. Если во время поиска материала для одной из ее газетных колонок она встретит Рорка, преуспевающего архитектора, то в этом не будет драматизма. Но встретить идеал мужчины на дне карьера, в качестве простого рабочего — это становится драматичным для нее. Сцена ставит ее лицом к лицу с тем фактом, что это неважно, что мир сделает с ним, герой привлекает ее, она не может сопротивляться этому.

Теперь сцена из «Атланта», в которой Риарден уходит на забастовку. Два момента всегда заставляли человека бастовать: осознание того, что он жертва и должен перестать ею быть, и его уверенность в том, что он не может продолжать работу, осознав это. Поэтому, когда я описываю уход Риардена, необходимо следующее: окончательный выбор Риардена — он *должен* пойти на забастовку, и заключительное злодеяние грабителей, которое заставляет его решить, что ситуация безнадежна. Осознание того, что он не может работать, поддерживая своих худших врагов, плюс спланированное правительством нападение на его заводы, драматизирует забастовку в целом, особенно в приложении к ситуации Риардена.

Представим, как бессюжетный писатель заставит пойти Риардена на забастовку. Риарден будет сидеть за своим столом или идти по проселочной дороге, думая, что ситуация завершена: «Дела довольно плохи. Я не могу выносить это дольше». Подобная ситуация совершенно реальна в жизни, но это типично для плохо написанной истории. Развитие является чисто психологическим, без какого-либо стремления показать природу и составные мотивы такого решения.

Возьмем Дагни, позже всех присоединившуюся к забастовщикам. Поскольку она долго не понимала, что замышляют злодеи, она думала, что забастовщики в конечном счете признают ее правоту. Только на банкете, когда она увидит отношение Джеймса Таггерта и его окружения к Джону Галту и осознает, что они собираются замучить его, — она готова идти бастовать.

Однако, если бы ничего больше не случилось, это было бы несколько неудачным способом заставить ее бастовать. То, что представляло для нее наибольшую ценность — ее железная дорога, — не вовлечено непосредственно в конфликт. Чтобы по-настоящему драматизировать решение Дагни идти на забастовку, я создала ситуацию, в которой она должна выбирать между забастовкой и железной дорогой. Это был верный момент для того, чтобы ввести в сюжет проблему разрушающегося моста. Дагни бросается к телефону, колеблется в последний момент — и затем забастовка «побеждает».

Этот эпизод имеет сильно эмоциональную окраску, так как объединяет все проблемы в жизни Дагни — и написан так потому, что конфликт проявляется не просто в ее сознании, но в действии. Событие произошло, и героиня должна принять решение.

Подумайте о других романтических сюжетных романах, которые вы читали, и определите для себя смысл событий. Затем представьте, что бы случилось, если бы подобные проблемы были представлены без действий — т. е., если бы конфликты были решены просто в чьей-то голове. Результатом будет бессюжетность.

Чтобы написать сюжетную историю, вы должны уяснить себе, какую проблему хотите осветить, и затем думать о событиях, которые будут представлять эту проблему в действии. Во всех приведенных выше примерах я должна была найти нечто существенное в проблеме и затем, вокруг этого, выстраивать события.

Если Риарден принимает решение, сидя за столом, тот факт, что он сидит за столом, не соответствует проблеме, которую нужно решить. Предположим, он едет в автомобиле и в дороге с ним что-то случается. Это заставляет его прервать обдумывание проблемы на достаточно долгое время, чтобы позвонить в гараж. Он вовлечен в некое действие, которое заставляет его принять решение, но это действие совершенно не соответствует ситуации для принятия необходимого решения. Или предположите, что ничего не случилось в тот день, за исключением

звонка Уэсли Моуча из Вашингтона. И это будет грубо, так как последняя капля окажется невежливостью бюрократа. Это имеет *некоторое* отношение к мятежу и грабителям, но *несущественно* для данной проблемы.

Пытайтесь всегда думать о существенном, не только о литературных проблемах, но о *любых* проблемах. Это важно для написания хорошей сюжетной истории, но даже более важно для вашей собственной жизни. Вы не захотите прожить жизнь, которая была бы похожа на плохо сконструированную историю — как серия бессвязных эпизодов без цели, развития или кульминации.

Вы можете хорошо выстроить жизнь, так же успешно, как структуру сюжета, причем только одним способом: вы должны понимать суть. Вы должны знать, что действительно является *важным* в любой проблеме, с которой вы имеете дело.

СЮЖЕТ-ТЕМА

Сюжет-тема является центральным конфликтом, который определяет события всего сюжета. Это зерно, позволяющее вам развивать структуру сюжета в целом.

Я отмечала уже, что и автор, и персонажи романа должны стремиться к цели. Обсуждая проблему сюжета-темы, я затронула *первофигуранта* — как автор позиционирует себя по отношению к цели сюжета.

Я говорила здесь только о сюжете, но не о теме — о вас, как о драматургах, но не философах. Если у вас есть «послание миру», оно определит сюжет-тему, если нет, вам придется начать с сюжета-темы. В других случаях, однако, рядовой писатель начинает просто с разработки сюжета — и в этой части работы *сюжет важнее вашего послания*.

Это не означает, как вы понимаете, что сюжет может противоречить вашему посланию — но если это так, то вы должны подобрать другой. Я имею в виду только одно, что вам не стоит отвлекаться на другие проблемы *во время разработки сюжета*.

Таким образом, когда я говорю о цели автора, в данный момент я подразумеваю сюжет.

Сначала я буду рассуждать о природе конфликта.

Все, чего желает человек и действует для достижения этого, является ценным, хотя бы для него. (Настоящая ли это ценность — другой вопрос.) Таким образом, конфликт ценностей не обязательно означает некую обширную философскую абстракцию. Не думайте, что он означает, например: «коммунизм — версия капитализма», и с этим ничего не поделаешь.

Например, вы смотрите меню в ресторане и должны решить, заказать мороженое или пирожное на десерт — вот что такое конфликт ценностей. Но если вы не любите пирожные, а только мороженое — то нет и конфликта. Но если вы любите и то, и другое, вы должны решить, что выбрать — этот маленький конфликт длится, пока вы не сделаете выбор.

Но это не тот тип конфликта, на котором можно выстроить историю. Ценности, вовлеченные в повествование, должны быть достаточно важными, чтобы заинтересовать персонажей, автора, читателя; и конфликт вроде выбора десерта, очевидно, не стоит брать за основу. Но даже в такой незначительной проблеме существует столкновение ценностей.

Далее заметим, что детективы обычно имеют хорошо организованную структуру сюжета. Криминальные рассказы наиболее примитивны и являются самой общей формой драмы, вызывающей беспокойство читателя — от неизвестности. (Сегодня, к сожалению, из сюжетных произведений у нас нет ничего, кроме детективов.)

Причина в том, что детективы по определению имеют конфликт ценностей. Некто, скажем, ограбил банк ради добычи. В то же время он не хочет, чтобы его арестовали. Он хочет одновременно спастись и спасти награбленное, которое мешает его спасению. Так, в момент, когда вы вводите криминал в повествование, вы получаете элементарный, но приличный конфликт серьезных ценностей.

Спроектируем историю, в которой главный герой — грабитель банка не беспокоится об аресте. Он решил, что будет безопаснее в тюрьме, поэтому не пытается скрыться или убежать. Рассказ будет совершенно статичным. Или, скажем, грабитель банка в городе, где нет полицейских, поэтому никто не пытается его поймать. Такой бессюжетный рассказ вполне возможен.

Чтобы оценить, что делает сюжетную ситуацию хорошей, вы должны определить не только особенности целей персонажа, но также все конфликты, которые этой целью обязательно

порождаются. Если вы скажете в детективе: «Его цель — грабить», — это еще не конфликт. Вы должны вспомнить, что он хочет также — убежать.

Рассмотрим мой короткий рассказ «Хорошая статья» [\[2\]](#). Лаури — главный герой, репортер в маленьком городке. Он хочет вызвать волнение в городе ради продвижения собственной карьеры, поэтому организует похищение девушки. Делая это, он рискует арестом, позором и потерей карьеры. Это простой конфликт.

Затем он влюбляется в девушку, которую похитил, и она отвечает ему взаимностью. Это вводит новое столкновение ценностей. Лаури сделал нечто злое по отношению к девушке, которую любит (или, наконец, для себя определяет это как зло). Девушка, полюбившая своего похитителя, это вовсе не то же самое, что полюбить человека, которого она немедленно приняла бы как настоящего героя. Если девушка влюбляется в явного преступника и затем обнаруживает, что на деле он оправдывает ее любовь, то это счастливо разрешенный конфликт, хотя все же конфликт.

Потом, когда настоящий преступник выходит на сцену и похищает девушку у Лаури, Лаури оказывается помещенным в главный конфликт — с самим собой; чтобы спасти девушку, он должен сдать полиции, сесть в тюрьму и, возможно, разрушить свою карьеру. Его будущее теперь в конфликте с его любовью.

Вот что такое сюжет-тема.

Рассмотрим, что произойдет с этой историей, если некоторые из ее элементов будут опущены. Предположим, Лаури похитит взрослого мужчину — допустим, жуткого злодея. Конфликт будет много проще и менее серьезен. Поскольку Лаури не заботится о возможном заключении в тюрьму, он оказывается в более выгодной позиции, чем в начале нашего анализа; и если настоящий преступник затем похитит его узника, он может решить не идти в полицию. Возможно, он отправит туда анонимку, но не станет рисковать, опасаясь ареста.

Или предположим, что Лаури не репортер, а настоящий преступник, и влюбился в похищенную девушку. Это не подвергло бы опасности его карьеру, если бы он признался полиции и был арестован. Здесь нет большого столкновения ценностей.

Когда вы ищете сюжет-тему, вы должны искать центральный конфликт — и не просто одну линию конфликта, но конфликт в комплексе, достаточном, чтобы сделать возможным построение истории.

Предположим, что вы сформулируете это так (поскольку ваше изначальное изложение сюжета таково): молодой человек имитирует преступление, чтобы расшевелить сонный город. Это действие, но не конфликт. Здесь нет столкновения ценностей — ни человека с самим собой, ни между ним и окружающими. Возможно, сонный город сам хочет, чтобы его разбудили.

Или предположим, вы начнете с мысли: молодой человек имитирует преступление, которое оборачивается реальным преступлением, когда вмешивается настоящий преступник. Немного для конфликта, и немного для истории, которую можно выстроить вокруг него. Молодой человек поставлен в неудобное положение, но он легко может его подправить. Чтобы заставить события развиваться, должны быть добавлены некоторые другие детали, вроде таких: молодой человек влюбляется в жертву своего преступления. Тогда вы обретаете настоящий многогранный конфликт.

Наилучший способ понять, какой тип конфликта может послужить в качестве сюжета-темы — посмотреть изнутри. Поэтому начнем историю на пустом месте.

Предположим, вы сели писать, и ваш взгляд обращен к листу. Но вы не можете писать «из ниоткуда», начинать нужно с чего-то. Поэтому вы решаете взять за основу, скажем, Средние века.

Снова вы разглядываете лист, потому что, начиная отсюда, вы сможете сделать что-то, вы

можете написать о любом аспекте Средних веков. Но если что-то может быть всем, в действительности это ничто: если вы чувствуете: «Теперь я могу написать что угодно», — вы не напишете ничего. Только когда в вашей памяти есть специфическая задумка — некий зародыш сюжета — вы можете сделать что-либо из чего-нибудь и приступить к созданию произведения.

Так как сюжет — неотъемлемая часть конфликта, вы должны искать хороший конфликт. Поскольку вы решили, что история Средних веков — религиозный период, наилучшая фигура, скажем, священник. Если он просто исповедует свою религию, у вас не получится ничего. Вы должны поместить его в конфликт. Если он средневековый священник, который верит глубоко, наилучшей разновидностью конфликта будет сексуальное влечение — так как это то, что его вера запрещает ему. Если все его ценности относятся к области духовного, худшей вещью для него будет узнать о силе ценности, целиком принадлежащей этой земле, — влюбиться.

Следующий вопрос: в кого? Если он влюбляется в монахиню, которая разделяет его взгляды, то это не драматично. Но может быть более драматичным, если он полюбит кого-нибудь, кто представляет оппозицию его ценностям — например, символ грешной земли: цыганскую танцовщицу.

Следующий вопрос: она любит его? Если да, то он может быть в конфликте со своей совестью и обществом, но в конце концов его любовь — вознаграждена. Однако, если он предаст веру ради постыдной страсти, это будет уже более трагично; и конфликт еще больше усилится, если девушка не любит его.

Следующий вопрос: любит ли она кого-то еще? Очевидно, худший вариант для священника, если да.

Следующий вопрос: если он попытается преследовать ее, кто-нибудь будет защищать ее? Да, если будет тут больше драматизма. Кто? Если защитник девушки незнаком священнику, то это лишь внешнее препятствие. Но если защитник — протеже священника, воспитанник, полный благодарности к нему, — это абсолютное напоминание его религиозных обязанностей.

Теперь рассмотрим конфликт других персонажей. Протеже находится в ужасном конфликте между любовью к девушке и сильной привязанностью к своему благодетелю. Девушка, преследуемая священником (который в Средние века обладал большой властью), разрывается между любовью к другому человеку и угрозой ее жизни.

Это сюжет-тема «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго.

Я думаю, Гюго не нуждался в подобного рода логическом анализе. Неисчерпаемая сюжетная изобретательность, представленная в его произведениях, доказывает, что творчество и конфликт были для него просто синонимами. В его памяти уже существовала зарисовка подобного рода конфликта, сделанная с натуры, которая при создании произведения пришла непроизвольно.

Когда природа конфликта схвачена, писатель знает, в чем заключается драматизм. Ему может казаться, будто идея сюжета была чем-то внушена: «Я только вспомнил об этом». Но вы должны добраться до той стадии, когда вы заработали подобное вдохновение.

Во время разработки сюжета ваша память не проходит через те ступеньки, которые я обрисовала. Если вы знаете сюжет в развитии, вы сможете легко задать правильные вопросы, но когда вы начинаете с пустого места, так много возможностей появляется при каждом повороте, что вы не можете преодолевать их сознательно. Вы должны подключить подсознание в качестве отбирающего и это поможет отбросить лишнее; более драматична ситуация, когда вы знаете, каков конфликт и почему необходимо то или это. Когда вы знаете это и натренировались в составлении нескольких сюжетов, ваше воображение начнет работать автоматически и спасет вас от большого количества лишних шагов.

Долго описывая «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго, я хотела показать, что в

нем нет сюжета, но есть сюжет-тема. Работа писателя не закончена. Но в том случае, если центральный конфликт подобного рода, вам не нужно ничего больше. Вы установили предел по отношению к природе вашей истории, который станет рамками для отбора событий.

Если вы не уверены в сюжете-теме, история будет уходить в сторону, она не будет иметь логичного продолжения. Также вы сами не будете знать, что делать. Вы начнете включать какие-то события, возможно, по принципу ассоциации. Какая-то сцена даст вам возможность почувствовать что-то еще, поскольку вы написали что-то, что никак не связано с центральной линией. Ваша история никуда не продвигается, и вы зашли в тупик.

Прежде чем начать разрабатывать сюжет, вы должны определить центральный конфликт, который затем послужит рамкой, подсказывающей, что следует включить для полного раскрытия конфликта, а что излишне.

Рассмотрим несколько других примеров сюжета-темы.

Возможно, вы хотите написать о любви. Если двое любят друг друга, никакого конфликта нет; вы должны столкнуть их любовь с какими-то серьезными ценностями для них. Предположим, они по разные стороны воюющих народов. Теперь сюжет возможен, но не в том случае, когда они просто сидят дома и жаждут друг друга; то, что вам нужно, — поместить их внутрь конфликта, предполагающего действие. Скажем, он офицер армии, а она — разведчица противоборствующей стороны, обладающей опасными секретами, и вы создаете ситуацию, где он должен или спасти ее или убить, чтобы спасти свою страну. Это разновидность конфликта, который может служить сюжетом-темой — в нем достаточно материала, который даст вам основную линию (не оригинальную, банальную, как говорится, ставшую банальной, потому что подобные сюжеты годятся для первого раза).

Или вы хотите написать историю о безответной любви. Если мужчина отчаянно любит женщину, которая не любит его, это еще не конфликт. Но, предположим, она соглашается выйти за него замуж по каким-то причинам — получить наследство или чтобы остаться в Америке, — и он соглашается на заключение фиктивного брака. Конфликт, и таким образом возможность хорошего рассказа, возникает немедленно.

Сюжет конфликта не просто борьба мотивов в душе персонажей или в «голове», в то время как они сидят дома. Сюжет конфликта должен быть *выражен в действии*. Когда вы разрабатываете сюжет, вы должны быть «материалистом» и сконцентрироваться только на ценностях и проблемах, которые можно отразить в физическом действии.

Не все возможно драматизировать посредством сюжета. Например, тема романа «Гимн» — понятие «я», и история строится вокруг идеи: что случится, если человек утратит понимание собственного я и как вернуть его? Это не сюжет-тема, потому что тема «внутренняя».

В «Гимне» нет сюжета — нет конфликта двух или более персонажей друг против друга. Противник персонажей — коллектив как таковой: и у коллектива нет специальной цели по отношению к тому, кто стремится избежать его. Он не борющийся индивид, но целая система. Сравните: «Мы живые» — самая сильная в сюжетном отношении вещь — содержит не только социальное послание, обличающее зло коллективизма, но также конфликт среди специфических персонажей. Это не история про борьбу «Кира [героиня] против государства»; Андрей — настоящий злодей наряду с менее значимыми представителями коммунистической системы, такими как Серов, Соня и Виктор. Если бы эта история означала борьбу «Кира против государства», она была бы более бессюжетна.

«Гимн» является психологической фантазией, а не полномасштабным обвинительным актом коллективизму. Коллектив используется только для объяснения, почему герой находится в затруднительном положении, не имея собственного я. Если бы я ввела сюжет, я бы убрала историю из основного смысла, потому что проблема того, что происходит в вашем сознании,

когда вам недостает определенной концепции, — это не тема действия.

В моем коротком рассказе «Проще не бывает» [\[3\]](#), герой сидит за столом, пытаясь написать что-нибудь, и решает, что не может. История разворачивается в его сознании, это только иллюстрация процесса создания произведения. Это совершенно бессюжетно.

Проанализируем еще несколько сюжетов-тем.

Старейший и самый банальный — проститутка с золотым сердцем. Почему он так популярен? Потому что проститутка лишила себя всех человеческих ценностей. Ее профессия сталкивается с любой другой ценностью, которую она бы хотела иметь — респектабельность, карьера, что угодно — и худшее столкновение происходит, если она влюбляется. Тогда драматическая история становится сразу возможной.

Обычно любящая проститутка решает бросить свою профессию, и затем борется за то, чтобы мужчина не обнаружил правды о ее прошлом. Образец — Анна Кристи «Анна Лукаста» и многие другие малоизвестные истории. Конфликт может быть разрешен двумя путями: мужчина всегда знал правду, и тогда он либо принимает это и прощает ее (счастливый финал), либо он отвергает ее и совершает самоубийство, или она выпрыгивает из окна (трагический финал). Это все, что большинство людей может сделать с таким особым конфликтом.

Чтобы увидеть, как конфликт может быть улучшен, спросите себя, как нечто могло бы усугубить положение героини. Предположим, что любящий ее человек знал о ее прошлом и простил, но затем она обнаруживает, что, если он женится на ней, то разрушит свою карьеру. Он никогда не будет способен достичь успеха в том, в чем хочет, если его жена — бывшая проститутка. Он не бросит ее, поэтому она должна позволить ему бросить ее, и единственное, что она может сделать, — заявить, что она все еще проститутка. Она должна ужасно вредить ему и заставить презирать — для его же спасения. Теперь мы имеем «Камиллу» или «Травиату» — одну из лучших, наиболее трагичных и драматических сюжетных структур, когда-либо разработанных (это то, почему подобные истории живут вечно и почему так много плохих имитаторов этих произведений).

Другой банальный сюжет-тема: женщина, которая продала себя мужчине, которого не любит, ради спасения любимого. Обычно, как в опере «Тоска», некий злодей, который знает о ее любви, говорит ей, что если она будет спать с ним, он пощадит ее любовника. Героиня приносит себя в жертву и затем должна скрывать этот факт. Это хороший, но простой, однолинейный конфликт.

Теперь спросите себя, как кто-то сможет ухудшить положение персонажей. Предположим, что женщина продает себя не злодею, который принуждает ее к этому, а человеку, который действительно любит ее, который уважает ее и чью любовь она воспринимает серьезно. Он не хочет покупать ее, и она должна скрывать, что продалась, — но она должна продать себя, чтобы спасти мужчину, которого действительно любит, которому посчастливилось быть исключительной личностью и которого «покупатель» ненавидит больше всего. Это гораздо более драматичный конфликт — и это сюжет-тема романа «Мы живые».

Я спрашиваю себя: как я могу ухудшить положение для каждого вовлеченного в сюжет персонажа? Усложняя конфликт, я делаю стандартную тему оригинальной.

Чем больше конфликтов вовлечено в ситуацию действия и чем больше серьезных ценностей для участников, тем лучше драматическая ситуация и плотнее сюжет, который вы можете соорудить из нее.

Когда автор *развивает* сюжет-тему, он должен следить за тем, чтобы события проистекали из сюжета-темы. Например, в «Соборе Парижской Богоматери» священник арестовывает девушку и приговаривает к смерти, затем предлагает ей спасение, если она отдастся ему. Это

драматизация в действии конфликта сюжета-темы. Предположим, что священник не принимал участия в аресте девушки, но просто стоял в стороне и хотел ее спасти от тюрьмы, чтобы потом разобраться с нею. Это не будет сюжетной структурой (и три четверти книжной драмы будут утрачены).

В романе парижские бродяги пытаются освободить девушку из кафедрального собора и осаждают его. Один из их вожаков, молодой брат священника, развратный и бесполезный, являющий собою полную противоположность идеалам священника. В то же время он — единственная человеческая ценность священника на земле помимо девушки. В жуткой сцене протезе священника, Квазимодо, хватает его за ноги и разбивает ему голову о стену собора.

Если бы там не было молодого брата, конфликт ценностей священника и его трагедия были бы не такими значительными. В то время как захват собора все еще имеет определенную сюжетную ценность — неизвестно, спасется героиня или нет, — этот инцидент приобретает еще большую драматичность, когда включает в себя потерю священником брата.

Все события в романе «Собор Парижской Богоматери» управляются теми же принципами: обстоятельства должны быть как можно более тяжелыми для персонажей, и необходимо связывать частные трагедии персонажей с главной сюжетной линией. Лучший пример — история матери девушки. Она старая затворница, единственное ее желание — найти дочь, которую украли цыгане много лет назад. Женщина ненавидит всех цыган, а героиню в особенности. В конце, в кульминации, схватив руку девушки, она удерживает ее достаточно долго, так что преследующие солдаты могут найти ее — и в этот момент она обнаруживает, что девушка — ее дочь. Почему это драматично? Гюго отбирает худшие возможности для обеих — старой женщины и девушки: в тот момент ничего хуже не может случиться для них, чем узнать друг друга при таких обстоятельствах.

Этот подсюжет не вовлечен в сюжет-тему или не является чем-то особенным для него, но Гюго вполне удачно поместил этот эпизод в развитии истории, хотя мог интегрировать его в главную линию событий. Для сравнения, если бы старая мать не послужила сюжетной цели в кульминации, она была бы ненужной и неуместной в истории.

В конце священник и Квазимодо видят казнь девушки с башни собора. Если бы священник наклонился вперед слишком сильно и упал с башни, это стало бы для читателя губительным разочарованием, это выглядело бы совершенно бесцельным, и потому бессмысленным. Но что сделал Гюго как драматург? Квазимодо, преданный протезе, видит священника, пожирающего глазами сцену казни девушки, и сталкивает его со стены башни. *Таковорешение* в действии конфликта ценностей этих персонажей.

Следующая сцена, в которой священник зацепился за водосточную трубу и висит над мостовой, великолепно драматична. Это физическая иллюстрация центрального конфликта романа и его решения: девушку казнят на площади внизу; Квазимодо, стоящий выше, плачет; священник висит между жизнью и смертью в явном ужасе и, наконец, разбивается в наказание.

Это одно из лучших решений в литературе (говоря исключительно в терминах драматических ценностей, которые кто-то оценит как естественные для конфликта, выбранного автором). Мастерство Гюго таково, что он не позволил священнику умереть немедленно, не поняв природу своего наказания. Он жил достаточно долго для того, чтобы понять — его душа (и, таким образом, душа читателя) осознает через несколько минут духовное значение центрального конфликта в целом.

Если вы понимаете то, что делает произведение хорошим, вы понимаете суть конструкции сюжета.

При чтении «Собора Парижской Богоматери» у читателя не ослабевает интерес, он испытывает напряжение, ужас. Посмотрим на средства, которыми достигаются эти цели и

которые лежат в основе авторского стиля, вы увидите скелет структуры сюжета, повороты которого определяются сюжетом-темой. Такие сцены в конце романа удерживают ваше внимание, потому что они являются логическим разрешением центрального конфликта, того же самого конфликта, посредством которого автор поддерживал ваш интерес до этого. Если финальные сцены выходят из ниоткуда, они не удержат ваше внимание.

Конечно, автор должен быть хорошим стилистом, чтобы написать сцены совершенно, но стиль — вторичная проблема. Лучший в мире стилист не спасет бессюжетную историю. Вы можете сказать на это: «Это блестящий способ использования слов» — и ничего больше. Сила кульминации «Собора Парижской Богоматери» зависит от сочетания хорошего стиля и того, что *делает* стиль хорошим: великолепная сюжетная структура, великолепно решенная.

Теперь я хочу прояснить разницу между драмой и мелодрамой. Драма вовлекает в конфликт, в первую очередь, внутренние человеческие ценности (выраженные в действии); мелодрама вовлекает в конфликт столкновение ценностей человека с ценностями других людей. (Это мое собственное определение. Словари обычно определяют мелодраму как «преувеличенную драму».)

Конфликт с другими людьми — образец детективных историй и вестернов, в которых две стороны, не имеющие ничего общего, противостоят друг другу из-за противоположности интересов — так детектив гонится за преступником. Это конфликт, и хороший сюжет может быть на нем построен, но все опасности здесь — физические, внешние. Детектив имеет только одну цель: схватить преступника; и у преступника только одна цель: спастись. Единственная линия здесь вызывает интерес: кто кого перехитрит? Это не настоящая драма, а лишь драма действий.

Предположим, детектив узнает, что преступник его сын. Затем он должен сделать выбор между любовью к сыну и долгом полицейского. У него возникает душевный конфликт, внутренний конфликт ценностей история превращается из детектива в драму.

Мои герои в «Источнике» и «Атлант расправил плечи», Рорк и Голт, придерживаются одних и тех же ценностей, они погружаются во внутренний конфликт через друзей или женщину, которую любят. Основная линия внутреннего конфликта каждого касается их (надлежащей) любви к женщине, которая еще не достигла их уровня и слишком привязана к обычному миру. Из-за нее герои вступают в конфликт с миром, *в котором они теперь имеют что-то, чем рискуют.* В случае Рорка и Доминик ошибается Доминик, она виновна в приверженности ошибочной, нерациональной, философии. Однажды она придет к правильному осмыслению жизни, столкновение исчезнет, и ценности двух героев, любовь и карьера, совпадут. (Что случится, если герой полюбит нерациональную женщину, которая не способна скорректировать свои взгляды? Рациональный мужчина не сделает этого или увлечется ненадолго. Когда он поймет нерациональность взглядов женщины, то перестанет ее любить.)

Это иллюстрирует мою предпосылку, что зло важно. Это только на пользу, что зло (если оно ошибочно) может повредить добру. Как говорит Дагни Голт в романе «Атлант расправил плечи»: «Мои враги мне не опасны. Ты опасна».

В «Источнике» борьба Рорка за карьеру еще не драма, но настоящая мелодрама. Он борется за свои ценности, и общество противостоит ему в смысле противоположности ценностей. Но его отношения с Доминик или с Вайнандом, или с Кэмерон, его борьба за души этих людей, находящихся между ним и обществом, — это драма.

В любом, хорошо разработанном произведении о чьей-либо борьбе против общества, элементами драмы — *внутреннегo* конфликта ценностей — всегда являются такие люди, которые принадлежат частично к обеим сторонам, драма возникает из интереса героев к судьбе

тех, чьи души разрываются между их миром и миром героев.

Естественный ход событий в «Соборе Парижской Богоматери» такого рода, который сегодня можно было бы отнести к разряду мелодрамы, но события в романе действительно драматичны, поскольку мотивированы внутренними духовными конфликтами. Например, кто-то упал с крыши здания, повис на мгновение на столбе и затем разбился, это определенная физическая приостановка. Виктор Гюго делает подобный ход событий драматичным скорее, чем мелодраматичным. Или возьмем стандартную схему мелодрамы: девушка, привязанная к железнодорожным путям, и поезд, грозящий переехать ее. Если какой-то злодей поместил ее туда — это мелодрама. Но, предположим, что по каким-то причинам это сделал любимый ею человек. Даже несмотря на физическое действие, скорее грубое, я бы классифицировала это как драму.

В романе «Атлант расправил плечи» я преднамеренно использую стандартную конструкцию мелодрамы для разрешения конфликта более высокого, духовного уровня. Закончить часть эпизодом с героиней, терпящей крушение в самолете, оставляя читателя в неизвестности (приостановке) о ее судьбе, — это род мелодрамы, который мог бы быть использован в старых киносериалах (и который мне бы понравился даже как мелодрама, потому что это драма физического действия). Но когда добавляются ценности духовного порядка — когда каждый знает, кого преследует героиня и почему она оказалась в этих обстоятельствах, — тогда крушение самолета является элементом драмы. То же самое можно сказать и о следующей главе романа, где Рагнар Даннешильд вылетает через окно, чтобы спасти Голта. Если, помимо цели спасения, он не руководствуется принципами более высокого порядка, то это мелодрама. Но когда к подобным физическим действиям добавляется серьезная нравственная мотивация — это становится драмой.

В этом смысле я полагаю, вслед за Виктором Гюго, что чем больше мелодраматических действий, в которых выражается драма, тем лучше история. (Под мелодрамой я понимаю здесь физическую опасность или действие.) Если вы можете объединить оба — если вы можете дать соответствующее и логичное физическое выражение духовному конфликту, представленному вами, — тогда ваша драма высшего класса.

Очевидно, можно написать историю, в которой человек борется не с кем-то, а с собой, то есть, в которой конфликт существует только внутри человека, а другие персонажи пассивны. Действия, которые он будет предпринимать, преследуя одну из своих целей против других, будут способствовать логичному развитию сюжета. Он может разрывать между двумя женщинами, одной, представляющей истинную любовь, и другой, представляющей любовь светскую. И он может ввергнуть себя в очень драматичную ситуацию, когда обе женщины не являются его антагонистами, и это только его выбор, против кого или ради кого он будет действовать. Подобная история, должно быть, изумительна для написания. Но я никогда не видела, чтобы кто-то взялся за нее, и технически это трудновыполнимо.

Обычный образец драмы — конфликт внутри самого героя или его конфликт с другими людьми. Они создают лучший, наиболее сложно организованный сюжет. Например, когда Риарден в романе «Атлант расправил плечи» колеблется между потерей работы и продолжением борьбы, это конфликт против внешних сил. В то же время его любовь к Дагни в конфликте с долгом по отношению к жене. Это внутренний конфликт, который усложняет его борьбу против внешнего мира и в конечном счете почти заставляет его отказаться от этой борьбы.

Здесь важна интеграция. Предположим, что романтический конфликт Риардена ничего не добавляет к экономическому конфликту; одна проблема была частной, а другая — общественной, и они никогда не пересекались в событиях романа. Тогда включение обоих

конфликтов в роман было бы чисто случайным, и сюжет оказался бы плох.

В итоге, чтобы выстроить сюжет, вы должны начать с конфликта, но не каждый сюжет годится для романа. Многие конфликты — конфликты «одного происшествия», они настолько просты и, следовательно, настолько легко разрешаются, что не предполагают сложного развития. Они могут быть хороши для коротких историй и ни для чего больше.

Короткий рассказ, будучи ограничен в объеме, должен основываться только на одном инциденте — какая-либо одна проблема возникает и решается без излишних усложнений. Придумывать целую серию событий в случае короткого рассказа, значит, написать плохой рассказ — просто синопсис чего-то, что должно быть длиннее.

Сравните: роман обязательно имеет дело с серией событий. Он может быть построен вокруг событий одного дня, но тогда, через ретроспективные сцены или как-то иначе, события разворачиваются внутри сложной структуры.

Новелла — промежуточный жанр, величина новеллы определяет ее отличие от романа и от рассказа. Подобно роману, новелла может иметь больше одного события, как в «Гимне». «Гимн» представляет собой длинную цепь событий в существенно сокращенной, почти импрессионистической форме. С другой стороны, однособытийный рассказ может требовать так много деталей, что становится новеллой.

Центральный конфликт должен быть такой степени сложности, чтобы гарантировать развитие событий в выбранном вами формате. Если вы хотите написать роман, сюжет-тема должна базироваться на более сложном конфликте, чем тот, который годится для короткого рассказа.

Сюжет-тема — конфликт в форме действия, достаточный для создания целенаправленного развития событий. Если вы вспомните, что последнее является определением сюжета, то увидите, что сюжет-тема является зерном, из которого должно вырасти дерево. Чтобы узнать, удачное ли у вас зерно или дерево, спросите себя: худшая ли это ситуация, в которую можно поставить героев? По поводу их ценностей, худшее ли это столкновение, которое я могу придумать между ними?

Если вы разработали худший вариант столкновения и если ценности значительны, вы обладаете полноценным зерном для крепкой сюжетной структуры.

КУЛЬМИНАЦИЯ

Кульминация — такой момент в развитии сюжета, когда любая борьба персонажей получает разрешение. Естественно, это происходит ближе к концу, насколько близко — зависит от природы истории, взятой за основу произведения. Иногда кульминация совпадает с самым последним событием, чаще, однако, несколько заключительных событий требуется, чтобы показать последствия того или иного разрешения конфликта.

Например, кульминация романа «Мы живые» — в сцене, где Андрей обнаруживает, что Кира — любовница Лео, и, как часть развития той же линии, речь Андрея, обращенная к Пати, когда он выступает открыто. Последующие события являются простым заключением.

Кульминация «Источника» — взрыв объекта Кортландт и испытание Рорка.

Основные проблемы «Источника»: конфликт Рорка против общества, конфликт Рорка с Доминик, которая полагает, что добро не может победить на Земле — что зло всецело и побеждает всегда; конфликт Рорка с Винандом, который верит, что погоня за властью (власть — это управление людьми при помощи силы) является практическим средством обслуживания его собственных идеалистических ценностей; противостояние Рорка и Китинга, творца против подражателя, который пытается подняться, используя скорее других людей, чем свой собственный разум; борьба Рорка против Тухея, который намеренно следует дьявольской философии власти.

Взрыв объекта жилищного строительства решает все эти проблемы.

Взрыв Кортландта (и его последствия) показывает нам, как Рорк побеждает общество, Доминик возвращается к Рорку. Это убеждает ее, что добро победило безотносительно к тому, насколько ужасна сама борьба против зла. Когда Винанд пытается защитить Рорка в случае Кортландта, он приходит к пониманию, что вся его жизнь полицейского в целом ошибочна, что тот тип власти, который он искал — власть над людьми, может только разрушить его ценности, но не послужить им. Проект Кортландта — кульминация попыток Китинга длиною в жизнь подняться в качестве подражателя, — и финальный акт его безнадежного разрушения. Что касается Тухея, то он, находясь на вершине власти, мобилизует все силы общественного мнения, которые только может в этом случае, — и проигрывает.

Это образец сложной сюжетной кульминации — кульминации в действии, а не просто в обсуждении. Я должна прибегнуть к действию, которое драматизировано и решило бы все вышеперечисленные конфликты (и массу меньших), показывая в каждом случае, какая сторона выигрывает, какая проигрывает и почему. Не каждый роман является таким же сложным, как «Источник», но если вы понимаете метод, с помощью которого все эти конфликты были интегрированы в кульминацию, вы должны быть способны создавать кульминации для собственных произведений, которые могут включать меньшее количество проблем.

(Мне бы не хотелось, чтобы ваш первый роман оказался таким же сложным, как «Источник». Но в литературном творчестве не может существовать каких-либо запретов. Если вы чувствуете, что способны на это, дерзайте.)

Кульминация — такой момент действия, когда наихудшие последствия конфликта сюжетатемы обнажаются, и персонажи должны сделать решающий выбор. Вы можете судить о кульминации так: это разрешило центральный конфликт? Если нет, то произведение плохо выстроено.

Если вы знаете сюжет-тему, то вы будете иметь представление, что такое надлежащий

кульминационный момент и хорошо ли (или нет) вы выстроите свое произведение. Если центральный конфликт просто иссякнет или будет решен неясно, так что читатель не сможет понять, какое же окончательное решение приняли герои, — это неудачное завершение.

Кульминация не должна происходить в один день или в одной сцене. Не существует правил относительно ее протяженности во времени, которое определяется природой истории и количеством проблем, которые должны быть решены. В театральной постановке кульминация может происходить в одной сцене, в романе она может быть представлена несколькими событиями. Но эти события должны являться частью одной последовательности. Например, взрыв Кортландта и испытание Рорка — несколько обособленных глав, но все события в этой части романа причинно связаны. Взрыв выделяет кульминацию, и другие события — такие как деятельность Тухея, отказ Винанда, испытание и победа Рорка — следуют из этой акции или включены в нее.

Термин *антикульминация* относится к развитию после кульминации того, что не следовало из нее. Например, это была бы антикульминация, если, после взрыва Кортландта, я бы показала Рорка и Винанда ссорящимися из-за неоплаченной комиссии по какому-либо зданию. Рассматривая проблемы, которые были решены между ними, подобная проблема не так важна. Она разрушила бы значение кульминации.

Никогда не решайте мелкие проблемы после кульминации. В истории с многочисленными связями проблемы незначительных персонажей, не включенных в кульминацию, должны быть решены до нее. В качестве примера возьмем подсюжет Ирины и Саши в романе «Мы живые». Это могло бы быть плохой антикульминацией, если бы я показала их судьбу — ссылку в Сибирь и их разлуку — после того, как рассказала о выстреле Киры на границе. Или в «Источнике», роман Китинга и Кэти важен на протяжении всей истории, и некоторые заключения следовало бы сделать. Но было бы неверно показать их последнюю встречу после поездки Доминик к Рорку на вершину здания Винанда.

Важно, однако, чтобы каждый конфликт был решен до конца истории. Раздражающий аспект плохо выстроенного романа заключается в том, что автор часто вводит в повествование второстепенные проблемы, а потом бросает, как если бы совершенно забыл об их существовании. (Конечно, в плохом романе даже главные проблемы не решаются.) В этом отношении у Чехова было золотое правило, которое касалось не столько романов, сколько пьес: «Никогда не вешайте ружье на стену в первом акте, если вы не предполагаете, что оно должно выстрелить в третьем». Это приложимо к любому элементу сюжетной структуры. (Нарушение этого правила называют «красной селедкой».)

Когда вы создаете сюжет, первое, что вы должны уяснить, это кульминация. Предположим, у вас имеется идея темы и предмета истории, но еще не продуман кульминационный момент. Тогда не следует развивать историю от начала. Если вы придумаете много интересных конфликтов и, по-видимому, связанных с ними событий, не зная, куда идти, и попытаетесь разработать кульминацию, чтобы решить их все, процесс будет мучительной умственной пыткой (и вы не преуспеете).

Таким образом, планируя произведение, определитесь с кульминацией как можно быстрее. Первым разработайте событие, которое драматизирует и решает проблемы вашей истории, затем выстраивайте остальное, используя сюжетные возвраты, спрашивая себя, какие события нужны, чтобы привести ваших персонажей в эту точку.

Это хороший пример действий в духе конечной причины. Чтобы определить, какие случаи включать в сочинение, вы должны знать его цель — то есть кульминацию. Только когда вы знаете это, вы можете начать анализировать шаги, служит ли каждый шаг достаточной причиной следующего, приведет ли персонажей логично к этому решающему событию.

Не существует правила, какой элемент будущего романа должен стать зародышем истории в вашем сознании. Удачливые писатели иногда способны разработать кульминацию первой, другими словами, они дают драматическую идею, которая составляет кульминацию истории, потом возвращаются назад, чтобы выстроить сюжет (что является очевидным удовольствием). Это дело совершенно во власти случая. *Тип* истории, которую вы хотите рассказать, — не случаен, он зависит от ваших предпосылок. Но думаете ли вы в первую очередь о персонаже и затем добавляете другие элементы, или об абстрактной теме, или о конфликтной ситуации — это случайность. Вы вольны начинать с чего угодно, потому что безотносительно к тому, с чего вы начнете, вы должны завершить круг и включить все другие элементы.

Единственное правило: вы должны знать, каким будет кульминационный момент (в драматическом выражении) раньше, чем начнете обрисовывать в общих чертах те шаги, которые к нему должны привести.

Следует добавить, что Бродвей полон первых актов. Многие авторы приходят с интригующим первым актом, но не знают, что делать с пьесой дальше. Сравните, хороший драматург начинает с третьего акта. Ему не обязательно *писать* третий акт или кульминацию — но он имеет ее в виду.

Однажды я спросила женщину-беллетриста, сочиняющую для книжных серий, о ее методе, и она легко ответила: «О, я подбрасываю связку характеров в воздух и позволяю им снижаться». Ее истории читаются так же. Это ужасный пример того, как не надо писать.

В подобной манере работают те современные писатели, которые начали с определенного задания, вроде — передать «настроение юности» или «мое исследование смысла жизни в подготовительной школе». Когда они работают, стандарт отбора — настроение момента. Результат — тип истории со странным набором событий, непонятно, почему один случай предпочтен другому, или что является целью всего произведения. За подобной мешаниной всегда стоит писатель, который начинает без определенного плана и затем пишет под диктовку собственных чувств.

Наилучшей метафорой для понимания отношения схемы к рассказываемой вами истории является калька по отношению к зданию. Никто не может начать с накопления прогонов или с отделки окон без кальки, плана, калька необходима, чтобы судить о силах и напряжениях и что где помещается. То же самое справедливо и для разработки романа.

Если вы можете помнить о схеме, вам не обязательно записывать ее, но полезно делать это, если история сложна. Вы должны держать историю в голове в общем виде и думать о соответствии с нею; когда вы записали план, вы можете обнаружить унылые отрезки, в которых ничего особенного не происходит, или упущения элементов, необходимых для драматизации более поздних событий.

Под записью схемы я подразумеваю не синопсис в обычном виде, который бы понял посторонний. Я делаю план коротким, насколько возможно, в манере, которую называю «стиль заголовка». Например, события, которые в окончательном варианте вошли в роман «Атлант расправил плечи», все были представлены в плане, но не по главам «Кто такой Джон Голт?» Эдди Виллерс, Таггарт Трансконтинентал, Джеймс Таггарт. Проблема на линии Колорадо. Уклонения Таггарта ^[4]. Когда я составляла план, я знала больше того, что отражается в заголовке, но записывала только то, что мне нужно, чтобы запомнить линию и посмотреть «с птичьего полета» на структуру сюжета.

Не существует правил, как детализировать или сжать ваш план. Тренируйтесь, чтобы знать, как много вы можете запомнить и сколько нужно записывать, чтобы увидеть итог и сохранять ясной структуру истории в памяти.

Когда вы подходите к моменту написания произведения, нет правила, которое диктует, что

вы должны начать с первой главы и двигаться от нее вперед. Если план готов и вы знаете, куда идете, порядок работы над главами не является обязательным. Некоторые писатели начинают с конца или с той сцены, которую особенно хочется написать. Это допустимо при условии, что они достаточно умело скрывают швы — то есть умеют редактировать и объединять написанное в целое так, что читатель этого не заметит, как если бы писатель делал все по порядку, с самого начала.

Я всегда пишу с начала. Делаю заметки на сценах или диалогах, продвигаясь вперед, но не могу писать вне последовательности. Я имею дело с таким комплексом проблем, что очень многое зависит от того, что произошло раньше. Если я стану конкретизировать что-либо в середине, в то время как детали в начале не закрепились в сознании, я никогда не смогу интегрировать их в целое или хорошо написать какую-либо сцену.

Существует и другая причина, почему я не могу писать вне последовательности даже простую новеллу вроде «Гимна». Я всегда хорошо сознавала, что является предшествующим. Один из моих методов — иметь установочные эпизоды в начале истории, на которые я опираюсь позже, то есть в конце произведения я отсылаю читателя к каким-то моментам в первых главах. Например, в конце романа «Атлант расправил плечи» Эдди Виллерс неожиданно обращается к Дагни [в воображении], возвращаясь мысленно к их детству, которое было описано в первой главе; за одиннадцать лет до того, как пришла к концу, я знала, что пишу данный эпизод для этой цели. Я делала так с Пятнадцатым концертом Галлея: описание его в первой главе «Гимна» скопировано дословно в конце. Когда читатель приходит к этому описанию второй раз, те же самые слова приобретают более глубокий и полный смысл. В первой главе это обобщенная эмоциональная абстракция, в конце — философско-эмоциональное изложение идей романа.

Планирование таких небольших эпизодов, с целью их использования позже — личное предпочтение. Никакой писатель не обязан делать это, и я упоминаю о них, чтобы объяснить, почему предпочитаю писать от начала, поступательно продвигаясь вперед. Но это не абсолютный закон.

Единственный абсолютный закон: пишете ли вы от начала или от конца, или с середины, вы должны составлять план (схему) от конца.

КАК РАСШИРИТЬ ВОЗМОЖНОСТИ СЮЖЕТА

Вы конечно же слышали выражение «искусству нельзя научиться», в том смысле, что нельзя научиться писать, но в определенном смысле — можно.

Изучать науку вроде физики или истории — значит усваивать факты сознательно. Подобные науки могут быть изучены, поскольку сведения, в них включенные, могут быть вам переданы. Физическому мастерству вроде машинописи также можно научиться. Но, чтобы научиться печатать на машинке, требуется гораздо больше, чем просто прослушивание установочной лекции: вы должны практиковаться. Сначала следует освоить работу пальцев и удар по клавишам — тренироваться медленно и делая некоторое сознательное усилие. Дальнейшее изучение машинописи заключается в автоматизации навыка. Для начала стоит задуматься о том, как согнуть пальцы, как далеко вытягивать до каждой буквы, как работать в темпе. Затем вы практикуетесь, печатая все быстрее и быстрее, так что однажды, когда вы посмотрите на страницу, которую должны перепечатать, ваши пальцы сделают все «инстинктивно». Если опытная машинистка спросит себя: «Как я это делаю?» — она ответит: «Я просто делаю это».

То же самое справедливо для танцев или игры в теннис, или для любого физического навыка. Сначала это сознательно изучается — и вы командуете собой, когда же навыки становятся автоматическими, внимание сознания больше не требуется.

Я говорю об этом, чтобы проиллюстрировать, какой тип «инстинктов» требуется в области искусства. Ранее я упоминала о целом комплексе знаний, необходимых для написания одного предложения. Я говорила, что вы не можете контролировать процесс сознательно. Вы садитесь писать, предложение выходит определенным образом, редактирование его улучшит — но вы не составите предложение сознательно, способом, которым можно передать знания в физике, основанные на изучении и понимании фактов.

И это то, почему литературный процесс не поддается изучению — не потому, что это мистическая способность, но потому что вовлекается такой сложный комплекс интегрированных процессов, что никакой учитель не сможет контролировать его в вашем случае. Вы можете изучить все теории, но без практики — без самого процесса письма — вы не сможете использовать теорию.

Все, что учитель может сделать, — объяснить элементы, из которых состоит процесс, и предложить метод обдумывания и практики, который позволит вам писать. Я не дам вам правил, достаточных, чтобы в один прекрасный день вы проснулись с талантом к придумыванию сюжета. Но вы приобретете такой талант, если будете знать некоторые общие правила и тип умственных упражнений, которые интегрируются в способность создавать сюжет.

Позвольте дать вам эти общие правила, обуславливающие ваше воображение в отношении сюжета.

Конкретизируйте ваши абстракции

Одно из правил, которым вы должны руководствоваться и в жизни, и в литературном творчестве: конкретизируйте ваши абстракции.

В повседневной жизни при обдумывании или чтении вы постоянно сталкиваетесь с абстрактными идеями. Если у вас есть только общие соображения, как конкретизировать их, они являются «расплывчатыми абстракциями». Если вы можете назвать одно или два конкретизирующих их понятия, но не больше, это полурасплывчатые абстракции. Вы обладаете какими-то знаниями об их соотношении с реальностью, но ваше понимание ограничено. Например, если вас спросят, что такое «независимость», и вы ответите: «Человек, который думает для себя», это является примером хорошей конкретизации. Намного больше необходимо, однако, чтобы понять подобную абстракцию. Если поймали себя на использовании расплывчатой или полурасплывчатой абстракции, учитесь конкретизировать ее.

Например, мало сказать: «Любовь — хорошо, каждый знает, что такое любовь». Опустившись на землю, вы могли бы сказать: «Любовь — это человеческое чувство признательности за высокую оценку». Это хорошее философское определение, но все еще неточное. Вы должны представить, что значит наблюдать любовь. Не просто, как ощущается это чувство, но как вы узнаете, есть ли оно у других людей? Писатель должен конкретизировать свои абстракции в особых деталях. Того, что он знает изнутри, недостаточно, он должен заставить читателя опознать это чувство, а читатель может узнать о нем только из каких-то внешних, физических проявлений. Уточните для себя: если мужчина и женщина любят друг друга, как они поступают? что говорят? чего хотят? почему нуждаются в этом? Такова конкретная реальность, для которой «любовь» — просто широкая абстракция.

Вам не нужно конкретизировать подряд все проявления. Начните с тех, которые интересуют вас больше или продолжайте наугад всякий раз, когда поймаете себя на использовании расплывчатой абстракции. Занимайтесь этим постоянно, когда ваше сознание ничем особенным не занято, в автобусе или при чистке зубов. Тренируйтесь, чтобы это стало привычным образом действий. Как с машинописью, это только первое, что вам предстоит делать, осознавая и взвешивая шаги. В конечном счете это становится автоматическим умственным навыком.

(Я рекомендую начать с тех абстракций, с которыми сталкиваются все писатели, но только немногие представляют конкретно — то есть, все абстракции, которые принадлежат к сферам чувств, ценностей, достоинств и действий. Большинство интеллигентов считают, что они понимают абстракции, которые относятся к сфере человеческих отношений — любовь, ненависть, страх, гнев, эгоизм, бескорыстие, независимость, зависимость — но если они попытаются, то не смогут легко раскрыть их, чтобы конкретизировать реальность.)

Первое, что необходимо для создания сюжета, — перестать заботиться о расплывчатых абстракциях в вашем сознании — потому что действие является конкретным и физическим. Абстракции — не действие.

Однажды вы сможете свести любую абстракцию к конкретике и будете знать, как перевести общую идею в действие. Любая тема, о которой вы захотите написать, возникнет в вашем сознании (как только вы назовете ее) как абстракция. Чтобы перевести абстракцию в сюжет, вам потребуется множество деталей при вашем инстинктивном требовании, чтобы подсознание могло выбрать соответствующие.

Например, чтобы представить конфликт коллективизма и индивидуализма, вы должны подразумевать бесчисленное множество деталей под тем, что вы понимаете абстрактно — в

индивидуальном, политическом и философском смысле. Из хранилища деталей ваше подсознание сможет потом отобрать и интегрировать события, которые драматизируют тему. Вы не можете сознательно решать: «Рорк — индивидуалист, так что он, конечно, не будет делать проект жилищной застройки, но, может, и будет — при каком условии? Хорошо, что *будет* делать индивидуалист и что такое индивидуализм?»

Я миновала этот процесс, идея кульминации «Источника» поразила меня, как яблоко Ньютона. Однажды, во время обеда — я могу вспомнить, где и при каких обстоятельствах, — когда я обдумывала кульминацию, идея проекта жилищного строительства вдруг высветилась в памяти. Но «случай происходит только с тем, кто заслужил его». Другими словами, идея возникла потому, что я обдумывала кульминацию бесчисленное количество раз во время работы над планом и темой «Источника» (и задолго до того).

Это тот случай, когда писатели, не умеющие анализировать происходящее, говорят: «Галант писателя — мистический дар, он просто нисходит на меня...» Сравните, поскольку я хороший самоаналитик, я могу рассказать точно, как это происходит. Я не могу рассказать о том, что происходит в моем сознании до того момента, как идея возникает. Но я знаю, что работа подсознания похожа на работу [компьютера]. Если вы введете правильные данные и зададите правильно сформулированные вопросы, оно даст ответ. Вы не должны знать, как провода связаны внутри. Заполните ваше подсознание, насколько это возможно, конкретикой, которую подразумеваете под абстрактной идеей, — и забудьте об этом. Ваше подсознание не забудет. Конкретика будет там, когда вы, работая над сложной темой и нуждаясь в комплексной интеграции, нажмете на кнопки своего [компьютера]: «Мне нужна кульминация, которая решит проблему X, проблему Y». Ваши размышления — набор идей. Если они полностью под вашим контролем — если они не просто расплывчатые понятия без содержания — ваше подсознание свяжет их и даст вам подсказку (раньше или позже, что зависит от сложности проблемы).

Вы должны уметь сводить абстрактное к конкретному, и наоборот. Другими словами, конкретизировать любую абстракцию и, наоборот, выводить абстракцию из любых деталей, с которыми работаете.

Тренируйтесь, анализируйте любой набор деталей — будь это люди, события, черты характера, все что угодно — ищите, что общего у них имеется. «Я видел, что многие люди делают X, предпосылка тому — Y». Рассуждая так, вы выводите концепцию или общий принцип из множества деталей.

Если вы не создаете для себя абстракции постоянно, то теряете массу хорошего материала. Например, вы можете наблюдать определенные характерные вещи, которые делают люди, и которые было бы недурно включить в работу над произведением. Но если вы сохраните это в подсознании без всякой связи с чем-либо еще, это будет потеряно. Это останется всего лишь конкретным наблюдением и не будет иметь никакой ценности для вас как писателя. Вместо того сводите наблюдения к абстракции. Например, вы наблюдаете, что некто агрессивен и мнителен. Вы можете заключить, что он играет напоказ, что его агрессия — маска, скрывающая трусость. Это классификация конкретного под абстракцию — и разновидность наблюдения, которая ценна для писателя.

Когда вы научитесь мастерски соотносить абстрактное с конкретным, следовательно, вы сумеете транслировать абстрактную тему в действие, и абстрактное знание перевести в конкретную мысль. Если вы начинаете с философской абстракции, значит, вы способны перевести ее в конфликт, кульминацию и сюжет. Или, если вы взяли идею сюжета, которая на первый взгляд не имела философского подтекста, то сможете придать ей более глубокий смысл и развить для создания серьезного произведения.

Если у вас еще нет мастерства и вы должны «заводить процесс вручную», это займет уйму

времени и покажется невозможным. Только когда ум приспособлен к танцу назад и вперед — и я подразумеваю весьма непринужденный танец — между абстрактным и конкретным, вы сможете придать философское значение идее действия или действительным событиям философскую идею.

Сюжетные действия — не просто физические действия, не просто духовные или интеллектуальные события. Некоторые писатели думают, что если человек совершает путешествие и возвращается домой, то это является готовой схемой сюжетного действия (он *сделал что-то!*), так же как писатели плохой мелодрамы думают, что сюжетное действие — это пятиминутная погоня кого-то за кем-то на скоростных машинах или галопирующих лошадях. Копия этой ошибки — конфликт в сознании человека, не проиллюстрированный физическими действиями.

Претендующие на удовлетворение высокого вкуса современные романы потока сознания, с одной стороны, и плохие мелодрамы, в которых персонажи возбужденно бегают, суетятся, с другой, — две версии одной ошибки. (Последнее — действие, только почему настолько тупое? Оно тупое, потому что *просто* физическое действие.) Надлежащее сюжетное действие не только духовное или только физическое движение, но интеграция обоих, где движение духовное выражается через физическое действие.

Чтобы построить надлежащий сюжет, вы должны быть на позиции интеграции сознания и тела. Если в какой-либо степени вы разъединяете их, то можете выбросить в корзину сюжет, потому что это приведет к тому, что вы станете считать существенным простой факт, что человек экспериментирует с собственным сознанием или совершает бессмысленные физические действия.

Произведение напоминает отношения души и тела. Начинаете ли вы с тела (действие) или с души (абстрактная тема), вы должны уметь объединять их. Надлежащее выражение идеи в действии требует понимания, что оно не ограничивается размышлением просто в терминах физической конкретики или в терминах расплывчатой абстракции.

Думайте в выражениях конфликта

В нормальной ситуации сюжет отражает конфликт мировоззрений. Таким образом, следующий пункт — настоящий пунктик беллетриста: научиться думать в терминах конфликта.

Ценно следующее упражнение. Когда вы смотрите современные фильмы, телевизионные шоу или читаете современные романы, которые за редкими исключениями являются бессюжетными (или имеют неподходящие сюжеты), попытайтесь исправить их мысленно. Если история начинается интересно, а затем интерес пропадает, подумайте, что бы вы могли сделать, как повернуть историю к настоящему конфликту значимых ценностей. Вы столкнетесь с массой потраченных впустую возможностей почти в каждом современном произведении (однако некоторые не подходят даже для этой цели, потому что им нужен хотя бы рудимент сюжета).

Я не призываю к плагиату. Но рекомендую исключительно в целях умственной тренировки, чтобы научиться придавать представленной кем-то, бесформенной сюжетной структуре из неопределенных событий и невнятных персонажей целенаправленность. Вот то, что приведет вас к цели: думайте в терминах конфликта.

В начале карьеры я разговорилась с Сесиль Де Милль. Это был мой первый год в Голливуде, мне было двадцать два, и я развилась уже как сильный сюжетист; но хотя я могла придумать хорошую сюжетную историю, все же сознательно не могла определить, какие характеристики делают ее хорошей. Де Милль поведал мне нечто прояснившее суть проблемы.

Он сказал, что хорошая история зависит от того, что он называл «ситуация», подразумевая сложный конфликт [сюжет-тему], и что те истории лучшие, которые можно рассказать в одном предложении. Иначе, если особая ситуация (не вся история конечно) может быть изложена в одном предложении, это задел хорошей сюжетной истории.

Он рассказал, как однажды купил по случаю историю для одного из своих самых успешных фильмов «Непредумышленное убийство». В оригинале это был роман, и его друг телеграфировал ему в Голливуд, советуя купить роман для экранизации. Послание друга состояло всего из одного предложения: «Справедливый молодой окружной прокурор должен преследовать по суду женщину, которую любит, испорченную наследницу, за смерть полицейского в результате автомобильной аварии». Это все, что Де Милль знал об истории, которую купил.

Такого рода предложения содержат все элементы хорошей истории — поскольку дают вам конфликт. Как только появляется конфликт, вы понимаете, какие события должны произойти, чтобы подвести характеры к кульминации, и какие возможны последствия конфликта. Вы не охватите разом все события — очень большой выбор, но увидите возможность их драматично выстроенной прогрессии.

Любой, кто начинает с подобной идеи, спасен «драматически». Только плохой писатель мог бы ее разрушить.

Вот почему вы должны стремиться к этому. Учитесь создавать подобного рода ситуации, когда читаете бессюжетные книги или смотрите бессюжетные телепередачи и кинофильмы, или просто так. Это будет первым и наиболее важным шагом будущего писателя — мастера сюжета.

Выплесните свои эмоции

Когда вы пытаетесь представить события, спросите себя, что вы хотели бы увидеть в жизни, какого рода событие вам было бы интересно?

Предшествующее руководство было техническим, а настоящее — касается эмоциональной сферы. Вы должны начать с абстрактной идеи конфликта, но потом ваше мировоззрение и воображение станут надежными помощниками в отборе драматических событий. Спросите себя затем, какой род конфликтов и событий заинтересовал бы вас. Вы не поверите, насколько этот метод продуктивен.

Когда вы задаете этот вопрос, не ограничивайте себя моралью и не ведите себя как цензор. Просто выплесните свои эмоции, судить будете позже, правильно это или нет. Представьте себя кем-то, кто эгоистично решил насладиться спектаклем событий придуманной вами истории. Не задавайтесь вопросом, какие события будут наилучшей пропагандой чего-либо или какой потенциальной аудитории это может понравиться — нет, спросите себя лично, какие события вы хотели бы увидеть.

Это наилучший трамплин, чтобы придумать стоящие события.

ХАРАКТЕРИСТИКА

Характеристика — это показ природы людей в произведении.

На самом деле характеристика дает представление о мотивах. Вы понимаете человека, личность, если понимаете, что заставляет его действовать тем или иным образом. Хорошо знать человека — знать, что «заставляет его тикать», — как противовес к не наблюдаемым за внешними действиями моментам.

Основные средства характеристики — действие и диалог, именно как если бы только посредством их действий и слов некто мог наблюдать характеры других людей в жизни. Никаким другим путем нельзя узнать душу другого человека, за исключением средств физического проявления: действий и слов (слов не в смысле философских заявлений, а слов в контексте действий). То же самое приложимо к литературе. Как часть характеристики, писатель может резюмировать в повествовательном отрывке мысли или чувства персонажа, но только резюмировать, что, по сути, не является характеристикой.

Действия, которые показывает писатель, должны быть интегрированы в его понимание мотивации персонажей — которые читатель затем поймет, исходя из самих действий. Я уже рассказывала о подобном «круге» в отношении сюжета: чтобы представить абстрактную тему, вы должны придумать конкретные события, судя по которым, читатель будет, наоборот, определять тему. То же самое применимо к характеристике: чтобы представить убедительный персонаж, вам нужно знать основные предпосылки или мотивы, которые движут его действиями — и через посредство этих действий читатель поймет, что является стержнем персонажа.

Читатель может сказать: «Это действие последовательное, а другое — нет». Он может сказать так, основываясь на представленных действиях, которые подразумевали побуждения персонажа. Это не означает, что вы должны давать каждый персонаж в одном-единственном ключе, давая ему только одну страсть или признак. Это значит, что вы должны собрать характер. Персонаж предстает как личность интегрированная, когда все сказанное и сделанное внутренне последовательно.

Я хочу подчеркнуть, что у персонажа может быть большое количество конфликтов и противоречий — но тогда они должны быть последовательными. Вы можете представить его действия так, что читатель подумает: «Тут явно какие-то проблемы с персонажем». Например, существуют противоречия в действиях Гойла Винанда повсюду в «Источнике», но эти противоречия присущи его характеру. Если персонаж имеет противоречивые предпосылки, сказать о нем: «Я понимаю его» означает: «Я понимаю конфликт, ставший причиной его действий».

В «Эроусмите» Синклера Льюса предполагается, что герой, ученый-медик, изучает феномен необычного роста, но ведь каждого еще нужно убедить в его подлинной преданности науке.

Читатель впервые встречает его ребенком: «Мальчик сидел, скрестив ноги в кресле доктора Викерсона и читал „Большой анатомический атлас“». Его звали Мартин Эроусмит... Обладая одним только упрямством, к четырнадцати он стал неофициальным, решительно не оплачиваемым ассистентом доктора. Для мальчика его лет необычно хотеть работать в офисе доктора, и это может служить индикатором настоящей страсти к медицине. Но давайте понаблюдаем следующую сцену. В офисе стоит скелет с одним золотым зубом. По вечерам, когда док уходит, Мартин будет приобретать престиж среди (друзей), спускаясь в невыразимую

темноту и царапая спичкой челюсть скелета.

Я утверждаю, что это разрушает созданный ранее образ.

Вполне возможно, что преданный науке мальчик мог в детстве разыграть шутку — используя подходящий момент, не вкладывая в нее ничего особенного. Но когда вы создаете персонаж, все, что вы говорите о нем, приобретает значение просто по факту включения в вашу историю. Искусство — это *отбор*. Вы не можете воссоздавать в деталях поминутно что-либо: ни события, ни действия персонажа, следовательно, все, что вы отберете, чтобы включить в повествование или исключить из него, будет значимым — и вы должны тщательно отслеживать значения того, что вы оставляете или выбрасываете. Если вы представляете мальчика, всерьез увлеченного медициной, а затем показываете его забавляющимся глупыми, детскими шутками, более раннее представление о его преданности медицине немедленно испаряется.

Последовательная разработка персонажа следует такому образцу. Его преданность медицине в годы посещения колледжа представлена апологетично и фрагментарно (тон автора дружеский, покровительственно шутливый). С другой стороны, его социальные связи и его чувства по отношению к брату показаны очень подробно. Он представлен обычным мальчиком, безотносительно к факту его серьезного увлечения медициной, он дан без каких-либо характерных черт, выделяющих его среди сверстников. Он всего лишь мальчик.

Я подвергаю сомнению мысль, что человек, одержимый страстью к науке (какой обладает Эроусмит, как показано позднее), может быть «обыкновенным мальчиком» в колледже. Любой человек с серьезными амбициями скорее аутсайдер в юности, чем в зрелых годах. Особенно в юности его неправильно понимают и отвергают с негодованием.

Попытка сделать Эроусмита обыкновенным парнем и отделить его частную и общественную жизнь от его отношения к науке разрушает его характеристику. За исключением нескольких сцен, посвященных специально медицине, у читателя нет основания, чтобы увидеть какую-либо страсть, движущую человеком.

В течение всей карьеры Эроусмита и его романтической жизни мы видим человека, который грубо, беспомощно ошибается. Его главная забота — самая большая любовь в жизни — занятия чистой наукой. Но существуют отрывки, в которых он говорит: «К черту науку. Я хочу быть доктором в небольшом городке и зарабатывать деньги». Затем он снова тонет в науке. Кто-то скажет: «Это человек, которые борется с желанием посвятить себя науке». Однако риторический вопрос таков: Почему он борется таким образом? Откуда сомнения? Как они соотносятся с его сильной базовой предпосылкой?

Неловкая беспомощность Эроусмита в отношении ко всему, исключая лабораторию, никогда не взаимодействует с его качествами ученого, умеющего бороться за науку. Оба элемента просто сосуществуют в персонаже, они не идут логично вместе, но и не *конфликтуют*. Как результат, характеристика размыта. К концу романа читатель так и не понимает движущих сил Эроусмита — что «заставляют его тикать».

Для сравнения, Леора, жена Эроусмита, представлена ясно. С того момента как мы встречаем ее, понятно, что эта девочка встречается с жизнью лицом к лицу, прямо, рационально и смело, добивается того, чего хочет, и не скрывает этих желаний. Это очень притягательный, цельный персонаж, обладающий прямоотой и простотой суждений, в том числе и о себе, что проявляется на протяжении всей истории в различных обстоятельствах (включая некоторые, очень сложные). Читатель видит ее более полно, но она никогда не изменяется по сути.

Действия Леоры очевидны. Читатель никогда не спрашивает, почему она действует так, а не иначе. Он чувствует: «Она бы сделала так». Почему читатель это чувствует? Потому что каждое ее действие, суждение и слово последовательно, соответствует созданному о ней представлению.

(Единственное исключение — непростительные фразы из диалога, которые она произносит из кокетства: «Я всего лишь простая, обычная женщина». Она не обычная женщина, но настоящая героиня; и я негодую, философски возмущаясь такой манерой определения характера. Факт, что Леора не амбициозна, не делает ее «просто женщиной». Я предполагаю, что Льюис сам чувствовал, что Леора противопоставлена любой обычной женщине, что он скорее любит ее — и должен уверить читателя, что он не имеет ничего личного и «объективен» по стандартам реализма. Он эффектно заявляет: «Не думайте, что тут есть нечто большее». Для реализма не существует ничего, что было бы «чем-то большим».)

Вы можете создать персонаж только посредством слов на бумаге, но за каждой строкой и действием стоит гораздо больше того, что вы передаете словами. Нет действия, взятого из вакуума, и бдительный читатель непроизвольно следит за смыслом каждой линии и действия. Он в постоянном размышлении: «Я встретил новый персонаж. Что заставляет его „тикать“?» Он молниеносно просчитывает: «Какова предпосылка этого действия? Какой мотив у человека, сделавшего X? Персонаж сказал Z. Почему он так сказал?»

Чтобы показать, как много можно прочесть между строк, я перепису сцену из «Источника». Это первая сцена с двумя главными персонажами Говардом Рорком и Питером Китингом. Сначала прочтем диалог в оригинале (я опустила описание), а затем переделанную версию той же сцены. Следите за средствами характеристик. Что вы узнаете о двух мужчинах и как узнаете? Какое создается впечатление и что создает такое впечатление? [\[5\]](#)

[Сцена происходит в день, когда Рорк был исключен из колледжа, а Китинг закончил его с большими почестями.]

— Поздравляю, Питер, — сказал Рорк.

— О... О, спасибо... Я имею в виду... знаешь ли ты... Мать рассказала тебе?

— Да, рассказала.

— Она не могла!

— Почему не могла?

— Видишь ли, Говард, ты знаешь, я ужасно сожалею о твоём...

— Забудь.

— Я... Есть кое-что, о чем я хотел бы тебе сказать, Говард, спросить у тебя совета.

Не возражаешь, если я сяду?

— О чем ты?

— Ты никогда не думал, как это ужасно для меня, если меня спрашивают о моем бизнесе, когда ты только...?

— Я сказал, забудь об этом. Что еще?

— Ты знаешь, я часто думал, что ты сумасшедший. Но я знал, что ты знаешь очень много об этом — об архитектуре, я имею в виду, — что эти глупцы никогда не знали. И я знал, что ты любишь это, как они никогда не любили.

— Да?

— Да, я не знаю, почему подошел к тебе, но — Говард, я никогда не говорил тебе раньше, но ты видишь, мне скорее интересен твой взгляд на вещи, чем Дина — я, возможно, последую за Дином, но, правда, твое мнение значит для меня больше, не знаю, почему. Я не знаю также, почему говорю это.

— Наступай, ты никогда не боялся меня, не правда ли? О чем ты хотел спросить?

— О моей ученой степени. До Парижского приза я добрался.

— Да?

— За четыре года. Но, с другой стороны, Гай Франкон предлагал мне работать с

ним несколько лет назад. Сегодня он сказал, что предложение еще в силе. И я не знаю, что выбрать.

— Если ты хочешь моего совета, Питер, ты уже совершаешь ошибку. Спрашивая меня. Спрашивая кого бы то ни было. Не спрашивай людей о своей работе. Разве ты не знаешь, чего хочешь? Как можешь ты выдержать это, если не знаешь?

— Видишь, вот почему я всегда восхищался тобой, Говард. Ты всегда знал.

— Не надо комплиментов.

— Но я подразумеваю их. Как тебе всегда удается принимать решение?

— Как ты позволяешь другим решать за тебя?

Теперь прочтите переписанный вариант той же сцены:

— Поздравляю, Питер, — сказал Рорк.

— О... О, спасибо... Я имею в виду... знаешь ли ты... Мать рассказала тебе?

— Да, рассказала.

— Она не могла!

— О, я не возражал.

— Видишь ли, Говард, ты знаешь, что я ужасно сожалею о том, что ты исключен.

— Спасибо тебе, Питер.

— Я... Есть кое-что, о чем я хотел бы тебе сказать, Говард, спросить у тебя совета.

Не возражаешь, если я сяду?

— Говори прямо. Я буду рад помочь тебе, если смогу.

— Ты никогда не думал, как это ужасно для меня, если меня спрашивают о моем бизнесе, когда ты только...?

— Нет. Но хорошо, что ты сказал это, Питер. Я ценю это.

— Ты знаешь, я часто думал, что ты сумасшедший.

— Почему?

— Ну, твои идеи насчет архитектуры — никто здесь никогда не разделял их, никто из влиятельных лиц, ни Дин, ни какой-либо другой профессор... и они знают свое дело. Они всегда правы. Я не знаю, почему подошел к тебе.

— Что ж, существует много различных точек зрения. О чем ты хотел спросить меня?

— О моей степени. До Парижского приза я добрался.

— Лично я не хотел бы этого. Но я знаю, это важно для тебя.

— За четыре года. Но, с другой стороны, Гай Франкон предлагал мне работать с ним несколько лет назад. Сегодня он сказал, что предложение еще в силе. И я не знаю, что выбрать.

— Если ты хочешь моего совета, Питер, выбирай работу с Гаем Франконом. Мне нет дела до его работ, но он — известный архитектор, и ты научишься строить.

— Видишь, вот почему я всегда восхищался тобой, Говард. Ты всегда знал, как поступить.

— Я стараюсь изо всех сил

— Как тебе удается?

— Полагаю, просто делаю это.

— Но, видишь ли, я не уверен, Говард. Я всегда не уверен в себе. А ты уверен.

— О, я бы так не сказал. Но думаю, я могу быть уверен в своей работе.

Содержание диалога не изменилось в переписанной сцене по сравнению с оригинальной, но характеры изменились. В частности, изменился характер Рорка.

В оригинале Рорк непроницаем для Китинга, с его обычной точкой зрения на неудачи Рорка. *«Мать сказала тебе?» «Да». «Она не могла!» «Почему не могла?»* Китинг думает, что его собственный успех повредит Рорку в день исключения из колледжа. Но Рорк не разделяет этот общепринятый подход и сначала даже не понимает, о чем речь. Его *«Почему не могла?»* показывает разницу между его восприятием и Китинга лучше, чем мог бы показать любой другой ответ. Даже если читатель не остановится, чтобы проанализировать такое предложение, это полностью выражает прямоту человека, который в действительности говорит: *«Мое отношение отличается от твоего»*.

В переписанной сцене Рорк говорит: *«О, я не возражал против этого»*. Он представляет другой стандарт и соглашается (хотя и щедро), что его исключение — поражение и окончательный триумф Китинга.

Когда вы подходите к подобной сцене с мыслью, что ваш герой — независимый человек, но вы должны обозначить проблему более ясно, вы можете подумать: *«Он сильный мужчина, поэтому скажет: „Я не возражал“»*. И вот здесь вы должны отслеживать ваши интересы и цели. Если он говорит: *«Я не возражал»*, это подразумевает нечто особенное в его предпосылках и мотивациях. Если он говорит: *«Почему не могла?»* — это подразумевает нечто совершенно другое.

В оригинале Рорк учтив, но безразличен. Не только потому, что отклоняет стандарты Китинга, он показывает, что, хотя у него нет желания обсуждать это, он выслушает, если у Китинга есть что сказать. Когда Китинг говорит: *«Есть кое-что, о чем я бы хотел с тобой поговорить, Говард, спросить твоего совета. Не возражаешь, если я сяду?»* — Рорк просто спросит: *«О чем?»* Он учтив с Китингом в манере, совместимой с различием стандартов.

В переписанной сцене Рорк говорит: *«Наступай. Я буду рад помочь тебе, если смогу»*. Здесь он учтив вне вежливости — он действительно заинтересован. Это — противоречие, потому что это поднимает вопрос: почему, учитывая их противоположные стандарты, он заинтересован.

В оригинале Рорк в какой-то момент выказывает дружелюбие. Посмотрим, откуда оно происходит. Китинг говорит: *«Да, я не знаю, почему подошел к тебе, но — Говард, я никогда не говорил тебе раньше, но ты видишь, мне скорее интересен твой взгляд на вещи, чем Дина — я, возможно, последую за Дином, но, правда, твое мнение значит для меня самого больше, не знаю, почему. Я не знаю также, почему говорю это»*. Эта речь преисполнена глубокого уважения к Рорку: Китинг признает превосходство Рорка и кажется искренним. Рорк может вознаградить его, чувствуя расположение, что отражается в высказывании: *«Если ты и правда так чувствуешь, я могу поговорить с тобой»*. Посмотрим также и на общую форму его дружелюбия. Он говорит: *«Ты не боишься меня, не так ли?»* Он знает, что Китинг боится его и облегчает ему задачу, признавая это открыто.

Я встречала молодых писателей, делавших своего героя под моим влиянием односторонним. Он говорит только «да» или «нет», всегда непроницаемо мрачен и борется с этим состоянием. Это плохая характеристика, неполная. Читатель точно подумает: *«Человек не может быть всегда в одном состоянии — нет человека, всегда пребывающего в одном и том же настроении»*.

Хорошая характеристика дает персонажу не один лишь атрибут и не делает его односторонним. Она интегрирует каждую его особенность в целое, фокус интеграции является его базовой предпосылкой. Например, Рорк не только цельный человек, борющийся со всеми. Он может быть дружелюбным и очаровательным, он может быть щедрым, он даже может иметь

несколько смешных черт (хотя, я думаю, всего две на весь роман). Он всесторонний. Но кажется монолитным, потому что каждый аспект его характера совместим с его основными предпосылками.

Приведенный выше пример из оригинального текста иллюстрирует следующее: Рорк может быть щедрым и дружелюбным с Китингом, но только в контексте признания Китингом его, Рорка, принципов.

В переписанной сцене, когда Китинг говорит: *«Ты никогда не думал, как ужасно для меня, если меня спрашивают о моем бизнесе, когда тебя только что исключили?»* Рорк отвечает: *«Нет. Но хорошо, что ты говоришь это, Питер. Я ценю это»*. Здесь он выказывает дружелюбие не потому, что Китинг признает его принципы, но потому что соболезнования Китинга — по поводу незавидного положения, которое эти принципы принесли ему. Вместо щедрости человека, подающего руку помощи, когда человек того заслуживает, он становится человеком, принимающим милостыню. В этом контексте дружественность Рорка требует и совершенно другого осмысления.

Если вы подходите к сцене, подобной этой, с абстрактным намерением — «я покажу героя дружественным», но не уточните природу его дружественности или соедините ее с другими намерениями героя, то можете передать противоположное, вроде вышеизложенного, и потом удивляться, почему ваш персонаж не получился таким, как вы хотели.

В переписанной сцене, когда Китинг говорит: *«Знаешь, я часто думал, что ты сумасшедший»*, — Рорк спрашивает: *«Почему?»* Это показывает отношение Китинга и даже его неуверенность в себе. В несколько ином контексте, где у него была бы причина поставить Китинга на место, Рорк мог бы задать этот вопрос саркастично или вызывающе. Но в контексте этой сцены он безропотно принимает оскорбление, говоря в действительности: *«О, ты думал я сумасшедший. Почему? Может, я действительно сумасшедший»*.

В оригинале Китинг говорит: *«Ты знаешь, я часто думал, что ты сумасшедший. Но я знал, что ты знаешь очень много об этом — об архитектуре, я имею в виду, — что эти глупцы никогда не знали. И я знал, что ты любишь это, как они никогда не любили»*. Это демонстрирует, что контекст может сделать с единственной линией: сопровождаемое таким объяснением утверждение «ты сумасшедший» — большой комплимент. Но если Китинг просто скажет: *«Я часто думал, что ты сумасшедший»*, Рорк должен перестать разговаривать с ним сразу же — если он, Рорк, такой, как в оригинале.

В изначальном варианте, когда Китинг задает свой вопрос окончательно, Рорк воспринимает его проблему всерьез и дает ему совет, не конкретный, но в духе широких принципов подхода к проблеме: *«Если ты хочешь моего совета. Питер, ты уже совершаешь ошибку. Спрашивая меня. Спрашивая кого бы то ни было. Не спрашивай людей о своей работе. Разве ты не знаешь, чего хочешь? Как можешь ты выдержать это, если не знаешь?»* Рорк показывает Китингу выгоду его собственной уверенности, рассказывая, что перед ним более серьезная проблема, чем выбор двух возможностей. Реплика *«Если ты хочешь моего совета, Питер, то ты уже совершаешь ошибку»* неожиданна, приковывает внимание, нетрадиционна, и, поскольку Рорк высказывает ее по своим причинам, читатель не только не видит природу предпосылок Рорка, но также не видит и юношу, который думает — и думает о более глубоких вещах, чем, в частности, о выборе работы.

В переписанном варианте Рорк поступает традиционно: он дает Китингу специфический совет. Это подразумевает, что здесь нет ничего неправильного, в просьбе Китинга о таком совете или следовании мнению другого человека.

(В этой книге Рорк позже дает Китингу такой же совет, но высокомерно и безразлично, только чтобы завершить разговор. К тому времени искренность Китинга исчезла, он

разыгрывает сцену для Рорка, и Рорк просто игнорирует его. Это снова показывает значение контекста.)

В первом варианте лучшее мое замечание, касающееся характеристик персонажей, следующее. Китинг говорит: «*Как тебе всегда удается принять решение?*»— и Рорк отвечает: «*Как ты позволяешь другим решать за тебя?*» Две эти строки передают сущность обоих характеров. В переделанной сцене я снизила их значение.

Я бы хотела остановиться на этих строках, чтобы показать, как интегрировать философское содержание в художественное произведение.

Подобная проблема, как «Я всегда решаю сам для себя» против «Я следую за чужими мнениями» чрезвычайно широка. Если два персонажа начинают дискутировать об этом ни с того ни с сего, это будет чистая пропаганда. Но в этой сцене два человека рассуждают на отвлеченную тему в приложении к их собственным проблемам и конкретной ситуации на глазах читателя. Абстрактное обсуждение естественно в этом контексте и, следовательно, незаметно.

Это единственный путь обсудить абстрактные проблемы в романе. Если конкретная иллюстрация дана в приложении к проблемам и действиям персонажей, вы можете позволить себе иметь персонажи, придерживающиеся серьезных принципов. Однако если действие не предполагает этого, то такой принцип будет торчать как пропагандистский плакат.

Сколько вы можете философствовать, не превращаясь в пропагандиста в противовес «нормальному» писателю-беллетристу, зависит от того, как много событий охватывает дискуссия. В приведенной выше сцене было бы слишком рано для этих двух мальчиков сделать утверждений больше, чем они сделали, даже при том, что заявленной проблемой является оригинальность против подражательства и вторичности, которая является темой целой книги. Учитывая, что именно конкретизируется в сцене, всего один обмен репликами вполне достаточен для абстрактной философии.

Речь, подобная речи Джона Голта в романе «Атлант расправил плечи», будет слишком большой для речи Рорка в зале суда в «Источнике». События «Источника» не иллюстрируют столько проблем, сколько события в романе «Атлант расправил плечи».

Чтобы судить, какой длительности должна быть речь, наполненная общими рассуждениями, следуйте следующим стандартам: насколько детализированы и сложны события, которые вы предлагаете затронуть в речи? Если события обуславливают это, вы можете писать такие длинные высказывания, какие хотите, не оставляя читателя вне структуры произведения.

Теперь посмотрим на переделанную сцену снова. Я отклоняюсь, очевидно, от оригинала, когда Рорк говорит: «*Что ж, существует много различных точек зрения*». Это подразумевает терпимость и уважение ко всем мнениям, и таким образом неабсолютное представление идей — в противоположность абсолютизму в оригинальной сцене, когда Рорк даже не потрудился обсудить это с Китингом.

Затем Китинг говорит: «*Ты всегда знаешь, как поступить*». Рорк отвечает: «*Я стараюсь изо всех сил*». Если вы представляете человека, который независим и, который выходит на борьбу со всем миром, и, если в первой сцене он говорит: «*Я стараюсь изо всех сил*», вы задаете препятствие в характеристике, которое никакое количество героических действий вашего героя не сможет преодолеть. Это явное противоречие: сильный человек, который полагается только на свои суждения, никогда не произнес бы такую реплику, демонстрирующую скромность.

Затем Китинг спрашивает: «*Как тебе удается?*» Рорк отвечает: «*Полагаю, просто делаю это*». По-журналистски, эта линия может пройти совсем незамеченной, выразиться так — нормально для человека средних возможностей. Но никакой героический мятежник, особенно не рационалист, никогда не скажет, что «*полагаю, я просто делаю это*», о собственной карьере.

Китинг продолжает: «*Но, видишь ли, я не уверен, Говард. Я всегда не уверен в себе. А ты уверен*». Рорк возражает: «*О, я бы так не сказал. Но полагаю, я могу быть уверен в своей работе*». Эта реплика характеризует Рорка как человека, который не считает уверенность в себе абсолютным достоинством, он не видит причины, почему он должен быть уверен в чем-либо за исключением собственной работы. В результате он становится поверхностным и конкретно-ограниченным. Он мог бы быть принципиальным в отношении своей работы, но у него нет глубоких принципов, нет основных философских установок или ценностей. В действительности он уподобляется Эроусмиту. Как я сказала, Эроусмит также обладает некоторой цельностью и определенным отношением к своей работе, но (совершенно необъяснимо) разница между его профессионализмом и его поведением как человека так велика, что характер не может быть цельным.

Понимание индивидуальности похоже на чистку лука, снятие одного слоя шелухи за другим. Сначала вы улавливаете непосредственную мотивацию его действий. Затем спрашиваете: почему такая мотивация? Вы удаляете слой и ищете более глубокую мотивацию — до тех пор, пока не удастся ухватить зерно индивидуальности. То же относится к характеристике в художественном произведении.

Позволить Рорку такую реплику, как: «*Я не всегда уверен, но я уверен в своей работе*», — все равно что сказать, что он значим только как профессионал. Это один уровень, один слой объяснения: по некоторым неустановленным причинам Рорк имеет значимость в отношении архитектуры. Но оставлены открытыми более широкие вопросы: почему в отношении архитектуры? и почему не в отношении других областей?

Это приведет нас к различиям между реализмом и романтизмом в характеристике. Реалистический метод представляет только один слой побуждения, романтический метод требует рассмотреть не только непосредственно верхний слой шелухи, но и более глубокие, к которым автор сможет проникнуть.

Реализм представляет непосредственную причину действий персонажей, например, если человек недобросовестен в отношении денег, значит, он жаден. Романтический метод глубже и показывает, почему человек жаден и, возможно, даже природу жадности.

В «Источнике» я показываю, что Рорк мотивирован своей любовью к профессии архитектора, но не останавливаюсь на этом. Я иду дальше: что значит такая любовь для человека творческой профессии? И глубже: чего эта любовь требует? Она требует независимости ума. И еще глубже: каково моральное значение независимого ума?

Подобным образом я показываю, что Питер Китинг хочет престижа, денег и обычного успеха, но иду еще дальше, несколькими слоями глубже. Я спрашиваю: почему человек деградирует после обретения денег и престижа? Почему Питер Китинг так зависим от общественного одобрения? Я показываю, что подражатель не имеет независимых суждений и может испытывать чувство собственного достоинства только от признания других людей. И я иду дальше: почему человек хочет зависеть от суждений других? В конечном счете потому, что он отказывается думать за себя.

Я показываю мотивы Рорка и мотивы его врагов и почему они должны столкнуться. Начав с первого слоя действия — борьба архитекторов, — я иду глубже к основной, метафизической проблеме: независимое сознание против вторичного сознания.

Характеристики в «Источнике» могут быть прочитаны как многоуровневые, насколько позволяет понимание читателя. Если он интересуется только непосредственной мотивацией и значением действий, он может видеть, что Рорк мотивирован искусством, а Китинг — деньгами. Но если он хочет видеть больше, он сможет понять значение подобного выбора и, глубже, из какого корня он произрастает в характере человека.

Сравните: в «Эроусмите» мы знаем, что Эроусмит мотивирован любовью к чистой науке. Глубже мы никак не можем проникнуть в его мотивации. То же самое приложимо к некоторым из его приятелей, студентам колледжа, которые мотивированы различно, любовью к деньгам или желанием легкого труда. Все это — мотивации; и без ограничения этих мотиваций персонажи хорошо выписываются. Например, Ангус Дуэр тот же Питер Китинг — умный, недобросовестный молодой человек, который добивается денег и престижа через манипулирование людьми. Он представлен ясно и убедительно. Автор дает определение его мотивации. Но он указывает просто на первый слой луковой шелухи.

Если бы вы были проницательным, но поверхностным наблюдателем и имели возможность наблюдать за людьми в реальной жизни, вы смогли бы проникнуть сквозь один или два слоя мотиваций, стоящих за действиями людей. Это все, что Льюис может представить. Говоря «поверхностный» наблюдатель, я не имею в виду «глупый» (Льюис ни в коем случае не глуп). Я подразумеваю — «не философ». Я имею в виду кого-то, кто не думает абстрактно о природе человека или человеческой мотивации.

В романтической характеристике читателю дают так много психологии, сколько позволяют амбиции и способности автора. В реалистической характеристике, для контраста, большое количество физических деталей о действующих персонажах дается без какой-либо реальной психологии.

Понаблюдайте, что Толстой делает в «Анне Карениной». Главный конфликт в том, что женщина, обладающая большим запасом жизненной энергии, покидает посредственного мужа, чтобы тайно сбежать с молодым офицером. Мы никогда не узнаем ничего о психологии персонажей. Все, что нам известно, что Анна Каренина хотела быть счастливой и не могла терпеть условностей, что ее муж был беспомощен в желании удержать ее; и что молодой любовник, разновидность разрушителя, действительно ее любил.

Что значит женское желание счастья? Имеет ли право муж удерживать свою жену одной только силой соглашения, договора, и что это будет означать? Если молодой офицер в России XIX века (которая была более феодальной, чем любая другая европейская страна) разрушит свою карьеру, чтобы сбежать с замужней женщиной, то что заставило бы его сделать это?

Сексуальное влечение. Книга дает подобные ответы.

Более тонкие детали психологических отношений, такие как: кто что говорит в какой момент, очень умело представлены: характеристики Толстого полны поминутными деталями, которые кто-то мог бы наблюдать, если бы был свидетелем семейной трагедии, скажем, сквозь прозрачную стену. Но подобные детали дают только первый слой мотивации личности. — это все, что может передать Толстой. Более глубокие значения мотивов никогда не даются.

Вот почему я говорю, что реалистическая характеристика не имеет психологии. Персонажи имеют человеческое бытие, поскольку обладают определенными мотивами — и только. Автор не идет дальше их непосредственных, доступных мотиваций, сами персонажи даже не спрашивают собственную душу о более глубоких смыслах.

Причина, по которой реалисты подходят к характеристике персонажей таким образом, является основным философским определением. Если кто-то рассматривает человека как детерминированное существо, он при необходимости не станет глубоко исследовать, что им движет. Он есть то, что он есть. Если он действует определенным образом, можно сказать: «Да, следовательно, у него *такой* тип страсти». Что делает разум в случае такой страсти? Реалист не задается подобным вопросом, это не относится к делу в его понимании человека. Он берет человека уже сделанным, как он есть.

Реалист расскажет вам, что человек действует определенным образом, но почему он поступает так, или (если он серьезный реалист) он даст некоторые пояснения, но сравнительно

поверхностные. Он никогда не доходит до какого бы то ни было «почему» — любой проблемы, имеющей отношение ко всем людям. Он никогда не касается *универсалий* человеческого поведения, потому что это противоречило бы предпосылке, что человек существо детерминированное. Это не имеет отношения к философии детерминизма в более широком смысле, когда универсальные абстракции управляют человеческим поведением и среди которых у человека есть возможность выбора.

Романтический метод, по контрасту, идет дальше к фундаментальным абстракциям. Нельзя говорить, что *каждый* романтик делает так, но любой романтик идет дальше как своих желаний, так и требований персонажа. *Суть* романтического метода — представить универсалии, мотивирующие человеческие действия.

Это правда, даже если романтическая литература не настолько серьезна. Например. Виктор Гюго не глубокий знаток человеческой натуры, но скорее романтический драматург — возьмите «Собор Парижской Богоматери», ближайшую параллель к «Анне Карениной». Это тот же конфликт постыдной любви в качестве основной темы.

Хотя Гюго не дает детально психологию героя, он отражает *основы* конфликта человека, разрывающегося между большим религиозным чувством и порочной телесной страстью к прекрасной женщине. Он представляет не просто чувства конкретного священника к некоей танцовщице, но проблему души-тела в целом, включая причины подобной страсти; и его характеристики, не слишком пронизательные, даются согласно этой цели.

Гюго представляет абстракцию за частным конфликтом таким образом, каким Толстой никогда и не мечтал. Будучи приверженцем свободы воли, Гюго знал, что действия человека мотивированы его выбором и что причина его выбора глубже, чем непосредственная реакция на ситуацию. Не случайно этот человек священник. Почему священник? Какая основная точка зрения на бытие заставила его посвятить себя религии? И какой конфликт в этом посвящении сделает его способным предать религию? Гюго дает характеристики проблемы свободы воли, всеми путями докапываясь до корня человеческой личности.

Толстой, в противовес, тратит объемы текста, детализируя каждый момент — и эмоции, и оттенки голоса женщины, разрывающейся между долгом по отношению к мужу и любовью к другому мужчине, — и мы не узнаем ничего о том, что в душе привело женщину в подобную ситуацию. Мы знаем только, что эта женщина была поставлена в нее, потому что «хотела жить». Почему она хотела жить? Никто не спрашивает почему.

Характеры, которые представляют моральную или философскую проблему, обычно называют «архетипичными». Я возражаю против этого слова в данном контексте, потому что образчик, как предполагается, является расплывчатой абстракцией без индивидуальности. Искусство (и трудность) романтической характеристики — необходимость представить архетипичное — то, что типично в любом индивидуалисте, подобном Рорку или любой посредственности, подобной Китингу — в то же самое время давая достаточно специфичных деталей так, чтобы персонаж производил впечатление особенного человека, не похожего ни на кого другого.

Люди относятся к романтическим характеристикам как «архетипическим» не потому, что им недостает в них индивидуальности, а потому, что показывается абстракция, и показывается автором намеренно. Специфические детали индивидуальности даны, но они никогда не являются случайными или несоответствующими, они связаны с более широкой идеей и более глубокой мотивацией описанного типа человека.

Любой читатель может сказать, что «Источник» — книга не только об архитекторах 20-40-х годов, но о любом новаторе любого периода и любой профессии. Почему? Потому что я охватываю суть всех вовлеченных проблем, начиная с основной: независимость сознания против

вторичности сознания. Все представленное относится к конфликту Рорка и Китинга, который может быть переведен (изменяя только профессиональные детали) в борьбу между любыми людьми, вовлеченными в подобные человеческие отношения в любой профессии в любое время.

Я создаю персонаж — в «Источнике» и во всем, что я написала, — средствами, которые являются существенными для мужчины определенного мировоззрения.

Сопоставьте это с характеристикой Эроусмита, которая содержит много совершенно случайного. Преданность его медицине, как абстракция, может быть присуща другим докторам или любым идеалистам в любой профессии. Но его чувства по отношению к медицинскому братству, его беспокойство при выборе работы, его колебания в отношениях с женщинами — это все не присуще «амбициозному доктору» или «борющемуся идеалисту». Они — случайные стороны типа, который может быть представлен в любой личности, но которые не имеют большого значения.

Это суть подхода реалиста к характеристике. Он создает персонаж, универсальность которого — то есть то, что присуще и другим людям, — является только статистической. Например, он представляет типичного средне-западного молодого человека определенного времени или типичного амбициозного доктора. Затем он дает этому характеру случайные черты в пределах диапазона статистического назначения, результатом становится хорошая сравнительная характеристика. Читатель чувствует: «Да, я знаю подобный тип людей». Но то, что возникает из случайных деталей, является только непосредственной мотивацией персонажа плюс его временная и географическая усредненность.

«Эроусмит» является чрезвычайно интеллигентной презентацией атмосферы медицинской школы и медицинской карьеры определенного периода. Когда я впервые прочла его [в 1920 году], это показалось вполне интересным, как и интеллигентная газетная статья об известных лицах является интересной. Сегодня «Эроусмит» подобен прошлогодней газете.

Нужно бы спросить: «Как эта история относится к другим профессиям, не медицинским, или медицинским, но в любое другое время, чем в романе?» Ответ мог бы быть только самым общим. Можно сказать: «По существу, каждый идеалист, каждая цельная личность рано или поздно окажется лицом к лицу с необходимостью борьбы». Вот и все. За исключением общей концепции борьбы идеалиста, все в книге посвящено мелким подробностям профессии Эроусмита и изображению эпохи.

Существует два пути оценки и признания людьми персонажей художественной литературы. Например, вы, наверное, слышали, что Х «похож на человека по соседству». Это слоган реалистической школы: ее персонажи «похожи на людей по соседству». Люди, которые считают такие характеры «реальными», обычно не считают реальными абстрактные персонажи. Это те, кто говорит мне, что я пишу о людях, которые не существуют.

С другой стороны, люди, которые способны думать с точки зрения основ бытия, говорят мне, что я пишу о типах людей, которых они встречают повсеместно. Многие называли мне имена архитекторов, о которых я никогда не слышала, считая, что я скопировала с них Питера Китинга. Вы догадываетесь почему. Поскольку я представила суть человека, который создает вторичные вещи, подобно Китингу, они могут узнать в нем многих мужчин, не имеющих своего мнения и обладающих той же сущностью.

Теперь сравним две следующих сцены из «Эроусмита» и «Источника». В обеих авторская задача — представить отношения героев романа — молодого студента, который позже станет светилом науки (Эроусмит), или архитекторы (Рорк) — к частному учителю, который их выбрал и надлежащим образом обучил.

Сначала прочтем сцену из «Эроусмита», которая рисует первую встречу Эроусмита с Максом Готлибом, блистательным и самым непопулярным профессором в школе.

— Да?

— О, профессор Готлиб, меня зовут Эроусмит. Я медик, первокурсник, окончил Уиннемакский колледж. Я страшно хотел бы приступить к бактериологии этой осенью вместо будущего года. Я много изучал химию.

— Нет. Вам рано.

— Честно, я знаю, что смогу сейчас.

— Есть два типа студентов, которых посылает мне бог. Одних он сваливает на меня, как бушель картофеля. Я не люблю картофель, и у этого картофеля никогда, кажется, не было большой привязанности ко мне, но я беру их и учу убивать пациентов. Другой тип — их очень немного — они, кажется по некоторым причинам, которые мне совершенно неясны, желают стать учеными, работать над ошибками и снова делать ошибки. Тех, ах, тех я понимаю, я разочаровываю их, я преподаю им сразу же основной урок науки — ждать и сомневаться. От картофеля я ничего не требую, от таких глупых, как Вы, кто думает, что я мог бы дать им что-нибудь, я требую все. Нет. Вы слишком молоды. Приходите в следующем году.

— Но честно, с моим знанием химии...

— У вас была физическая химия?

— Нет, сэр, у меня вполне прилично с органической.

— Органическая химия! Загадочная химия! Вонючая химия! Аптечная химия! Физическая химия — это власть, это — точность, это — жизнь. Но органическая химия — для помойки. Нет. Вы слишком молоды. Приходите через год.

Теперь прочтем сцену из «Источника», которая рисует первую встречу Рорка с Генри Камероном.

— Да? — сказал, наконец, Камерон. — Вы приходили посмотреть на меня или на картины?

Рорк повернулся к нему.

— На то и на другое, — сказал Рорк.

Он подошел к доске. Люди всегда терялись в присутствии Рорка, но Камерон вдруг почувствовал, что он никогда не был столь же реален, как в отражении глаз, смотрящих на него сейчас.

— Что надо? — огрызнулся Камерон.

— Я хотел бы работать на вас, — произнес Рорк спокойно. Голос сказал: «Я хотел бы работать на вас». Тон голоса говорил: «Я собираюсь работать на вас».

— Ты? — удивился Камерон, не замечая, что ответил на произнесенное предложение. — В чем дело? Ты не хочешь работать ни у одного из больших шишек?

— Я не обращался ни к кому еще.

— Почему? Ты думаешь, что здесь самое легкое место для начала? Думаешь, любой может прийти сюда без проблем? Ты знаешь, кто я?

— Да. Поэтому я здесь.

— Кто послал тебя?

— Никто.

— Какого черта ты выбрал меня?

— Я думаю, вы знаете.

Затем Рорк показывает свои чертежи Камерону. Теперь прочтите завершение сцены:

— Черт бы тебя побрал, — сказал Камерон мягко.

— Черт бы тебя побрал! — вдруг прорычал Камерон, продолжая изучать чертеж. — Я не просил тебя приходить сюда! Мне не нужны никакие чертежники! Здесь ничего не надо чертить! У меня хватает работы, чтобы содержать себя и людей без Миссии Бауэри. Мне не нужно никаких глупых провидцев, голодающих где-то рядом. Я не хочу ответственности. Я не просил о ней. Я никогда не думал, что встречу с ней снова. Я прошел через это. Я прошел через это много лет назад. Я совершенно счастлив здесь, с пускающими слюни болванами, которые никогда ничего не имели сказать и не будут иметь, и мне безразлично, что с ними станет. Вот все, чего я хочу. Почему ты пришел сюда? Ты намерен покончить с собой, ты знаешь это, не так ли? И думаешь, что я помогу тебе сделать это. Я не хочу тебя видеть. Ты не нравишься мне. Мне не нравится твое лицо. Ты выглядишь как невыносимый индивидуалист. Ты дерзкий. Ты слишком самоуверен. Двадцать лет назад я бы разбил тебе физиономию с превеликим удовольствием. Ты приходишь завтра сюда на работу точно к девяти.

— Да, — Рорк встал.

— Пятнадцать долларов в неделю. Это все, что я могу заплатить.

— Да.

— Ты проклятый дурак. Ты должен пойти к кому-нибудь еще. Я убью тебя, если ты пойдешь к кому-либо еще. Как тебя зовут?

— Говард Рорк.

— Опоздаешь, уволю.

— Да.

Рорк протянул руку за бумагами.

— Оставь их здесь! — проревел Камерон. — Теперь уходи.

В этой сцене Камерон говорит о конкретном — его собственных и Рорка особых, частных позициях в мире — но в то же время он открывает и подчеркивает более широкую проблему — их позицию против общества как индивидуалистов и нонконформистов. Камерон говорит: «Мы изгой, мы в ужасной схватке, я не дам тебе пострадать, как пришлось пострадать мне, но у тебя нет выбора, потому что я не позволю тебе продаться кому-нибудь еще». Вот сущность соглашения между двумя мужчинами и ключ к их судьбам в книге.

Сравним это со сценой из «Эроусмита». Готлиб также нонконформист и идеалист, борец-одиночка, хотя на это указывает скорее предшествующий рассказ, чем сама сцена. То, что воспроизведено в сцене, является презрением Готлиба к средним студентам («картофелю») и его рвением к поиску серьезных учеников (тех, кто хочет «стать учеными»). Другими словами, он страшно переживает за свою науку и скептически настроен по отношению к общепринятым стандартам. Однако, поскольку он использует выражения, которые иллюстрируют только этот, единственный уровень абстракции, его речь имеет нефилософский смысл. Он любит один тип студентов, и горюет о другом — вот и все.

Камерон заявляет открыто, что он и Рорк жертвы общества и борются за свое искусство: Готлиб ничего не говорит, что указывало бы на его позицию как борца за науку. Вместо этого он рассуждает о частных проблемах его профессии, таких как требования к его курсу или отличие органической химии от неорганической. С точки зрения реалистической школы эти мелкие детали делают сцену «реальной», с точки зрения романтической школы они загромождают ее. Заметьте, что я не заставляла Камерона произносить фраз вроде следующей: «Я не научу тебя проектировать угловые окна скорее, чем греческие фронтоны». Но реалистический подход обязательно предполагает включение таких деталей. «Чтобы было похоже на реальность, —

объясняют реалисты, — вы должны давать частности».

Если бы эпизод из «Эроусмита» был длиннее и полнее и если бы в нем раскрывалась суть столкновения двух мужчин, то он мог бы, даже по романтическим стандартам, включать некоторые конкретные детали. Количество деталей, необходимых для включения в сцену, измеряется ее масштабностью. Но из того что дано в этой сцене, можно вывести только суть, так как то, что показано прямо, — просто технический диалог. Вот почему я сказала, что сцена загружена деталями. Рисует ли писатель персонаж крупными мазками, отражая суть его убеждений, или мелкими штрихами, с конкретными деталями, это определяется избранной им глубиной мотивации.

Романтическая характеристика не должна включать в себя так много частных, она может включать только то, что является сутью каждого слоя шелухи — мотивации персонажей.

Например, характеристика Камерона в «Источнике» очень обобщенная. Читателю не рассказали многое о его жизни, конторе, одежде. Но что я показываю? Не только то, что он выдающийся человек, который не понят обществом и потому пьет горькую, — но также причины, стоящие за этим. Камерон независимый человек, который был раздавлен [агрессивным] обществом; это человек, который мог быть подобием Рорка, но его мотивации и уверенность не были достаточно сильны. Я свожу все, что сказала о нем, к основной проблеме: сознание отдельной личности против сознания других людей.

Это основа. Таким образом, поскольку Камерон есть Камерон, он встает за любого выдающегося человека, которого общество, после упорной борьбы, способно уничтожить.

Готлиб в описании Льюиса намного симпатичнее к читателю. Например, он делает особый деликатесный европейский сэндвич для Эроусмита, он пользуется выражениями вроде «отец Ницше» и «отец Шопенгауэр», он относится к повседневности, как студент в Гейдельберге. Это хорошая характеристика; дан настоящий портрет человека и изрядно детализирован — как если бы мы рассматривали его фотографию. Но что мы можем узнать о его мотивации? Только одно: что он посвятил себя науке и относится презрительно к мирским вещам и человеческим отношениям.

Синклер Льюис убивает меня пустотой при изобилии частных. Но частности — это все, что читатель может извлечь из его текста, только с одним или двумя подуровнями мотиваций.

Иногда в литературе встречается сочетание обоих подходов, лучший пример — Шекспир. Он представляет своих персонажей, обнажая их глубинную суть — тип доминирующего отца («Король Лир»), тип сомневающегося интеллектуала («Гамлет») или тип ревнивого мужа («Отелло»). Все же Шекспир — детерминист и предшественник натуралистической школы, он полагает, что человек — игрушка в руках судьбы, обладающий некоторым трагическим недостатком в характере, который, в конечном счете, разрушает его. Например, Отелло ревнив, но никогда не объясняется почему; он просто обладает ревностью, как другие обладают жадностью или любовью. Это в их природе, и автор ничего не может с этим поделать. Шекспир представляет человеческие типы на базе разновидности детерминистской философии, которую разделяет большая часть человечества, и именно в этом заключается секрет бессмертия писателя. Он величайший представитель подобной философии в литературе.

Критики, которые жалуются, что романтические персонажи всего лишь упрощенные «архетипы» — «только герои или злодеи», — скажут об эпизоде Рорк — Камерон, что автором просто обозначены типы «грубого старого профессора» и «студента-идеалиста». Но в действительности это суждение следовало бы отнести к сцене Эроусмит — Готлиб, которая содержит именно такого рода персонажи.

Отношения Рорк — Камерон — абстракция глубоких проблем и одновременно конкретизация, которая указывает на эти проблемы. Сравните, Льюис представляет больше

деталей, но они не дают в целом глубины. Результатом является, точно деревянный, архетип вроде «грубого старого профессора» — потому что никто не сможет запомнить все крошечные, незначительные детали. Они исчезают из сознания читателя, и остается абстракция, которая представлена только первым слоем мотивации. Персонажи сверхдетальны и никогда не реальны полностью.

Теперь заметим, что никто, в обычной ситуации, не будет разговаривать так, как Камерон, или в положении Готлиба, нормально разговаривать просто потому, что он видит некое обещание в студенте. Что тогда заставило бы поклонника натурализма считать Готлиба более реалистичным в противовес Камерону. Нелепое предпочтение.

Когда Готлиб говорит: *«Я не люблю картофель, и у этого картофеля никогда, кажется, не было большой привязанности ко мне, но я беру их и учу убивать пациентов»*, — его идея очень проста: «Бог посылает мне так много посредственностей. Я не люблю посредственность». Но использование обыденно-сниженной, недостойной метафоры — «картофель» — придают ему черты насмешливости, вульгарности, негероичности. Он сделан «человечным»; «земным». Вот почему читатель, предпочитающий реалистичность, скажет: «Да, он настоящий. Люди говорят именно так».

На самом деле они так не говорят. Более того, Готлиб — не рядовой человек, а, наоборот, гений. Но реализм не допускает предположения, что человек может быть исключительным, он должен быть среднестатистическим. Правда, в соответствии со сказанным, никакой человек не может быть героем для слуги, поскольку, согласно реалистическим установкам, никакой персонаж не может быть идеальным для его автора. В реалистической литературе, таким образом, если человек представлен как великий, он всегда будет иметь трагический недостаток, человеческую немощь, как говорится «глиняные ноги». В этом случае всегда будет произведено снижение — и снижение более губительное в художественном отношении, чем юмор. Ничто так хорошо не работает на снижение образа великого человека, как сделать его смешным и нелепым, как внесение юмористических штрихов в неподходящий момент.

С другой стороны, какой реалист станет возражать против того, что в речи Камерона нет ничего, что Камерон говорит определенно, но факт, что его речь является прямой, целеустремленной, незавуалированной. Это не в обычае реалистов — заострять внимание на чем-либо.

Теперь давайте зададимся вопросом: является ли Эроусмит реалистичным персонажем, и Рорк — нереалистичным?

Оба эпизода представляют молодых людей с серьезными целями, начинающих серьезную карьеру, и я бы сказала, что Эроусмит в десять раз более нереалистичен и неестественен, чем Рорк. Он говорит: «Я страшно хотел бы приступить к бактериологии этой осенью вместо будущего года» и «Честно, я знаю, что смогу сейчас». Я утверждаю, что никакой серьезный, преданный науке молодой человек не выражается подобным образом.

Интеллигентный молодой человек, имеющий ясную цель в жизни, в подростковом возрасте и до двадцати, особенно возвышен и старается соблюдать формальности. Юноша может быть застенчив и не способен полностью выразить себя, но тогда, чем более он застенчив, тем более он официален. Если подобный молодой человек подходит к кому-то, кем восхищается в избранной им области деятельности, он не скажет, как футбольным игрокам колледжа, проходя мимо: «О, вот здорово, честно». Если бы Льюис искренне следовал тому, что имеет место быть в действительности, он представил бы Эроусмита иначе.

Запинки, неуверенная речь Эроусмита и необоснованный энтузиазм отражают атмосферу разговоров учащихся колледжа. Но статистическая абстракция Льюиса не соответствует реальному поведению серьезного молодого человека, подходящего к профессору, которого он

уважает.

Теперь Рорк. Он приходит к человеку, которому поклоняется, и спокойно заявляет: «Я хочу работать на вас», подразумевая: «Я собираюсь работать на вас». Нет молодых людей, возразят реалисты, способных быть настолько уравновешенными и самоуверенными. Мой ответ: это зависит от типа молодого человека, обсуждаемого нами, и от его намерений и целей, которые он установил для себя.

Когда я говорю, что не существует молодых людей с серьезными целями, действующих подобно Эроусмиту, я прибегаю к статистическому методу? Нет, я прибегаю к логике. Это характерная особенность серьезно настроенных молодых людей — ответственное отношение ко всему, что их касается, стремление не выглядеть в глазах профессионалов дилетантом.

И если бы я изображала реальных людей, я бы утверждала, что дело обстоит именно так, как в примере с Леонардом Пейкоффом, которого встретила, когда ему было семнадцать, и который очень страшился встречи со мной — страшился в смысле «стеснялся». Он имел при себе длинный список вопросов по философии, на которые хотел получить от меня ответ, но перед тем, как зайти в дом, он попросил своих товарищей войти, а ему позволить остаться в машине. (Я узнала об этом только несколько лет спустя.) Когда он, наконец, вошел, то совершенно очевидным образом смутился, не в том смысле, что боялся показаться глупым, это выражалось в его крайней напряженности. Поэтому я спросила: «Нравится ли вам водить машину?» — пытаясь завязать незначительный разговор, чтобы помочь ему прийти в себя. И этот мальчик семнадцати лет сказал: «Хорошо, давайте начнем работать».

Вот как я представила бы сцену, если бы была реалистом — только тогда это был бы романтизм.

Характеристика, как и многое другое, в процессе письма не может быть создана путем рационального конструирования.

Возьмем сцену Рорк — Китинг. Предположим, вы составили перечень достоинств Рорка — независимость, справедливость, честность — и решили сверяться с этим списком всякий раз, когда пишете новую строку диалога. Вы не сможете заставить Рорка произнести ни одной реплики. У вас ничего бы не получилось, и даже если бы получилось, вы потратили бы затем месяц, выясняя: «Если Рорк сказал, „почему нет“, это будет соответствовать списку? Или, если бы он сказал „О, хорошо, я не забуду“, это подойдет?»

Другими словами, вы не смогли бы осознать, что подразумевает каждая реплика, как я показала только что, анализируя сцены с Рорком и Китингом — и я имела в виду только крайне важные точки для того, чтобы продемонстрировать различие между этими сценами. Я могла бы написать две полных лекции, объясняющих значение и мотивации персонажей, стоящие за этими двумя сценами. Это одинаково сложно.

Вы не сможете создать персонаж из одной только философской абстракции. Вы не сможете подходить к характеристике, просто ставя себе цель: «Мой герой должен быть независимым, справедливым, честным». Процесс не прямой — вы должны знать, как использовать ваше подсознание, вы должны знать, как сознательно готовить его так, чтобы оно осуществляло правильный отбор для вас.

Качество характеристик персонажей зависит от вашей способности наблюдать. Чем глубже и обширнее ваши наблюдения, тем лучше характеристики. Человеческое сознание всегда наполнено расплывчатыми абстракциями и посредством их оно распознает конкретику. Для того чтобы четко определить суть абстракции, вы должны вынуть ее из конкретики. Следовательно, чтобы подготовить подсознание для написания совершенной характеристики, вы должны быть хорошим наблюдателем и самоаналитиком.

Вы постоянно реагируете на людей — одобряете или не одобряете их действия, вам что-то нравится или не нравится в них, вас поощряют или нет. Вы оцениваете всех встреченных вами людей эмоционально. Учитесь анализировать и запоминать, что в человеке вызывает у вас ту или иную реакцию. Не оставляйте без анализа свои чувства. Говоря: «Мне не нравится Х. Почему? Откуда я знаю? Он мне просто не нравится», — вы никогда не станете писателем. Вместо этого, если вы чувствуете сильную антипатию к кому-нибудь, постарайтесь определить, в соответствии с вашими художественными задачами, что вам не нравится и какими средствами вы бы передали это.

Например, человек груб, и вам это не нравится. Что такое, собственно, грубость? Это смысл того, что человек сказал? Это голос или манера? Почему вам это не нравится? Память об этом сохранится в вашем подсознании. В другой раз вы встретите человека, который будет вам приятен. Не просто отметьте про себя: «Я не знаю почему, но мне нравится этот человек. Он замечательный», — но обязательно определите: что в нем приятно? В чем это выражается? Как вы наблюдаете это? И потом забудьте об этом. Постоянно, сознательно оценивая людей, вы собираете материал, из которого впоследствии вырастут ваши будущие персонажи.

Если вы освоили большое количество абстракций, которые еще не связали с конкретикой, меняйте тактику. Например, если вы одобряете независимость, наблюдайте, какие слова или жесты, или манеры людей передают это качество. И наоборот, понаблюдайте, что передает зависимость. Что передает честность? Что передает нечестность? Вы можете уловить эти характеристики только во внешних проявлениях — в словах, действиях, жестах, более тонких особенностях поведения людей.

Когда ваше подсознание снабжено таким хорошо подобранным материалом — когда ваша конкретика соответствует абстракциям, и ваши абстракции достаточно проиллюстрированы деталями — вы можете приступить к созданию «настоящей характеристики Рорка». И тогда, если вы скажете себе, что он независим, честен и справедлив, ваше подсознание заставит вас почувствовать во время написания сцены: «Да, Рорк сказал бы об этом, но не так».

Лучшие, наиболее естественные диалоги обычно пишутся, когда писатель работает как будто под чью-то диктовку. Вы можете застрять на любом пункте и будете вынуждены проверять себя, но обычно диалог пишется сам. Если у вас есть идея сцены, диалог возникает сам собой сразу — точно так же как в обычном разговоре ваши собственные ответы приходят к вам. То есть, вы говорите, исходя из собственного намерения, знания и оценки ситуации.

Работая над диалогом, вы должны учитывать несколько различных взглядов на ситуацию, точек зрения персонажей. Как Рорк, вы исходите из одних соображений, как Китинг — из других. Ваше сознание должно находить и автоматически устанавливать связь между определенными абстракциями и их конкретным выражением так хорошо, что вы сможете писать за троих или пятерых, или за любое количество людей, постоянно переключая свое внимание. Вы не сможете делать это сознательно. Вы должны достичь того, чтобы процесс казался «инстинктивным» — в тот момент, когда вы говорите от лица Рорка, вы знаете смысл того, о чем он будет говорить, и когда Китинг отвечает, вы осознаете смысл его реплики.

Это не мистический талант. В процессе работы вы чувствуете, что «уже знали», что Рорк или Китинг скажут, но это чувство означает только то, что ваше понимание предпосылок стало автоматическим.

Когда я работала над сценой Рорк — Китинг, я не думала о значении каждой реплики, как показала ранее. Но когда я писала фразу, находясь во власти вдохновения, я могла объяснить себе, почему это в характере персонажа и почему другая фраза будет вне его. Чтобы установить объективную ценность написанного, вы должны будете потом объяснить себе, почему данная реплика хороша для одного характера (что это передает) и почему что-то еще правильно, если

бы он был другим (что это передает). После работы вы должны быть способны произвести анализ, как это делала я после создания сцены Рорк — Китинг.

Сначала вы должны анализировать постоянно, когда пишете что-нибудь, тренируясь в процессе. Позднее все ваши рациональные объяснения причин поведения персонажей будут приведены в порядок и доступны вашей сознательной памяти, но у вас не будет возможности проверять их каждый раз. Вы будете знать целиком и сразу, какой подход будет правильным и почему.

Также важно писать только о том, в чем вы уверены. Не навязывайте персонажам не соответствующее их характеру поведение, не говорите произвольно: «Я не знаю, что он скажет, поэтому вставлю в первую строку что-нибудь подходящее». Если вы не знаете, что персонаж будет делать или говорить, вы просто должны дать ему время немного подумать.

Когда я создаю персонаж, то нахожу полезным представить его визуально. Это дает конкретный фокус, персонаж перестает существовать в сознании в качестве расплывчатого набора абстрактных добродетелей или пороков. Воображаемый облик походит на наличие физического тела, которое я могу нагрузить абстракциями.

Вот как был создан Рорк: я не использовала в качестве прототипа чью-то судьбу, но начало жизни персонажа в моем сознании положил образ рыжеволосого человека с длинными ногами и резкими скулами. Я представила, насколько смогла ясно, его фигуру, и она стала средоточием всех абстрактных характеристик. Я поступала так со всеми своими героями.

В отношении злодеев и персонажей, которые не хороши, но и не плохи, я нашла полезным сосредотачиваться на какой-нибудь знакомой или публичной фигуре — не на особенностях его личности, но только на сути. В случае Тухея у меня на памяти были четыре реальные фигуры журналистов, ни об одном из них я не думала конкретно, в плане отбора специфичных деталей, и я не изучала их работу или жизнь. Но общее впечатление дало мне ценные подсказки для формирования определенных предпосылок. Эти фигуры были конкретными, что помогло мне удерживать абстракцию в сознании. Это было предварительным сбором материала.

Затем однажды знакомые пригласили меня на лекцию о либерализме в Нью-йоркскую школу социальных исследований. Я чувствовала, что это будет безнравственное выступление, но они настаивали, обещая, что лектор не будет левым, что он замечательный оратор и что они всегда покупают билеты, поэтому я пошла. Лектор оказался воплощением Тухея, проявленного в реальности как цельная личность со своей манерой поведения. [Выступающий был политиком от британской партии лейбористов Гарольдом Ласки].

Когда он говорил, я понимала, что человек — нечто бесконечно большее, чем определенное содержание его идей. Правда, он не был особым либералом — то есть, он был самым порочным либералом, публичное выступление которого я когда-либо слышала, но это не было так очевидно. Он казался очень тонким и добрым, он не молот вздор — обо всем и ни о чем конкретно — и время от времени делал решающие, порочные заключения. Мои наивные знакомые не понимали, что происходит, но я знала и думала: «Это мой персонаж».

Я ничего не читала о нем. Я не хотела знать больше. Но какую пользу я извлекла из этой встречи! Его облик и стиль выстраивания публичного выступления — это было молниеносное суммирование такой личности, которая порождена определенными предпосылками. В любое время я могла спросить себя, например, как Тухей будет относиться к племяннице или каким будет его отношение к любимой женщине; я только вспоминала облик этого человека, произносящего речь с кафедры, и знала безошибочно, как поступит подобный тип в той или иной ситуации.

Я использовала абстракцию, не конкретику. Я не копировала реальные образцы; я не

пыталась вывести из политической лекции отношение лектора к племяннице или первой любви. Он послужил просто иллюстрацией определенной абстракции в моем сознании.

Спустя годы я узнала, что его карьера в действительности оказалась похожа в чем-то на карьеру Тухея: он всегда оставался в тени, гораздо более влиятельный, чем кто-то мог себе представить, дергая за тайные ниточки, управляющие правительствами нескольких стран. В конце концов было доказано, что он коммунист, о чем сам он не объявлял. Это подтверждает мой «писательский инстинкт». Я получила общее впечатление о человеке и вывела из своих наблюдений конкретные детали, которые во многих случаях были подобны фактам — доказательство не того, что я оказалась провидцем, но что я уловила верные абстракции и перевела их в конкретику правильно.

Я рекомендую именно этот метод (но если он покажется очень трудным, не рассматривайте его как нечто непреложное). Вы делаете не литературную копию личности, но используете ее как образ, конкретизирующий что-то очень сложное для удержания в сознании, как простое философское или литературное описание.

В результате вы будете иметь представление о смысле любых действий и высказываний персонажа до того, как что-либо из этого набора понадобится. Вы поймали основной тон, ключ к раскрытию индивидуальности.

СТИЛЬ I: ОПИСАНИЯ ЛЮБВИ

Когда я писала роман «Атлант расправил плечи», мне потребовалось много времени, чтобы спланировать эпизод, в котором Франциско приезжает к Дагни за город. Много задач следовало разрешить в этой сложной сцене, и я была полностью опустошена размышлениями над ее воплощением во время многодневных прогулок по дороге перед моим домом в Калифорнии. Однажды я пожаловалась своему мужу Франку О'Коннору, что устала от разработки этой сцены. Он знал о ее содержании и в шутку посоветовал: «О, это просто. Все, что ты должна сказать: „Он мчится на холм, хватает ее, целует — и ей это нравится“».

Все между этим предложением и тем, что вы читали в романе «Атлант расправил плечи», проходит по разряду *стиля*.

Быстро поднимаясь по склону холма, Франциско поднял голову, оглядываясь вокруг. Он увидел ее в дверях наверху — и остановился. Она не могла различить выражения его лица. Он стоял довольно долго, не отводя от нее взгляда. Затем ступил на вершину холма.

Она чувствовала — она ожидала этого — что сейчас повторится сцена из их детства. Он подошел к ней не торопясь, как триумфатор, — с умеренным рвением. Нет, подумала она, это не похоже на детство — это было будущее, каким она представляла его себе в те дни, когда ждала его приезда, как освобождения из тюрьмы. Она вспомнила тогдашнее свое представление о подобном утре, до которого они дожили бы, если бы ее понимание жизни оказалось верным, если бы они оба пошли путем, в котором она тогда была настолько уверена. Застыв в дверях от нахлынувших воспоминаний, она смотрела на него, воспринимая происходящее не как подарок, но как привет из прошлого.

Когда он подошел достаточно близко, так что стало возможно различить выражение его лица, она увидела, что озаряющая его радость, свойственная человеку ни в чем не виновному, который заработал право быть беззаботным, превышает торжественность. Он улыбался и насвистывал какую-то мелодию, которая, казалось, летела вслед за его широким, плавным, стремительным шагом. Мелодия казалась Дагни отдаленно знакомой, она чувствовала, что мелодия подходит моменту и что во всем этом есть еще что-то странное, важное для понимания, только сейчас она не могла думать об этом.

«Привет, Слаг!»

«Привет, Фриско!»

По тому как он смотрел на нее, по тому, как мгновенно опустились веки на его глаза, по краткому напряжению головы, откинувшейся назад, по губам в слабой, безвольной улыбке, беспомощно расслабленным и потом, по внезапной резкости схвативших ее рук, — она чувствовала, что все происходит спонтанно, что он ничего заранее не планировал и что это было самым правильным для обоих.

Отчаянное насилие, с которым он удерживал ее, давление его губ, причиняющее боль, ликование его тела не было минутным физическим удовольствием, — она знала, что никакой физический голод не может привести мужчину в такое состояние, — она

знала, что это было признанием, которого она никогда не получала от него, самым большим признанием в любви, на которое только способен мужчина. Неважно, что он разрушил свою жизнь, это был все тот же Франциско де Анкония, в чьей постели ей так лестно было оказаться, — несмотря на все предательства, которые она пережила, ее взгляды на жизнь оказались верны, и часть этих взглядов оставалась нерушимой также и в нем — и в ответ на это ее тело отвечало его телу, она обнимала и целовала его, признаваясь в своем желании и в том, что никогда не изменит своего отношения к нему.

В самом деле, все, что происходит в сцене, — это именно то, что и предложил Франк. Разница между его предложением и окончательным исполнением подобного замысла зависит от стиля.

То, что может быть законспектировано коротким предложением — тема, сюжет, характеристика, — является сутью, «что» романа или пьесы. Стиль это «как» — то, что не может быть законспектировано.

Вы, возможно, слышали, что некоторые истории «не так значительны, но они — то, как они сделаны». Это замечание гарантировано, когда сюжет или «послание» несложны по своему характеру, но стиль хорош.

Я подразделяю проблему стиля на две широкие категории: выбор содержания и выбор слов. «Выбор содержания» — это задача сообщения, угол зрения, который писатель выбирает для передачи информации. Например, описывая комнату, один автор может представить целый каталог предметов. Другой отберет детали, которые придадут помещению особенный характер. Третий может дать обобщенное описание, не исчерпывающее, не подчеркивающее отдельные детали, неокончательное, вроде такого: «Это была узкая комната с бледными стенами и несколькими стульями».

В сцене Дагни — Франциско, *что* действительно должна была представить — это появление Франциско. Но какие моменты мне следовало включить, чтобы сделать это, показывать ли, как Франциско поднимается на холм или как он обнял Дагни, или что она чувствовала? описывать ли пейзаж? давать диалог? рассказывать, о чем они думали? — это отбор содержания.

«Выбор слов» — то, что обычно понимается под «стилем». Выбор писателем слов и способ построения предложения. Здесь вы увидите, как и в уже изученных нами примерах, огромное количество потрясающих по своим возможностям вариаций. Как в случае с отпечатками пальцев, существует столько всевозможных стилей, сколько существует людей. Не имеет значения, какое количество людей разделяет одну и ту же философию, ни один не нуждается даже в имитации стиля другого. В отборе соответствующих слов существует так много возможностей, что вам никогда не следует беспокоиться о том, достигните ли вы индивидуальности стиля. Вы достигнете ее, но только в том случае, если *не*будете сознательно делать это своей *целью*.

Стиль — наиболее сложный из элементов литературного произведения, и он должен быть оставлен «инстинкту». Я объясняла, почему невозможно создать путем рационального конструирования даже сюжет и характеристики персонажей, поскольку они зависят от подсознания, автоматизации предпосылок. Это еще более справедливо для стиля.

В стиле форма подчинена функции. Другими словами, стиль определяется вашей целью — как в книге в целом, так и в каждом абзаце или предложении. Но, принимая во внимание большое количество задач даже в простом рассказе, не существует рационального метода, чтобы предусмотреть и учесть все необходимые функции и составные элементы той или иной формы

литературного произведения. Таким образом, вы должны установить цель, определить свои литературные задачи и затем писать, полагаясь на интуицию. Пишите, как получится, основываясь на тех предпосылках, которые имеете.

Не следует подражать «бесцеремонному» стилю, «драматическому» стилю, «чувствительному» стилю и другой ерунде, о которой вы можете услышать в литературных школах. Более того, никогда не подражайте ничьему стилю. Некоторые школы просят студентов написать один рассказ в стиле Синклера Льюиса, а другой в стиле Томаса Манна, и еще один в стиле «потока сознания». Это самоубийство — верный путь никогда не обрести собственного стиля. Стиль возникает из комбинации целей и предпосылок писателя (и не только литературных). Вы не можете заимствовать душу другого человека, и не можете заимствовать его стиль. В результате вы станете лишь дешевым имитатором.

Пишите настолько целенаправленно и ясно, насколько можете, на основе собственных принципов, и ваш стиль разовьется вместе с практикой. Если вы установили для себя цели и определенные литературные предпочтения, черты вашего будущего стиля станут очевидными уже в первых опытах. Никто не рождается с готовым, узнаваемым стилем, он вырабатывается на практике. Учитывая сложность всех слагающих, навык самовыражения в процессе письма должен стать автоматическим, прежде чем стиль станет совершенно индивидуальным и узнаваемым.

Если после нескольких лет работы вы чувствуете, что не способны адекватно выразить то, что хотели бы, вам следует больше размышлять над тем, что вы любите и чего вы не любите в литературе. Определите, почему ваш стиль плох, какие ошибки вы совершаете, затем определите предпосылки, которые помогают вам выразиться более точно и ярко.

Но никогда не пытайтесь намеренно усиливать, «форсировать» стиль. Когда автор пишет в надуманной, неестественной для него манере, это так же бросается в глаза, как неоновый дорожный знак. Гораздо лучше быть естественным, даже если ваша писанина несколько неуклюжа.

Я отобрала несколько отрывков, которые считаю типичными стилистически. Они разделились на три группы: первые шесть цитат — о природе любви, следующие два — описания природы и последние четыре — описания Нью-Йорка. Наблюдая за тем, как разные писатели подают один и тот же предмет, вы можете лучше видеть их стилистические отличия.

Ищите цель, которая достигается в каждой цитате, и средства, которыми она достигается. Определите, во-первых, «что» — задачу автора; и затем «как» — выбор содержания и слов.

В первых шести цитатах, как я сказала, задача автора — описать любовь, особенно интенсивность любви.

Из романа «Атлант расправил плечи» Айн Рэнд

[Женщина в этих двух разных отрывках — Дагни Таггарт, мужчина — Джон Голт. «Храм» — электростанция, двигатель которой был изобретен Голтом, работает на атмосферном электричестве.)

Внезапно она осознала, что они одни, и это ощущение лишь подчеркнуло этот факт, не давая повода к намекам, но сохраняя всю значимость невысказанного, обостряя ее. Они были одни в тишине леса, рядом со строением, похожим на языческий храм, и Дагни понимала, каким должен быть обряд и что следует возложить на подобный алтарь. Она почувствовала, как сдавило дыхание, голова слегка откинулась назад, и ощутила легкое движение воздушного потока против волос, но ей показалось, что она лишилась опоры в пространстве, оставшись один на один с ветром, не замечая ничего, кроме его бедер и рта. Он замер, его лицо было неподвижно, если не считать легкого движения век, — он зажмурился, будто в глаза брызнул слишком яркий свет. Это походило на три гулких мгновенных удара — то был первый, — а со следующим ее пронзило яростное чувство триумфа от понимания, что его усилия и борьба были еще более тяжкими, чем ее собственные, — и затем он поднял голову и обратил взор к надписи над входом в храм.

Она рухнула вниз лицом на кровать. Дело было не только в истощении физических сил. Все случившееся в этот день слилось в одно-единственное чувство, настолько глубокое и полное, что его трудно было перенести. Силы оставили ее, единственное чувство поглощало остатки энергии, способность понимания, суждения, контроля, лишало воли сопротивляться или, наоборот, отдаться ему, все ее существо свелось к одному ощущению — инертному состоянию без желаний и цели. Перед глазами стоял его образ — его фигура, как он стоял перед входом в храм, — но она ничего не испытывала: ни желания, ни надежды; она не могла оценить своих чувств, не могла бы назвать их и понять свое отношение к ним — в них не было единства, как и в ней самой, она исчезла как личность, осталась только функция — способность видеть его, и в этом только и было единственное значение, единственная цель без всякого дальнейшего развития.

Мой метод — подвести читателя к определенной идее — к тому, что здесь присутствует сильная, крепкая любовь, используя особый род деталей. Я отражала такие моменты переживаний Дагни, которые являются сутью природы ее чувств. Как читатель узнает, что ее чувство не легкомысленное безумное увлечение? Подобранные мною детали не позволяют говорить о легком увлечении.

Планируя полную реалистичность сцены, я описала не просто чувства Дагни, но и ее реакции на происходящее. Ее эмоции не ретроспективны, она чувствует так, потому что ее наблюдает Голт в определенном месте, в определенном состоянии. Следовательно, я изображаю окружающую обстановку, которая создает соответствующее ее чувствам настроение.

Возможно, что в этот момент между деревьями пролетела птица, или порхала бабочка. Дагни даже могла осознавать это краешком сознания. Но губительно было бы включать их в сцену. Все равно что, следуя реалистическому методу, включать случайные детали, тогда как я сосредотачиваю внимание читателя на сути чувств Дагни и сути происходящего.

Я всегда воспроизводила процесс осознания чувств человеком так, как если бы это

происходило в действительности, приобреталось опытным путем и как итог развития определенного типа характера. Например, Дагни не та женщина, которая не будет пытаться понять настоящую природу того, что она испытывает. Когда Дагни попытается разобраться в своих чувствах к Голту, она не скажет: «Я обезумела от любви» или «Любовь — важнейшая ценность». Никто не думает так. Я воспроизвожу то, что должно было быть в центре внимания Дагни.

Начало первого отрывка предполагает внезапное восприятие Дагни Голта в физическом плане.

«Внезапно она осознала, что они одни, и это ощущение лишь подчеркнуло этот факт не давая повода к намекам, но сохраняя всю значимость невысказанного, обостряя ее. Они были одни в тишине леса, рядом со строением, похожим на языческий храм, и Дагни понимала, каким должен быть обряд и что следует возложить на подобный алтарь». Я имею в виду секс, это намеренная подсказка, без использования самого слова. Этот отрывок идет после описания храма Голта, в котором находится его изобретение, и я планировала ранее, что Дагни относится к сексу, как к наивысшему выражению чувств, подтверждению значительности отношений и как к наивысшей ценности. Утверждение: *«Дагни понимала, каким должен быть обряд и что следует возложить на подобный алтарь»*, напоминает читателю, что зрелище великого достижения приведет Дагни к мысли о сексе, использование мною слов вроде *храм, обряди алтарь*, которые сопровождают религиозные и высшие ценности, напоминают читателю, что она считает секс сакральной ценностью. Читатель связывает все эти намеки: *«Да, она бы чувствовала именно так из-за ее отношения к любви и к тому, что в любви достигнуто».*

Утверждение *«Дагни понимала, каким должен быть обряд и что следует возложить на подобный алтарь»* литературно гораздо более сильное, чем, скажем, «она чувствовала, что хочет переспать с ним». Это сильнее, потому что я заставляю читателя дорисовать остальное.

Следующее предложение сводит абстракцию к непосредственному восприятию Дагни ситуации, к ее чувственному реальному опыту. Понаблюдаем: *«Она почувствовала, как сдавило дыхание, — очевидное сексуальное переживание — голова слегка откинулась назад, и ощутила легкое движение воздушного потока против волос, — чисто чувственное описание — но ей казалось, что она лишилась опоры в пространстве, оставшись один на один с ветром, — намеренное подчеркивание сексуальных коннотаций — не замечая ничего, кроме его бедер и рта».* Если бы я сказала «не замечая ничего, кроме него», это было бы слишком просто (и не стоило бы и цента). Что она почувствовала? Его бедра и рот. Такая конкретика подчеркивает, что она воспринимает Джона Голта только в одном, частном аспекте, и осознает, таким образом, одну цель. (В более интеллектуальном контексте она, вполне возможно, заметила бы его глаза.)

В следующем предложении я делаю то же самое по отношению к Голту. *«Он замер, его лицо было неподвижно, если не считать легкого движения век, — первое физиологичное описание — он зажмурился, будто в глаза брызнул слишком яркий свет».* Поскольку в сцене нет никакого яркого света, подразумевается, конечно, «зажмурился от нахлынувших, невероятно сильных чувств». Вот на что я намекала, контекст довершил остальное.

Самая большая трудность в подобных сценах — разработать их так, чтобы они воспринимались читателем как нечто целое, поскольку состоят из разнородных элементов. В следующем предложении моя техника, можно сказать, саморазоблачительна: *«Это походило на три гулких мгновенных удара — то был первый — а со следующим ее пронзило яростное чувство триумфа от понимания, что его усилия и борьба были еще более тяжкими, чем ее собственные, — и затем он поднял голову и обратил взор к надписи над входом в храм».* Здесь мне бы хотелось думать, что читатель воспринимает все описание момента как единое целое. Но

он не может переживать его так. Я должна обозначить шаги. Поэтому я начинаю с объединения шагов — *«это походило на три гулких мгновенных удара»* — и затем разбиваю его на три мгновения, составляющие нечто вроде прогрессии, которая в реальной жизни была бы прочувствована как целое.

Во втором отрывке у меня была еще более трудная задача: показать ценность чувства. Чем сильнее чувство — тем труднее понять, в чем оно заключается, из каких элементов состоит. Оно воспринимается как неделимое, целое. *«Я чувствую что-то значительное, но у меня нет слов, чтобы описать это, и это невозможно разложить по полочкам»*. Нужно разбить эмоцию на подобие деталей. В действительности Дагни не смогла бы так думать, но читатель зато сможет суммировать эти детали в «моночувство».

Частично это удастся сделать через отрицание, я перечисляю то, чего у Дагни нет. *«Единственное чувство поглощало остатки ее энергии, способность понимания, суждения, контроля»* — конкретизация элементов, которые обычно представлены в сознании, но которые теперь Дагни утратила, таким образом я показываю, что ее единственное значимое чувство — *«лишало воли сопротивляться или, наоборот отдаться ему»*. Я напоминаю читателю, что обычно Дагни не свойственно находиться полностью во власти одного чувства, но в данный момент это именно так.

Затем мне следовало убедить читателя в том, что состояние, в котором находится Дагни, — именно любовь: *«Перед глазами стоял его образ — его фигура, как он стоял перед входом в храм, — но она ничего не испытывала: ни желанья, ни надежды; она не могла оценить своих чувств, не могла бы назвать их и понять свое отношение к ним — в них не было единства, как и в ней самой, она исчезла как личность, осталась только функция — способность видеть его»*. Сказать, что она хочет заняться с ним любовью или, что она поняла, что любит его, было бы гораздо слабее, чем утверждать, что ее мыслительные способности были низведены до единственной функции — воспроизведения в памяти образа любимого человека. Такое заключение, как «я люблю его» или «я хочу выйти за него замуж», — абстракции. Это мысли, и они придут позже. Настоящее чувство должно переживаться именно как острое осознание другой личности, которое и есть, по сути, любовь.

Ее пониманию поддается только одно: *«...и в этом только [в способности видеть его] и было единственное значение, единственная цель без всякого дальнейшего развития»*. Это крайнее проявление чувства любви, суть которой не секс или что-то иное, но (говоря попросту) всего лишь осознание факта, что любимый существует, — которое затем переживается как открытие целого мира.

В выборе содержания и слов я руководствуюсь теорией человеческого познания. Я подаю материал так, как человек мог бы переживать все это в действительности. Выбор переживаний — моя прерогатива. Мы не видеокамеры, никто не может видеть всего, что происходит в той или иной ситуации. Мы видим только то, что интересует нас, на чем нас заставляют сосредоточиться наши ценности. И когда я пишу, я подменяю читательский выбор своим, авторским. Я навязываю читателю свой выбор, показываю те моменты, которые читатель должен наблюдать сам, и не оставляю ему никакой зацепки, чтобы сосредоточиться на чем-то другом. Таким образом, его сознание воспринимает предлагаемый мною материал как в реальности. Но он будет наблюдать реальность так, как ее наблюдаю я — то есть, с моей точки зрения, в соответствии с моим ценностным выбором. (Читатель может решить потом, что он думает об этих ценностях, которые, как правило, у людей разнятся, это приватные ценности.)

Мое творчество в высшей степени условно и в не меньшей степени объективно. Условно в том, что я выбираю главное, объективно потому, что я не говорю читателю, что он должен видеть или чувствовать. Я показываю это.

Однако на практике иногда бывают необходимы связующие, не несущие важной информации предложения вроде: «Они направились к машине», которые сообщают, не показывают — но ведь здесь нечего показывать. Учитывая избирательность человеческого восприятия, это походит на действия человека в реальности. Если, не прерывая разговора, вы идете к машине, то в центре вашего внимания находится только заданное направление, но сосредоточены вы совсем на другом. Я использую подобный метод для выбора предложений и слов.

Я не показываю, но даю читателю прямое чувственное свидетельство. Автор вроде меня никогда не обнаруживает себя — тем не менее он сознательно дергает за ниточки. Я не даю ничего, кроме деталей, объективных фактов — но под таким углом, что читатель вынесет именно такое впечатление, которое я предусмотрела для него.

Из «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго

С того дня во мне появился человек, которого я не знал. Я использовал все мои обычные средства: монастырь, алтарь, работу, книги. Безумие! О! наука отзывается такой пустотой, когда бьешься об нее в отчаянии головой, полной страсти. Знаешь ли ты, юная дева, что я всегда видел с тех пор между книгой и мной? Тебя, твою тень, образ светоносного явления, которое когда-то прошло передо мной, но этот образ быстро тускнел и становился мрачным, зловещим, темным, как черный круг перед глазами, который долго преследует того, кто опрометчиво засмотрелся на солнце.

Не зная, как избавиться от этого наваждения, от твоей песни, постоянно звенящей в голове, от твоих ног, танцующих на моем молитвеннике, всегда чувствую ночью, в мечтах, твои формы, возбуждающие мою плоть, я хотел увидеть тебя снова, касаться тебя, знать, кем ты была, увидеть, найду ли я тебя достойной сравнения с воображаемым идеалом, за который я тебя принимал, разрушить, возможно, мою мечту сравнением с реальностью. В любом случае, я надеялся, что новое впечатление перечеркнуло бы первое, и первое стало бы терпимым для меня. Я искал тебя. Я видел тебя снова. Несчастный! Когда я вновь увидел тебя, я возжелал увидеть тебя в третий раз, я желал видеть тебя всегда! Тогда — кто может остановиться на этом крутом спуске в ад? — тогда я решил не принадлежать себе больше. Другой конец веревки, которую дьявол присоединил к моим крыльям, он привязал к твоей ступне. Я стал бродягой вроде тебя. Я ждал тебя на входе, я искал тебя на улицах, я наблюдал тебя с вершины моей башни. Каждый вечер я возвращался к себе еще более очарованным, более отчаявшимся, более околдованным, более потерянным!..

О, юная дева, пожалей меня! Ты полагаешь, что несчастлива, уввы! уввы! ты не знаешь, что такое несчастье. О! любить женщину! быть священником! быть ненавистным! любить со всей яростью души, чувствовать, что за бледную тень ее улыбки можно отдать всю кровь, внутренности, характер, спасение, бессмертие и вечность, архангелов, Бога, что можно прильнуть рабом к ее ногам, обнимать ее ночью и днем в мечтах и мыслях. Видеть ее очарованной солдатской формой! и ничего не иметь предложить ей, кроме поношенной рясы священника, которая пробудит в ней страх и отвращение!.. Знаешь, на что похожа та мука, которую заставляют тебя выносить сквозь долгие ночи артерии, которые кипят, сердце, которое разрывается, голова, которая раскалывается, зубы, которые кусают руки; эти неустанные попытки, что продолжают поворачивать тебя без передышки, как на раскаленной сковородке? Мысли о любви, ревности и отчаянии. Юная дева, спасибо! остановись на мгновение! брось немного пепла в это пламя... Дитя! мучь меня одной рукой, но ласкай другой! Сжался, юная дева! сжался надо мной!

Задача Гюго в данном отрывке — передать интенсивность страсти священника и остроту его внутреннего конфликта. Он использует для этого мелочи — священник не просто признается: «Я страдаю и думаю о тебе», — он приводит конкретные детали — и конкретика соответствует страсти, она подчеркивают сущность страданий священника. Так, у меня и у Гюго обнаруживается нечто общее: мы оба имеем дело с конкретными деталями и чувствами.

Например: «Я использовал все мои обычные средства: монастырь, алтарь, работу, книги». Священник не говорит: «Я пытался побороть это», хотя это главное, но он перечисляет эти особые средства.

«Знаешь ли ты, юная дева, что я всегда видел с тех пор между книгой и мной? Тебя, твою тень». Это типично романтический подход. Если бы он сказал: «Я сохранял в памяти твой образ» это было бы не так сильно, как «между книгой и мной». Можно даже видеть девушку, танцующую на книге священника; образ очень колоритный и содержательный, но специфичный. Это дает нам понимание того, как он переживал — как его религиозная сосредоточенность была разбита образом соблазнительницы — что гораздо определеннее, чем «я постоянно думаю о тебе, и ничто не помогает».

«Не зная, как избавиться от этого наваждения, от твоей песни, постоянно звенящей в голове, от твоих ног, танцующих на моем молитвеннике», — снова, сосредоточенность, которая содержит точное описание того, что он испытывал — «всегда чувствуя ночью, в мечтах, твои формы, возбуждающие мою плоть». В одном англоязычном издании перевели так: «видя тебя в моих мечтах», — что является банальным обобщением, чего Гюго уж точно не желал.

Посмотрите на драматичную простоту и конкретность, с которой священник объясняет, зачем ему нужна новая встреча с девушкой: «Я хотел увидеть тебя снова, касаться тебя, знать, кем ты была, увидеть, найду ли я тебя достойной сравнения с воображаемым идеалом, за который я тебя принимал, разрушить, возможно, мою мечту сравнением с реальностью. В любом случае, я надеялся, что новое впечатление перечеркнуло бы первое, и первое стало бы терпимым для меня. Я искал тебя. Я видел тебя снова». Затем он описывает последствия, и снова делает их конкретными. Он не говорит: «Из всего этого следует, что я был беспомощен перед своей страстью». Он повествует об этом так: «Я ждал тебя на входе, я искал тебя на улицах, я наблюдал тебя с вершины моей башни». Предшествующие эпизоды дали развернутое представление о кафедральном соборе и его башнях. Строка «Я наблюдал тебя с вершины моей башни» является такой отличной конкретизацией, которая вызывает в памяти читателя визуальную картину контекста: он может видеть священника, стоящего на башне, и девушку, танцующую на площади внизу.

«О! любить женщин! быть священником! быть ненавидимым!» Важная конкретика, обнажающая суть конфликта. «Чувствовать, что за бледную тень ее улыбки можно отдать всю кровь, внутренности, характер, спасение, бессмертие и вечность». Если бы он сказал: «Я бы отдал тебе все», это была бы расплывчатая абстракция. «И видеть ее очарованной солдатской формой» — не «глупым солдатом», что было бы слабым утверждением подобной идеи — «и ничего не иметь предложить ей, кроме поношенной рясы священника». Противопоставляя предметы одежды, он проецирует различие между двумя образами жизни: его собственной строгой жизни священника против замечательной (в глазах девушки) жизни солдата. Это грамотное использование двух небольших деталей передает суть ситуации в целом. «Знаешь, на что похожа та мука, которую заставляют тебя выносить сквозь долгие ночи артерии, которые кипят сердце, которое разрывается, голова, которая раскалывается, зубы, которые кусают руки». Он не говорит: «Меня замучили мысли о тебе, ночью и днем»: он описывает частности, какие конкретно муки он испытал — сильные, потрясающе подробные сведения. Строка «зубы, которые кусают руки» описывает это очень хорошо. Все другие преувеличены — артерии буквально не кипят, сердце не разбивается, голова не раскалывается — но любой поверит, что он действительно кусал руки, и это делает описание его мук очень убедительным.

Строка «мучь меня одной рукой, но ласкай другой!» отражает проблему священника целиком и полностью. Это то, что делает таким драматичным описание его затруднительного положения: то, что он просит, — невозможно.

Хотя священник совершает ужасные вещи в романе, никто не примет его за абсолютного злодея. Гюго, очевидно, предназначал ему роль злодея, но психологически не вытянул идею.

Этот конфликт между сознательным осуждением Гюго зла и его более глубоким, подсознательным представлением о жизни отражен в стиле.

Если бы Гюго действительно расценивал страсть священника как дьявольскую, то монолог священника был бы гораздо менее привлекательным. Он изобразил бы священника уродом или садистом, который руководствуется извращенным, злым чувством. Однако вместо этого его персонаж говорит о своей любви в таких романтически возвышенных выражениях — приведенные выше примеры отражают чувства настолько пылкие и искренние, что читатель непременно почувствует симпатию к нему (и то же чувствует автор).

В этом отрывке нет экзальтированных высказываний в защиту религии. Когда священник упоминает о религии, то всегда делает это, как богохульник. В этом, частном, случае религия ничего не значит для него, он хочет положить Бога к ногам девушки — которая прекрасна, и религия здесь вовсе не способ преодоления дьявольской страсти.

Если бы Гюго действительно считал священника злодеем, то он изобразил бы страсть отвратительной, а религиозные чувства героя более сильными. Но подсознание Гюго было на стороне любви и грешной земли настолько, что я бы сказала: «Бог в помощь!»

Сквозь весь роман священник проносит убеждение, что его страсть «роковая». На деле, ранее в речи, обращенной к девушке, он утверждает, что проиграл сражение против искушения, потому что Бог не дал человеку власти — такой же сильной, как у дьявола. Это детерминистская предпосылка. То есть, эта речь демонстрирует нам, что автор может заставить своих персонажей говорить противоречиво или даже, что его собственные философские утверждения могут быть противоречивы — поскольку они полностью отличаются от его первоначальных намерений и происходят из его настоящих, подсознательных предпосылок.

Речь отражает силу чувства, которая может осознаваться только при возможности выбора. Автомат не испытывает эмоций. В литературе, написанной с детерминистских позиций, ощущение боли может быть убедительно изображено, но только не сильные «земные» страсти.

Рассмотрим утверждения священника. Он постоянно говорит о том, как пытался бороться со страстью; но чувствовал желание увидеть девушку снова, он следил и ждал ее. Он постоянно говорит о том, что делал; и просит ее сжалиться над ним, подразумевая: соглашайся любить меня. Он деятелен в своей страсти. Он решил, что не может бороться больше, поэтому теперь старается завладеть ею. И его эмоциональное напряжение имеет одну цель: «Если я смогу убедить ее в величии моей любви, тогда, возможно, я смогу получить ее». Это человек, отвечающий за собственную судьбу.

В реалистическом романе человек не может сопротивляться своей страсти, существует невероятное разнообразие жалоб персонажей, взывающих: «Бедный маленький я, я ничего не могу сделать». Здесь, хотя священник использует просящие выражения, вроде *сжался надо мной*, это не тон жалобы.

Я всегда говорила о том, что роднит меня с Гюго. Теперь же я хочу установить определенную разницу между нами.

Во-первых, Гюго позволяет персонажу произносить о себе больше комментариев — причем авторских, — чем позволяю я. Например, священник говорит: *«Но этот образ быстро тускнел и становился мрачным, зловещим, темным, как черный круг перед глазами, который долго преследует того, кто опрометчиво засмотрелся на солнце»*. Человек, повествующий о своей страсти, может использовать метафоры. Но здесь исповедующийся так литературен: он использует настолько элегантно построенные фразы, что обнаруживает присутствие самого Гюго в его словах. Это несколько умаляет убедительность образа священника, говорящего отчаянно и страстно.

Гюго менее заинтересован, чем я, в точном (хотя и условном) воссоздании реальности; он

имеет тенденцию вмешиваться в ткань повествования, высказывая собственные представления, не ограничиваясь исключительно изображением. Это заметнее в описательных пассажах, чем в диалогах: в описаниях он часто высказывается заинтересованно — на грани обнаружения представлений, принадлежащих самому Гюго. Иногда он производит впечатление захватывающего оратора: его стиль блестящ, в нем всегда находится что-то яркое, красочное для характеристики явления. Но в этом случае он необъективен, он позволяет обнаруживать присутствие всезнающей личности в качестве рассказчика.

Большинство романистов девятнадцатого века поступали именно так. Они постоянно конъюнктурно высказываются, даже используя выражения типа «теперь, дорогой читатель, мы посвятим вас в тайну». Этот метод не может быть логически оправдан.

В девятнадцатом веке писатели всегда позиционировали себя в качестве рассказчика, который, подобно средневековому трубадуру, ходил по округе, распевая саги. Автор отводил себе роль очаровательного или остроумного персонажа — или эрудита, подобно Гюго. Но поскольку автор *отводил себе роль* в повествовании, вы должны были читать романы того времени на двух уровнях. Вы постоянно вычленяли себя из истории, потому что выслушивали рассказчика и затем возвращались в реальность романа.

Это было просто модой, снижением литературного стиля — который должен был в угоду времени стать низким. (Некоторые пытаются возродить его, но это безвкусно.) Чтобы напомнить читателю, что некто рассказывает ему историю, автор должен ввести выбивающийся из повествования элемент, который разрушает эффект реалистичности произведения, как если бы живописец, например, прикрепил свою кисть в углу холста, чтобы напомнить зрителю об авторе. Художественная литература — атеистический мир: вы тот бог, который создает его, и в нем не должно быть никаких всезнающих личностей.

(Если вы пишете от первого лица, то включаете рассказчика в процесс создания истории. В действительности автор становится персонажем. Достоевский часто пользовался этим приемом. Он писал роман от лица какого-нибудь человека из маленького городка, который никогда не принимал никакого участия в действии, но являлся местным хроникером — что давало ему известную степень редакторской свободы.)

Другое различие между мной и Гюго касается определенного типа повторов, которые возникают сверх необходимого, чтобы передать смятение священника, признающего себя в порочной любви к девушке. Некоторые вещи произносятся снова и снова, ничего не добавляя к сказанному.

Стиль Гюго служит прежде всего для выражения чувств. Как романтик, в первую очередь, он знает, что никто не изображает чувства ради чувств, он знает, что чувства передают авторскую позицию. Он гораздо меньше меня занимается интеллектуальным значением тех чувств, которые показывает, и интеллектуальным методом их воспроизведения.

Из двух стилей, мой — более мужской, если под «мужским» мы понимаем компактность интеллектуального содержания. Даже если я пишу о сильных чувствах, я взвешиваю каждое слово в его прямом значении, в его связи с другими словами, что они могут добавить к предложению. Мой стиль более контролируемый, стиль Гюго более свободный.

Второй из двух отрывков, который я привела из романа «Атлант расправил плечи», был написан по вдохновению, как я советовала: пишите, как получается, затем редактируйте. Но когда я редактировала, я исследовала каждое слово: «Это слово постороннее или оно необходимо? Почему мне хочется оставить его?» К этому особому отрывку я возвращалась десять раз и внесла всего несколько исправлений. Но я могла позволить себе писать таким образом, потому что мое целеполагание было устремлено к экономии слов и выражений и, как результат, мое подсознание не продуцировало многое, что было бы чуждым.

На других случаях мое подсознание не функционировало так хорошо — и поэтому требовалось переписывать по десять раз. Я даже не давала в печать страницу рукописи, пока не делала на ней столько исправлений, что больше не могла использовать этот листок бумаги, я экспериментировала на той же самой странице, пытаясь десятью различными способами сформулировать предложение. Причина в том, что я не могла составить предложение слово за словом. Я могла только записывать отдельные слова, затем взвешивать их: «Звучит правильно. Почему правильно?» Если я давала ответ, слова оставались. Если это было не совсем ладно, я спрашивала себя, почему? Если я схватывала почему, но предложение просто не складывалось, я пыталась писать различными способами, до тех пор пока вдруг не обнаруживала: «Да, вот то, чего не хватало».

Гюго не работал бы так, это видно из всего его творчества, он не стремился к подобной выразительности. Было бы неверно думать о том, чей метод лучше. Суть этих подходов метафизична. Тот факт, что Гюго сознательно придерживался христиански-альтруистического набора ценностей, а подсознательно — не совсем, был одной из причин, почему он не стремился к рациональной точности. Это не было частью его воззрений на жизнь и, следовательно, на творчество. В соответствии с его ценностями и принципами, его метод являлся правильным для него.

Из приведенных выше отрывков из романов «Атлант расправил плечи» и «Собор Парижской Богоматери» тема — «чувство любви» — была передана средствами детализации для представления сущности этой абстракции. Этот метод — суть романтического подхода к стилю.

Следующий отрывок, для сравнения, из Томаса Вулфа.

Ах, как странно и прекрасно, — думала женщина, — как бы я хотела переносить дольше эту невыносимую радость, музыку этой великой, трудновоспроизводимой песни, мучение этой невообразимой славы, которая ведет мою жизнь к разрыву и которая не позволяет мне говорить!.. О, волшебный момент, который настолько совершенен, неизвестен и неизбежен, стоять здесь, на этой стороне великого судна, здесь, на огромном последнем краю вечера и возвращения, с этим, все еще живущим, удивлением в моем сердце и знанием только, что так или иначе мы исполнены тобой, о время!.. Ах, тайна и только, думала она — как учиться с голодом, и как жестоко с гордостью, и как, сгорая, с невозможностью желая он оперся здесь на перила ночи, — и он, дикий, взбешенный и молодой, и глупый, и покинутый, и его глаза были голодны, его душа иссушена жаждой, его сердце голодно гладом, который не может быть утолен, и он учился здесь, на дороге, и мечтал великими мечтаниями, и он безумен от любви, и он томим жаждой славы, и он так жестоко ошибался — и так прав!.. О, страстный и гордый! — как, как дикая, потерянная душа молодости, как, как мой дикий потерянный отец, который не вернется.

Он повернулся и увидел ее тогда, и так, обнаружив ее, потерялся, и так, теряя себя, находил, и, так глядя на нее, видел в течение ускользящего момента только приятный образ женщины, которой, возможно, она была, и та жизнь видела. Он никогда не знал: он знал только, что с этого момента его дух наколотся на нож любви. С этого момента он никогда ни за что не должен снова потерять ее, никогда не должен вернуться полностью к себе одинокому, к дикой молодежной целостности, которая была его целостностью. В момент их встречи гордая неприкосновенность молодости была сломана, чтобы не быть восстановленной. В момент их встречи она вошла в его жизнь какой-то темной магией, и прежде, чем он узнал об этом, он ощутил ее биение в пульсации крови — так или иначе, после того — как он никогда не знал — чтобы вкрасться в трубопроводы его сердца и населять одинокую, неприкосновенную, арендуемую квартиру его одинокой жизни, так, как великий вор любви, украсть святую святых его души, и стать частью всего, что он сделал и сказал, и был — через это вторжение так коснуться всего очарования, что он мог бы коснуться, через эту странную и тонкую хитрость любви, впредь разделить все, что он мог бы чувствовать или сделать, или мечтать, до этих пор для него не было никакой красоты, которую она не разделяла, никакой музыки, в которой не было бы ее, никакого ужаса, безумия, ненависти, болезни души или горя непроизносимого, которые не были бы так или иначе согласованы с ее единственным изображением и миллионом форм, — и никакая окончательная свобода и освобождение, купленные невероятным расходом крови и мучений, и отчаяния, это не имело бы отношения к навсегда оставшемуся глубокому шраму на его лбу, к его сухожилиям, давно исковерканным цепями любви.

Можно заключить, что, видя друг друга впервые, эти два человека чувствуют что-то сильное, по крайней мере, судя по восторженным словам автора можно заключить, что таким было его намерение. Но он его не выполнил.

Причина такова: расплывчатые абстракции. Возьмем первое предложение. «Ах, как странно и прекрасно, думала женщина». Что странно и прекрасно? Жизнь или любовь, или человек, которого она видит? «Как бы я хотела дольше переносить эту невыносимую радость, музыку

этой великой, трудно воспроизводимой песни, мучение этой невообразимой славы, которая ведет мою жизнь к разрыву и которая не позволяет мне говорить!..» Неизвестно, радость от чего, музыка какой песни, о какой славе речь; можно только заключить, что женщина испытывает некое чувство.

Вулф пытается передать эмоции непосредственно, прежде всего с помощью прилагательных. Вы можете наблюдать здесь печальный результат использования прилагательных без существительных и специфичное содержание — атрибуты без сущности. Нельзя передать качество чего-то, не говоря, о чем идет речь.

Это стало банальной истиной в среде редакторов, что плохой текст может быть оценен по количеству прилагательных. Это не абсолютная истина, но действительно начинающие часто используют много прилагательных. Почему? Потому что легче и проще всего описывать что-то. Когда Вулф написал *«радость невыносимая», «песня трудно воспроизводимая», «слава невообразимая»,* он очевидно чувствовал, что если он вставит три этих прилагательных, они будут означать. Собственно говоря, одно можно было бы вставить — или десять, если бы каждое добавляло что-то существенное в предложение.

Посмотри также на архаизм использования прилагательного после существительного: *«радость невыносимая», «песня трудно воспроизводимая», «слава невообразимая».* Это допустимо, когда соответствует содержанию (нет ничего, чего никогда нельзя делать в прозе, если требуется). Но здесь автор пытается заменить формой содержание: он пытается передать значительность момента способом представления высоких чувств вместо содержания, которое он не сумел раскрыть.

В стиле форма следует за функцией. Если вы описываете сильные чувства, то можете использовать такой высокопарный стиль, какой только пожелаете, потому что содержание предполагает это. Просто, когда вы задаетесь вопросом, является ли прилагательное лишним, помните, что вы имеете право на все, если содержание позволяет это. Но никогда не используйте слова как заменители смысла.

К тому же легче всего назвать что-либо «песней» или говорить о «музыке» чего-то, «музыка» всегда сопровождается сильным чувством. «Любить, как музыку» или «архитектура — музыка», или «поэзия — это музыка» — подобные выражения встречаются невероятно часто. Если беспокоиться о смысле и если сделать это оригинально, то допустимо сравнивать что-то с музыкой. Но пытаться передать экзальтацию выражением *«музыка этой великой песни».* Что за песня?

Кто-то однажды сказал мне, что писатель никогда не должен употреблять слово «неописуемо» — если это «неописуемо», то и не нужно этого делать. Здесь же автор тратит целое предложение на *«песню трудно воспроизводимую», «славу невообразимую».* Когда писатель заявляет: «Это не произносимо», он признается в несоответствии призванию. Это не может иметь других значений. Не произносимо для кого? Автор не должен злоупотреблять своими личными писательскими проблемами по отношению к читателю, читатель, следящий за событиями истории, — не подсознание автора.

«О волшебный момент, который настолько совершенен, неизвестен и неизбежен». Почему момент «совершенен», «неизвестен» и «неизбежен»? Нет причин для прилагательных, кроме той, что они неопределенно предполагают нечто высокое или важное. И что значит *«так или иначе мы исполнены тобой, о время!»?* Автор дает нам форму предложения, но не смысл, он рассчитывает только на коннотации слов. Это не проходит по правилам не только литературы, но и грамматики.

Слова — средства общения и должны использоваться по назначению. Одна из красот хорошего литературного стиля, как оппозиция сухому синопсису, есть сочетание ясного

обозначения смысла с грамотным использованием коннотации. Но можно коннотировать что-то только по отношению к чему-то. Нельзя иметь коннотации, которые являются отношениями, не определяя ни одной сущности, имеющей эти отношения.

«*О, волшебный момент*». Это допустимо и может быть очень эффективно использовано восклицание «О», как чрезвычайное выражение особого чувства — когда это оправдано содержанием. Посмотрите, когда Гюго использовал это — «*О, юная дева сжалась надо мной!*» — была определенная причина для восклицания, священник апеллировал к жалости. Здесь, сравните, Вулф использовал восклицание «О» просто для обозначения эмоции.

Также никогда не используйте слово «волшебный» в положительном смысле. Это слово ленивого писателя. Сказать о чем-то — «волшебное» — очень легко, сродни тому, как использование мистицизма — самый легкий путь разрешения философских проблем. Мистицизм не самое простое явление в психологическом отношении, но в философском — наоборот. Просто слово «волшебный» — не легкое, если вы хотите достичь надлежащего эффекта, но очень легкое в литературном смысле: если вы не знаете, как описать что-то, вы говорите: «О, это волшебно».

«*Ах, как странно и прекрасно, — думала женщина*». Цель этого описания ясна: молодой человек выглядит, как если бы он имел некую тайну в себе. Но называть его «странным» человеком — непростительно в смысле перспективы. Я не имею в виду, что автор должен был использовать сверхточное предложение «Человек выглядел так, как будто обладал тайной»; чтобы быть сверхточным, здесь следовало бы отказаться от эмоционального тона. И это трудно — поддержать ясность, передавая сильное эмоциональное настроение. Но не стоит передавать это посредством плохой грамматики. Всем известная литературная банальность гласит: когда вы пишете о скучных людях, вы, писатель, не должны быть скучным. То же самое правило приложимо и здесь: вы не можете передать несвязную эмоцию несвязным письмом.

Очевидно, одна хорошая строка, относящаяся к этому замечанию, находится в предыдущем предложении: «*...стоять здесь, на этой стороне великого судна, здесь, на огромном последнем краю вечера и возвращения*». Вечер и возвращение буквально не имеют края, но здесь не нужна грамматическая педантичность. Этот отрывок предшествует описанию корабля, входящего в док вечером, следовательно, значение слов «*на огромном последнем краю вечера и возвращения*» ясно: необъятность чувства возвращения домой вечером. Здесь Вулф удачно комбинирует эмоции с особым, физическим описанием.

Но когда он повторяет подобную уловку, получается очень плохо: «*он оперся здесь на перила ночи*». Таким образом, начертана перспектива.

Далее автор выражает одну идею три раза посредством синонимов: «*его глаза были голодны, его душа иссушена жаждой, его сердце голодно гладом, который не может быть утолен*». Это пример того, как не надо писать через посредство понятий. Если Вулф хотел передать идею духовного голода и акцентировать ее, ему нужно было найти самые сильные выражения, какие только можно для такого голода. Проблема в том, что ни одна из этих метафор недостаточно сильна сама по себе, чтобы передать то, что он хотел. Но утверждение чего-либо три раза не делает это сильнее, а, наоборот, в три раза слабее.

Последняя часть этого предложения несет некоторые специфические представления, и это почти хорошо: «*он безумен от любви, и он томим жаждой славы, и он так жестоко ошибался — и так прав!*...» Здесь автор указывает, что о человеке говорит женщина. С прямой простотой передается ее впечатление, ее оценка будущего мужчины, и ее философия (ее точку зрения, которая заключается в признании того, что он прав, ожидая любви и славы, но предназначен для разочарования, — что указывает на такое же отношение универсума по отношению к ней). Автор сообщает нечто особенное, и делает это однажды. Если бы он дал перед этим некоторые

основания для подобных заключений женщины — описанием лица мужчины или его выражением, это было бы хорошим предложением.

«О, страстный и гордый! — как, как дикая, потерянная душа молодежи, как, как мой дикий потерянный отец, который не вернется». Отсылка к отцу женщины портит эмоциональное настроение отрывка и разрушает предшествующее описание человека, который подчеркнута молод, амбициозен и устремлен в будущее. Гимн первой встречи женщины с возлюбленным не может закончиться семейным воспоминанием. Это настоящая антикульминация.

Затем, в глазах молодого человека, встреча приподнимается: «Он повернулся и увидел ее тогда, и так, обнаружив ее, потерялся, и так, теряя себя, находил». Снова ради эффекта автор играет словами вместо передачи содержания. Нужно время, чтобы прояснить, что все это значит: «Хорошо, найдя ее, он был потерян. Как? О, влюбившись. Потеряв себя, он был найден. Кем?»

«Он никогда не знал: он знал только, что с этого момента его дух накололся на нож любви». Чрезвычайно уродливая метафора: это означает мясо на вертеле или солдата в плохом фильме, падающего на меч. По общему признанию, метафора психологична: автор сравнивает любовь с ножом, потому что она ведет к опасности. Но делать это так специфично, как будто можно видеть дух человека, падающего на нож, — непростительно.

«С этого момента он никогда ни за что не должен был снова потерять ее, никогда не должен был вернуться полностью к себе одинокому, к дикой молодежной целостности, которая была его целостностью». Посмотрите на злоупотребление словом дикий. Это плохо — «кататься» на слове — использовать его снова и снова, так что читатель замечает повтор. В большинстве книг, говорят редакторы, автор злоупотребляет каким-нибудь выражением. Здесь Вулф делает это на одной странице.

Предыдущее предложение передает все же особую мысль: что это конец независимой юности человека. Но тогда следующее предложение выражает точно ту же мысль: «В момент их встречи гордая неприкосновенность молодости была сломана, чтобы не быть восстановленной». Вулф должен был использовать одно предложение или другое, но не оба.

«...впредь разделить все, что он мог бы чувствовать или сделать, или мечтать, до этих пор для него не было никакой красоты, которую она не разделяла, никакой музыки, в которой не было бы ее, никакого ужаса, безумия, ненависти, болезни души или горя непреодолимого, которые не были бы так или иначе согласованы с ее единственным изображением и миллионом форм». Мысль хорошая: женщина после этой встречи всегда будет частью каждого значительного момента жизни мужчины. Также хорошо, что Вулф пытается определить такие моменты, здесь он использует существенные детали. Но ужасное многословие разрушает достоинство мысли: «ужаса, безумия, ненависти, болезни души или горя непреодолимого». Писатель должен знать, когда остановиться.

Лучшая часть предложения такова: «...которые не были бы так или иначе согласованы с ее единственным изображением и миллионом форм». Вулф сообщил не только его смысл, но также его эмоциональное качество. Сказать «индивидуальность и различные ее аспекты» было бы сухим синопсисом, «ее единственным изображением и миллионом форм» и нетривиально и романтично одновременно. Но чтобы понять переживание, которое Вулф передает, читатель должен пробиваться через ужасные словесные сорняки.

«— никакая окончательная свобода и освобождение, купленные бесчисленным расходом крови и мучений, и отчаяния, это не имело бы отношения к навсегда оставшемуся глубокому шраму на его лбу, на его сухожилиях, давно исковерканных цепями любви». Вулф пытается передать некое великое страдание, но это невыполнимо путем нагнетания синонимов. Никогда не используйте слова вроде кровь, мучение и отчаяние вместе, одно из них означает, по существу,

то же самое, что и остальные. И если вы подразумеваете *отчаяние*, тогда *мученическое* слово, если вы подразумеваете *кровь*, тогда оба — *мучение* и *отчаяние*— являются антикульминационными.

Какой тип философии отражается в стиле Вулфа? Во-первых, недоброжелательность мира, которую он обнажает не только в особом утверждении «*он так жестоко ошибался*», но во всем тоне: «Это — пытка, но это прекрасно», «Это судьба, и мы беспомощны». Его стилю присуще признание человеческой беспомощности перед лицом чувств и судьбы.

Но главная философская составляющая стиля Вулфа — субъективизм. Человек, который подходит к реальности объективно, не будет писать таким образом, он не будет, например, рассказывать, как две личности смотрят друг на друга, не давая никаких физических признаков, посредством которых они пришли к таким заключениям. Вулф, однако, не отдает себе отчета, каковы причины его собственных чувств, и следовательно, не знает, как сообщить эти чувства другим, все, что он знает, — что определенные полупоэтичные выражения являются ему, и он пытается передать другим чувства с их помощью. Это не годное средство.

В этом отрывке у Вулфа очень скудное содержание и огромный перевес слов. Содержание может быть передано в двух предложениях, остальное — словесный мусор. Нельзя сказать, что первая встреча влюбленных должна описываться двумя предложениями. Нет, вы можете написать об этом и четыре страницы — если вам есть что сказать.

Стиль Томаса Вулфа является архетипом того, что я называю «мобильным стилем», заимствованным из современной скульптуры: это так неопределенно, что любой может интерпретировать увиденное, как ему вздумается. Вот почему к нему обращаются обычно люди лет двадцати. Вулф представляет пустую почву, заполняемую самим читателем, передает в общих чертах намерение, стремление, неопределенный идеализм, желание сбежать от банальности и найти «нечто лучшее в жизни» — ни одно из этих намерений не наполнено конкретным содержанием. Молодой читатель узнает это намерение и подставляет свои детали — если он не считает писателя ответственным за передачу его собственного мнения, но использует его просто как трамплин.

Я не могу этого допустить. Я не сотрудничаю с авторами, работающими в подобной манере.

Воркование птиц, запах весеннего цветения, растворенный в спокойном воздухе, лай сонных собак в полночь; кто запишет их и сделает почти банальными? И столь же естественным, столь же обычным, столь же юно неловким, столь же вечно красивым и подлинным, как они, был разговор Мартина и Леоры в те страстные полчаса, когда каждый нашел в другом часть самого себя, всегда нечаянно пропущенную, обнаруженную теперь с удивленной радостью. Они болтали без умолку, как герой и героиня слащавого рассказа, как сотрудники предприятия с потогонной системой, как хвастливые жители деревни, как принц и принцесса. Слова были глупы и несущественны, услышанные одно за другим, все же, взятые вместе, они были столь же мудры и важны, как потоки воды или шумящий ветер.

Цель этого отрывка, который следует за первой встречей Мартина и Леоры, — представить суть их романа.

«Воркование птиц, запах весеннего цветения, растворенный в спокойном воздухе, лай сонных собак в полночь; кто запишет их и сделает почти банальными?» Здесь автор откровенно признается в некомпетентности, говоря в действительности: «У меня есть только банальности, чтобы говорить об этом, но это в природе вещей. Никто не сможет сделать это иначе». Не все реалисты показывают свои писательские проблемы, разговаривая с читателем о них (чего не следует делать с точки зрения любых литературных установок): однако реалистические принципы заставляют Льюиса делать это. С позиции реализма писатель описывает «вещи, как они есть», но не вещи, какими они должны быть. При отборе он руководствуется не оценочными суждениями, а типичностью. Следовательно, если Льюис хочет дать установку или коннотацию, надлежащую для изображения любви, он будет думать только о банальном — статистически среднем.

«И столь же естественным, столь же обычным, столь же юно неловким, столь же вечно красивым и подлинным, как они, был разговор Мартина и Леоры». Здесь Льюис подчеркивает реалистические предпосылки: «Это банально, но естественно и подлинно». Естественно и подлинно для кого? Как реалист, он не задает этот вопрос. Он описывает любовь с точки зрения статистики.

Его преданность идее, что типичное является действительностью, — также очевидно, когда он говорит «юно неловкий». Большинство влюбленных могут быть «юно неловкими», но это не закон человеческой природы. Я утверждаю, что любые выдающиеся люди более романтичны и откровенны в молодости, чем в зрелом возрасте. Все же тип молодого человека или девушки, которая скажет: «О, ну и дела, любимый, ты знаешь, я отчасти сражена», — этот тип является представлением о юношеской любви Льюиса (и Голливуда).

Называя любовь «вечно прекрасным» чувством, мы опять находимся во власти стандартов. «Вот почему большинство влюбленных ведут себя одинаково, и, конечно, любовь прекрасна, следовательно, это прекрасный шаблон». Реалист не стремится изобразить любовь, как высшую ценность, какой она должна быть, а представляет ее в ограниченной шаблонной форме.

Последняя часть этого предложения хороша тем, что находит нечто характерное (и настоящее) в природе любви: «...когда каждый нашел в другом часть самого себя, всегда нечаянно пропущенную, найденную теперь с удивленной радостью». Это характерно — и всеобщее. Это говорит о любви больше, чем «воркующие птицы» и «весеннее цветение».

Следующее предложение снижает чувство любви. «Они болтали без умолку, как герой и

героиня слащавого рассказа, как сотрудники предприятия с потогонной системой, как хвастливые жители деревни, как принц и принцесса». Льюис хочет сказать, что любовь важна и что роман Мартина с Леорой начался, но в то же самое время он выступает как какой-нибудь циничный «реалист», который не симпатизирует романтическим настроениям. На самом деле он заявляет: «Романтические сцены могут быть обвинены в фальши, оттого что слащавы. Допуская подобное суждение, я улыбнусь непосредственности их чувств — не воспринимайте это слишком всерьез. Но все же я считаю любовь важной». Чтобы сделать сцену «похожей на жизнь», он отбирает затем самые сниженные формы из возможных: «...сотрудники предприятия с потогонной системой» и «хвастливые жители деревни». Тем самым он признает: «По статистическим стандартам, они больше походят на сотрудников предприятия с потогонной системой и хвастливых жителей деревни, чем на принца и принцессу, следовательно, я включу и их. Я выполню мой долг по отношению к действительности. Но все же Мартин и Леора были похожи на принца и принцессу или, наконец, они так чувствовали».

Последнее предложение снова является признанием авторского бессилия: «Слова были глупы и несущественны, услышанные одно за другим, все же, взятые вместе, они были столь же мудры и важны, как потоки воды или шумящий ветер». Любовь обычно имеет шуточный романтический кодекс, объективно он может быть глуп, но субъективно — может иметь большое значение для двоих. Этот феномен — одно из тяжелейших испытаний для любого автора, поэтому Льюис решает проблему описательно: «Да, отдельные слова, возможно, глупы, но сумма важна, потому что выражает близость и любовь». Это непростительно литературно. Писатель, который хочет быть правдивым по отношению к действительности, обязан здесь передать романтический кодекс влюбленных. Это трудно, но выполнимо.

Заметьте, что все представленные мною: два романтика и «промежуточный случай» Томаса Вулфа, — проделали большую работу (которую мог учитывать Синклер Льюис в своем стиле) по решению проблемы любви, они сосредотачивались на этом детально. По контрасту, Льюис потратил страницы, описывая школу Мартина и госпиталь Леоры [он студент — медик, она — медсестра], затем, когда реалист подошел к тому, что делает жизнь значительной — их первый роман, — он описывает его кратко, в полусатирическом абзаце. Это не случайность. Не все реалисты столь сдержанны, как Льюис, который снижает романтику, но суть их метода неизменна.

Из романа «Деньги звезды» Кэтлин Винзор

Они вошли в его комнату и сняли одежду, улыбаясь друг другу без чувства неловкости. Джонни был без одежды впервые, и он лег на кровать, положив руки за голову, наблюдая ее. Ширин повернулась, вылезая из юбки, и встала перед ним. Ее глаза стали темными, и ее лицо приобрело внезапную серьезность, как будто она задавалась вопросом, как он находит ее, но также как будто она потеряла Ширин Делани и приехала к нему только как женщина, часть всех женщин, которые когда-либо жили. Она села перед ним на кровать, дерзко изучая, подняла руку и протянула к нему, чтобы коснуться волос. Он потянулся и захватил ее, и внезапно усмехнулся.

«Шоколадное пирожное с мятной глазурью — это ты». Его руки коснулись ее груди легко. «Ты вся — сладость, завернутая в одном пакете».

Ширин торжественно звонко рассмеялась, и он повалил ее рядом с собой.

Этот отрывок — типичное «журнальное чтение». Слова безликие, стиль, испытывающий недостаток в любом эмоциональном или интеллектуальном смысле, чуть выше синопсиса. Особенность журнального стиля заключается в том, что почти всё из описанного могло быть сказано или могло случиться с читателем.

Автор показывает — я думаю, неумышленно, — что любовь значит для женщины в сцене. В момент страсти все, о чем она думает, как мужчина оценит ее, когда она снимет одежду, и когда он находит, что она — шоколадное пирожное, она торжественно звонко смеется. Она прошла тест. Все, что любовь значит для этой женщины, — утверждение ее эго — чувство собственного достоинства, оценка, полученная от кого-то еще.

Описание здесь совершенно бессмысленно и неэмоционально — но затем автор, очевидно, вспоминает, что описывает любовную сцену и что нечто важное должно быть сказано. Поэтому она затягивает некоторые надоевшие, общие места: «...как будто она потеряла Ширин Делани и приехала к нему только как женщина, часть всех женщин, который когда-либо жили». Я думаю, она пыталась сказать нечто типа: «Это любовь, которая должна иметь одинаковое значение для каждой женщины в любое время». Затем, выполнив свои обязанности по отношению к значимости любви в жизни человека, она возвращается к журнальному стилю: «Она села перед ним на кровать, дерзко изучая, подняла руку и протянула к нему, чтобы коснуться волос».

Далее следует диалог в духе реализма (если это вообще как-нибудь можно назвать), в котором автор использует то, что считает реалистическим сленгом. Она, возможно, думает: «Вот так разговаривают настоящие мужчины». Конечно, никто так не разговаривает, даже в плохих голливудских фильмах. (Даже журнальная литература *не так смешна*.)

Если вы когда-нибудь попытаетесь писать без полного понимания того, что пишете, зачем и о чем вы написали, результат будет тот же. Это некто, кто пишет в полуошеломленном состоянии, не отражая реальное или эмоциональное, или интеллектуальное состояние субъекта изображения, но просто ставит слова на подсознательные остатки выражений похожих сцен из других произведений.

В свете воспоминаний для начала следует отметить простой факт, по изученным позже примерам, что чувства, позволяющие молодому человеку ощутить состояние любви, влюбленность, были в значительной степени поддельными. Это ни в коем случае не говорило о том, что они были ложными или притворными; но тем не менее они, как сам молодой человек, вероятно, воображал, не возникли спонтанно. В теории, ах — чувства закончились, когда любовь волшебным и загадочным образом захватила его, в теории — именно это сделала любовь. На практике — любовь не делала ничего подобного. Он, правда, обычно бывал влюбчив. Молодой человек слышал и читал о такой вещи, называемой любовью. Ах — любовь превозносили всюду, как чистую, благородную и красивую. Любовь действительно имела отношение к торговле между полами; но любовь, как ясно было описано, не могла иметь отношение к сексу — физическому понуждению природы, о котором он знал и которое было осуждено им как злое и нечистое. Партнеры того, в чем он участвовал, вызывали (даже если он справедливо легкомысленно относился к ним) грязные шутки, грязные мысли, грязные приемы. То, каковы они были, должно быть всем, чем настоящая любовь не была. Любовь не знала их, нет. Ах — любовь явно была вне этого мира. Высокие чувства любви, одновременно столь захватывающие и столь манящие, могли, кроме того, иметься, очевидно, у любого. Молодой человек не замедлил бы с желанием иметь некоторое...

...Правилам благородства плоть не совсем подсудна. У поцелуев, однако целомудренных, нежностей, но приличных, если обмен ими поддержан на высоком уровне, должна быть плоть, скоро формирующаяся к их естественному концу, проектируя их фактическую цель. Требовалась дисциплина ума. Околдовывающий час должен был быть спасен неповрежденной частью сознания, одной его частью, исключая все, что затрагивало другую часть. Сохраняя разделение, мысли в плоскости лунного света и роз могли продолжаться независимо от более низкого, животного. Или, по крайней мере, они могли продолжаться так до конца. Заслуженное наказание за такое невинное пренебрежение Надеждой — сделать перерыв, она (прекрасное, целомудренное, невыразимое она!) не имела никакой потребности звонить, и к ее партнеру по ласкам не имела желания ехать, как он был свободен остаться; бывали затруднительные случаи, когда животное (игнорируемое часами и раздраженное настолько сильно) реагировало внезапно; долгое погружение в нерешительность приводило к собственному непредотвратимому концу. Артур Виннер Юниор — беспорядок в лунном свете, тревога среди роз! — был обязан скрывать это, так хорошо, как только мог, кризис, и единственное его постыдное утешение состояло в том, что Надежда, все что угодно, только не это, никогда не узнает, что случилось.

Это не эклектичное воспроизведение эмоций. Авторские установки очевидны. Все же это планировалось как реалистическое описание «вещей, как они есть».

Понаблюдаем за авторской уклончивостью. Например, автор описывает, как *факт природы*, отношение героя к любви. Он не говорит, что это было отношение одного молодого человека — он описывает это в общих словах, как если бы молодой человек влюбился только потому, что слышал об этом. «Молодой человек слышал и читал о такой вещи, называемой любовью. Любовь превозносили всюду, как чистую, благородную, и красивую». Поскольку любовь похвальна, согласно автору, молодой человек мотивирован подобной похвалой.

Все молодые мужчины на деле ничего не чувствуют, подразумевает Кезенс; они просто внушают себе, что они чувствуют нечто, поскольку слышали, что другие люди чувствуют это. Это значит, что психология всех молодых людей в десять раз хуже той, что я представила в «Источнике» в характере Питера Китинга.

«Любовь, как ясно было описано, не могла иметь отношение к сексу — физическому понуждению природы, о котором он знал. Которое было осуждено им как злое и нечистое». Эта фальшивая и ужасная точка зрения на секс — христианско-мистическая. Кезенс отражает наиболее распространенный набор ценностей — человек беспомощен, секс — глупое физическое понуждение, связанное с его низкой, животной природой, его «высокие» чувства — просто глупая романтическая иллюзия, все же он не утверждает, что это взгляд его героя или социальной группы, к которой принадлежит герой. Эти суждения традиционно поддерживаются большинством людей, полагает Кезенс, и, таким образом, он не считает их оценочными. Он признает их факторами человеческой природы.

Два элемента, которые составляют стиль: содержание (что автор отбирает для сообщения) и использование слов (каким образом он это рассказывает). Ужасно не только то, что Кезенс говорит о человеке и любви, есть что-то чрезвычайно отталкивающее в манере его повествования. Если определять суть его стиля в одном слове, им окажется *насмешка*. Кезенс насмехается — над любовью и над человеком как таковым.

Заметим его повторы, которые не случайны (и при этом не столь невинны, как у Томаса Вулфа, который повторял некоторые вещи в художественных или ритмических целях). Сначала он говорит: «...чувства, позволяющие молодому человеку ощутить состояние любви, влюбленности, были в значительной степени поддельными». Он использует словосочетание «состояние любви», которое является формальным утверждением его предмета, затем добавляет разговорное «влюбчивость». Почему? Чтобы посмеяться над читателем в рукав: «Если вы так глупы, что не знаете, что это за „состояние любви“, я сделаю забаву из этого состояния, которое вы узнаете быстрее, чем „влюбленность“». (Повтор также добавляет другой элемент: неловкость, преднамеренно запланированная неловкость.)

«В теории, ах — чувства закончились, когда любовь волшебным и загадочным образом захватила его, в теории, именно это сделала любовь. На практике, любовь не делала ничего подобного». Цель этого повтора вновь — подразумевать глупость читателя. Кезенс говорит: «В теории, любовь делает то-то и то-то. В теории, вот что делает любовь. Вы не додумались с первого раза, так я повторю с покровительственной насмешкой».

Кезенс утверждает, что любовь, в теории, приходит волшебным образом из ниоткуда, и затем заявляет: «На практике любовь не делала ничего подобного». Поскольку «теория» здесь означает причину возникновения чувства или мысли, подразумевается вывод о том, что человек не способен думать.

Это хороший пример того, как иногда подается предполагаемая оппозиция между теорией и практикой. Глупая и нелогичная теория учреждается первой, а затем автор торжественно показывает, что это не работает на практике. В этом отрывке Кезенс берет самые банальные, наиболее поверхностные теории — что любовь слепа и т. п. — и продолжает, доказывая, что это не так. Его цель — и цель всей оппозиции теории-практики — показать, что человеческое сознание бессильно перед действительностью или собственными чувствами. Человек, верящий в любовь, на практике обнаруживает нечто другое. Поставим вопрос так: «Если он верил тому типу ерунды, какую представляет Кезенс, это недостаток человеческого ума или глупость этого одного человека?» Но Кезенс не задает такого вопроса. Его намерение — показать ограниченность ума и деградацию человека.

Следующая стилистическая черта — тяжелый стиль Кезенса — сатира в длинных,

запутанных, неуклюжих предложениях средневековых романов, в которые он вкрапляет преднамеренно вульгарные банальности типа «лунный свет и розы», «низшее животное» и «вне этого мира». Они включены, чтобы напомнить читателю, что «я, автор, теперь снизойду, чтобы говорить твоим языком, то есть „лунным светом и розами“ и „вне этого мира“». Смысл в том, что читатель не понимает таких «серьезных» выражений, как «очевидно» и ли «состояние любви», или «коммерция между полами», поэтому автор время от времени ведет себя с вульгарностью, которую читатель поймет. Это намеренное использование уродливых, невыразительных банальностей внутри неуклюжего архаичного стиля — одна причина, почему текст настолько непривлекателен. Другая заключается в метафизической насмешке Кезенса.

Стиль этого отрывка создаст любому тонкому читателю неудобство. Оскорбление его интеллигентности кроется внутри предложений, в выборе того, что сообщает автор, и в том, каким образом он это делает.

Невозможно уловить смысл, вложенный автором, при первом прочтении, не потому что его стиль настолько тонкий и глубокий, но потому что запутан грамматически. Например: «Заслуженное наказание за такое невинное пренебрежение Надеждой — сделать перерыв, она (прекрасное, целомудренное, невыразимое она!) не имела никакой потребности звонить, и к ее партнеру по ласкам не имела желаний ехать, как он был свободен остаться; бывали затруднительные случаи, когда животное (игнорируемое часами и раздраженное настолько сильно) реагировало внезапно; долгое погружение в нерешительность приводило к собственному непредотвратимому концу». Это не плохой стиль для Кезенса в том смысле, что Кезенс не сможет написать лучше, это хорошая работа в его стандарте, то есть, это те убеждения, которые он намеревался озвучить, и это был, возможно, тяжкий труд, потому что никто так не пишет, естественно. Если под «искусством» мы подразумеваем полноценное отражение кредо автора, это высокое искусство. То, с чем можно спорить, является убеждениями.

Авторский замысел — намеренное разрушение умственных способностей читателя. Грамматические структуры делают невозможным для читателя слежение за мыслью. «Она (прекрасное, целомудренное, невыразимое она!) не имела никакой потребности звонить». Строя предложение по-другому, автор, по-видимому, оставил бы читателю возможность вспомнить характер Надежды, затем подсказал бы, что Надежда была не в состоянии сделать — это было бы логично. Вместо этого он прерывает мысль в самом неудобном месте, между местоимением и глаголом, она и не имела. Зачем? Точно ему необходимо было оглушить читателя на мгновение, то есть, не позволить его уму продолжить восприятие мысли целиком.

Он проделывает то же самое и во второй половине предложения: «бывали затруднительные случаи, когда животное (игнорируемое часами и раздраженное настолько сильно) реагировало внезапно». Для читателя, чтобы понять это, мысль должна развиваться в определенной временной последовательности, но здесь автор снова прерывает его на середине, уводя в сторону и заставляя его далее ползти, чтобы уловить настоящий смысл. Кезенс намеренно погружает читателя в расфокусированное, иррациональное состояние сознания, блуждающего по всему отрывку в поисках смысла.

Нужно уметь читать между строк, чтобы знать, о чем Кезенс действительно говорит в предложении. В этом отношении он имитирует особый тип средневекового иносказания, которое заключается в очень робком, непрямом разговоре о сексе — и более не прямом, более постыдном значении того, о чем не каждый осмеливается говорить открыто.

Он только иллюстрирует теорию любви, изложенную в первой части цитаты. То есть, даже при том, что молодой человек решил, что любовь не имеет никакого отношения к сексу, и даже при том, что молодая пара пыталась сохранить отношения целомудренными, некоторые вещи

случаются против желания молодого человека, и Кезенс не имеет ввиду нормальное общение. Стиль этого описания — простой факт, что он не рассказывает о происходящем на самом деле, а, наоборот, толкует о чем-то совершенно излишнем для понимания сути — делает этот отрывок типично кезенским. Сочиняя непристойности в возвышенном стиле, он делает уродливым то, что не обязательно уродливо само по себе.

Характер, изображенный лучше всего у любого автора, — сам автор. Ничто в вышеприведенных отрывках не указывает на мировоззрение автора прямо, все же его философия представлена полно — тем, что он выбирает предметом повествования, и как он об этом говорит. В этом смысле писатель не может спрятаться. Он оказывается духовно обнаженным.

Вы не можете создать стиль искусственно, составляя предложения слово за словом и затем взвешивая каждое: «Как это сочетается с заявленными мной официально убеждениями?» Стиль автора формируется на базе принятой им философии — принятой его подсознанием.

Так же как в вашем поведении вообще как человека будут обнаруживаться ваши цели — самыми разными неуловимыми способами, так же и в вашем творении — любой конфликт обнажит ваши цели и намерения, особенно в чрезвычайных ситуациях. Если ваше мировоззрение усвоено подсознанием и стало автоматическим, это проявится и в стиле. Если оно усвоено не полностью — и в вашем подсознании существуют противоречивые посылки, — это тоже проявится. Если у вас хорошие установки, это будет видно. Если у вас ужасные представления и установки, как в разобранном только что отрывке из Кезенса, вы видели примерный результат.

Если вы не удовлетворены тем, что приходит из вашего подсознания, вы можете подкорректировать это целенаправленным обдумыванием. Но не следует быть собственным цензором во время творчества. Это не приведет к успеху. Чтобы стать таким писателем, каким вы хотите, нужно прежде всего быть таким типом мыслителя, каким вы хотите быть.

Как человек является творцом своей души, так и писатель является творцом собственного стиля. И то и другое создаются в одном и том же процессе — существования человека, полностью убежденного в определенных посылках, до такой степени, что они становятся подсознательными и автоматическими.

9

СТИЛЬ II:

ОПИСАНИЕ ПРИРОДЫ И НЬЮ-ЙОРКА

Она сидела у окна поезда, ее голова, откинутаая назад, без движения, желала, чтобы ей никогда больше не пришлось двигаться снова.

Телеграфные столбы мелькали, состязаясь в скорости, мимо окна, но поезд, казалось, потерялся в пустоте, между коричневым пространством прерий и сплошными, размытыми ржавчиной, сереющими тучами. Сумерки истощили небо без раны заката, это было больше похоже на увядание анемичного тела в процессе истекания его последними каплями крови и света. Поезд продвигался на запад, как если бы его, также, потянули, чтобы следовать за снижающимися лучами и спокойно исчезнуть с земли. Она сидела не двигаясь, не чувствуя желания сопротивляться такому исходу.

Это описание иллюстрирует искусство комбинирования обозначения явлений и коннотации (дополнительной смысловой нагрузки).

Моей задачей было описание заката, увиденного из окна поезда, — мрачный закат, который соответствовал бы настроению Дагни в этой сцене. Я дала читателю точную информацию о виде из окна посредством таких деталей, которые передают его суть, и я передала *настроение* отобранными мной словами и метафорами. В отличие от Томаса Вулфа я не пыталась передать настроение обособленно от того, что создает настроение. Вместо этого я тщательно отобрала слова, которые передавали и физические с оставляющие и имели характерное дополнительное значение.

Например, во фразе *«сплошными, размытыми ржавчиной, сереющими тучами»* слово ржавчиной передает не только цвет, но также нечто мрачное. В следующем предложении слово сумерки имеет дополнительное значение печали. И лучшая часть описания: *«Сумерки истощили небо без раны заката»*. Поскольку закат был бы похож на рану, протянувшуюся через небо, визуальной соответствующая метафора помогает читателю представить закат, и, говоря, что небо было истощено без раны заката, я передаю, посредством отрицания, и точное описание, и настроение. Затем я продолжила метафору в том же стиле: *«...это было больше похоже на увядание анемичного тела в процессе истекания его последними каплями крови и света»*. Когда я говорю *«и света»*, то возвращаю метафору к конкретной реальности заката и вечера.

Предположим, я бы начала так: «Был вечер, и она сидела у окна поезда. Сумерки истощили небо без раны заката». Это расплывчатая метафора. Сначала я должна дать характерные детали: коричневое пространство прерий, небо, покрытое тучами, в ржавых оттенках, так что не видно заходящего солнца. Тогда метафора *«без раны заката»* становится убедительной. Начало с такой метафорой было бы неопределенно и неясно, потому что возникает вопрос: где наблюдают этот закат?

В следующем предложении все слова нагнетают мрачное сумеречное настроение. «Поезд продвигался на запад» — это коннотация заката и вечера — «как если бы его, также, потянули» — он даже не движется по собственной воле — «чтобы следовать за снижающимися лучами и спокойно исчезнуть с земли». Это литературное описание, поскольку поезд идет на запад, но вообще говоря, «спокойно исчезнуть с земли», я подразумеваю больше, чем просто исчезновение в закате. Я имею в виду разрушение и безнадежность, и ощущение, что «твои дни сочтены», которые являются эмоциональным ключом всей главы.

В соответствии с моими метафизическими воззрениями природа представляет интерес для человека только как материал или среда. Я, таким образом, всегда описываю природу как

основание для деятельности человека, никогда как нечто, что рассматривается отдельно от персонажей или имеющих место в повествовании сцен. (Это утверждение открыто для обсуждения. Если писатель придает некоторую ценность описаниям природы, я бы сказала, что у него неправильные предпосылки; но нельзя сказать, что, в исполнение предпосылок, он пишет больше, чем необходимо.)

Приведенный выше отрывок написан с точки зрения Дагни, она сидела у окна поезда, и это то, что она видела. Однако заметьте, что я не нуждалась в зрителе у окна, поскольку описание основано на реальной картине, на что в действительности походят местность и закат. Я не включала эмоции Дагни в описание.

Когда мы будем работать с последней цитатой из Томаса Вулфа, вы увидите другой подход. В его описании Нью-Йорка нет границы между тем, что можно увидеть, и тем, что чувствует персонаж.

Из «Семи готических рассказов» Изаак Динез

Дорога от Клостера Семь к Хопбалхас повышается больше, чем на пятьсот футов, и вьется через высокий сосновый лес. Время от времени открывается великолепный вид на огромные пространства земли внизу. После полудня солнце обжигало красным стволы елей, и пейзаж издалика казался прохладным, голубым и бледно-золотым. Борис был в состоянии теперь поверить тому, что старый садовник в женском монастыре рассказал ему, когда он был ребенком: что он когда-то видел, приблизительно в это время года и дня, как стадо единорогов выходит из леса, чтобы пастись на солнечных склонах, белые и пятнистые кобылы, розовые на солнце, изящно вышагивающие, поглядывают за молодняком, старый конь, более темный, чалый, фыркая, трогает копытом землю. Воздух здесь пах лапами ели и поганками и был настолько свежим, что заставил его зевнуть. И все же, он думал, запах отличался от свежести весны; бодрость и веселость его были окрашены отчаянием. Это был финал симфонии.

Это одно из самых красивых описаний в романтическом стиле, прочитанных мною. (Прежде всего писателя фантастических историй, Изаак Динез, трудно классифицировать, но она определенно скорее романтик, чем реалист.)

Сначала автор дает панораму: это вьющаяся вверх дорога через сосновый лес. Затем она описывает особенности: *«После полудня солнце обжигало красным стволы елей, и пейзаж издалика казался прохладным, голубым и бледно-золотым»*. Посредством нескольких штрихов читатель получает впечатляющую общую картину.

Затем автор делает нечто необычное. Чтобы передать настроение пейзажа и более яркое впечатление от него, чем она могла бы дать через описание листьев, веток, травы, она вводит специфический прием: *«Борис был в состоянии теперь поверить тому, что старый садовник в женском монастыре рассказал ему, когда он был ребенком: что он когда-то видел, приблизительно в это время года и дня, как стадо единорогов выходит из леса, чтобы пастись на солнечных склонах»*. Заметьте коннотацию. То, что старый садовник поведал ребенку, несет в себе фантастические черты, и это настраивает читателя на особое, сверхъестественное качество дня. «Стадо лошадей» не произвело бы подобного эффекта, потому что цель предполагает нечто сверхъестественное, странное, по-декадентски пугающее, но очень привлекательное. Слова *«приблизительно в это время года и дня»* выдают намерения автора: фантазируя в собственное удовольствие, передать, что в это время года и дня солнечный свет на этих деревьях и склонах приобретает мрачное, фантастическое качество, которое заставляет ожидать чего-то сверхъестественного.

Поскольку автор прибегает к описанию единорогов, они даются в необычной художественной манере. Описание сильно детализируется, но понятно: *«белые и пятнистые кобылы, розовые на солнце, изящно вышагивающие, поглядывают за молодняком, старый конь, более темный, чалый, фыркая, трогает копытом землю»*. Заметьте, как тщательно спроецированы оттенки цветов: что кобылы *«белые и пятнистые»*, но *«розовые на солнце»* — отсылка к позднему послеполуденному солнечному свету. То, что они — *«вышагивающие изящно»*, коннотируется шагами элегантных скаковых лошадей, все же кобылы — единороги, что делает их даже более красивыми. Такое обилие деталей придает реальность фантастичному и позволяет автору передать настроение вечера.

Следующее предложение совершенно реалистично: *«Воздух здесь пах лапами ели и*

поганками, и был настолько свежим, что заставил его зевнуть». Замечательное предложение: с огромной экономией слов, выбраны только самые основные, и так, что можно почувствовать запах леса.

«И все же, он думал, запах отличался от свежести весны; бодрость и веселость его были окрашены отчаянием. Это был финал симфонии». Поскольку свежесть отличалась от весенней, можно заключить, что это снижение всех мрачных фантазий, что даны до того: воздух, напоенный чем-то сверхъестественным, в золотых, розовых, красных оттенках — воздух чего-то декадентского. Последнее предложение суммирует произведенное впечатление: *«Это был финал симфонии».*

Автор дал особое описание этих склонов и ничего больше — в это время года и дня. Чтобы передать настроение, она дает особые образы, такие как еловые лапы, единороги, оттенки и движения, и даже перспектива, и запах леса. Это конкретика, в отличие от такого, например, описания: «Это был мрачный, фантастический пейзаж, прекрасный, но трагичный, милый, но разбивающий сердце». То была бы расплывчатая абстракция.

Сидя в поезде, он обернулся назад однажды на горизонталь города, как он выхватывался взглядом и держался какое-то время за окном. Сумерки размыли детали зданий. Они высились в тонких лучах мягкого, синего фарфора, цвета — не реальных вещей, но вечера и расстояния. Они высились голыми контурами, как формы, ждущие наполнения. Расстояние сгладило город. Одни только шпили стояли неизмеримо высокими относительно масштабов всего прочего на земле. У них был свой собственный мир, и они уносили в небо утверждение того, что человек задумал и сделал возможным. Они были пустыми формами. Но человек зашел так далеко, что мог пойти еще дальше. Город на краю неба содержал вопрос-обещание.

Здесь я даю сначала визуальное описание посредством понятий и затем символику философского значения этого описания.

Первая часть этого отрывка описывает город, вторая часть передает значение. Обе связали вместе концепцию «пустых форм», которая легитимна в обоих контекстах.

«Они высились голыми контурами как формы, ждущие наполнения». Вот на что похожи здания с расстояния, когда детали не различимы. Переход к философскому смыслу сделан в этом предложении: *«Одни только шпили стояли неизмеримо высокими относительно к масштабам всего прочего на земле. У них был свой собственный мир»* — это можно отнести и к их размерам, и к их значению — *«они уносили в небо утверждение того, что человек задумал и сделал возможным. Они были, пустыми формами. Но человек зашел так далеко, что мог пойти еще дальше».* Здесь «пустые формы» использованы в подчеркнуто символическом смысле, чтобы представить обещание.

Этот отрывок приходится на конец первой части «Источника», когда Рорк должен покинуть город, чтобы работать в карьере. Смысл отрывка поэтому ясен: *«Город на краю неба содержал вопрос-обещание».* Вопрос, поскольку Рорк, занявший некую позицию, не может быть уверен в том, что принесет будущее, обещание, поскольку человек (имеется в виду Рорк) *«мог пойти еще дальше».*

Я передаю здесь вдохновляющий вид города, вдохновляющий для Рорка в характерном контексте романа, и в более широком смысле, так как я подчеркиваю, что город — символ человеческих достижений.

Эта цитата иллюстрирует метод, с помощью которого вы можете связать до сих пор существующие совершенно отдельно физическое описание и философский смысл. Заметьте, что смысл законно выводится из описания. После описания высоких зданий, которые масштабно возвышаются надо всем остальным на земле, заключение, что они представляют форму человеческих достижений, логически оправданно. (Вспомните об этом, когда мы подойдем к цитате из Томаса Вулфа, которая демонстрирует достижения другого метода.)

Из романа «Атлант расправил плечи» Айн Рэнд

[Анализ этого отрывка из романа «Атлант расправил плечи», данного в связи с этим курсом, был записан позже самой Айн Рэнд.]

Облака обернули небо и спустились туманом, чтобы закутать улицы внизу, как будто небо охватывало город. Она могла видеть весь остров Манхэттен — длинным, треугольником, уходящим в невидимый океан. Это было похоже на нос тонущего судна, несколько высоких зданий все еще возвышались, как трубы, но остальное исчезало под серо-синими клубами, медленно окунаясь в туман и пространство. Вот так она ушла, думала она, Атлантида, страна, которая погрузилась в океан, и все другие страны, которые исчезли, оставляя одну и ту же легенду на всех языках, и ту же самую тоску.

Это описание имеет четыре цели: (1) дать представление о виде из окна Дагни, как именно выглядит Нью-Йорк туманным вечером, (2) предложить значение событий, которые имели место, а именно, представить город как символ величия, (3) сравнить Нью-Йорк с легендарной Атлантидой, (4) передать настроение Дагни. Таким образом, описание должно включать четыре уровня: литературный, коннотативный, символический, эмоциональный.

Первое предложение дает ключ ко всем четырем уровням: *«Облака обернули небо и спустились туманом, чтобы закутать улицы внизу, как будто небо охватывало город»*. На литературном уровне предложение точно: описывает туманный вечер. Но если я скажу что-то вроде: «Тучи в небе, и улицы наполнены туманом», — предложение не даст больше ничего. Переводя предложение в активную форму, будто бы облака преследовали некоторую цель, я достигаю следующего: (1) на литературном уровне — более четкого графического изображения, потому что предложение предполагает движение, увеличивающуюся плотность тумана; (2) на уровне коннотации — предполагает великолепный конфликт двух противников — *неба и города*, и город обречен, поскольку он захватывается; (3) на символическом уровне — слово «охватывающая» акцентирует лейтмотив Атлантиды, связывая действие с погружением и, объединяя, смешивая движение тумана с движением волн; (4) на эмоциональном уровне — использованием таких «спокойных» глаголов, как «обертывать», в контексте зловещего, охватывающего конфликта достигается настроение покоя, пустоты, безнадежности.

«Она могла видеть весь остров Манхэттен — длинным, треугольником, уходящим в невидимый океан». Это предложение написано в литературном, реалистическом ключе, но — фразой *«уходящим углом в невидимый океан»* — я готовила читателя к сравнению в следующем предложении, расценивая слово «океан» как еще один момент, приближающий его к Атлантиде, и действительно — этот невидимый океан выполняет две вещи: передает плотность реального тумана и предполагает символическое, легендарное значение.

«Это было похоже на нос тонущего судна, несколько высоких зданий все еще возвышались, как трубы, но остальное исчезало под серо-синими клубами, медленно окунаясь в туман и пространство». Здесь я позволяю своей цели выйти наружу, но так как это подготовлено, то воспринимается как уместное описание моих представлений. Все же этим достигается следующее: (1) на литературном уровне, хорошее описание Нью-Йорка, достаточно характерное, чувственно реальное, (2) на уровне коннотации, *«несколько высоких зданий все еще высились, как трубы»* предполагает героика немногих одиноких борцов; (3) на символическом уровне — связь между *«тонущим»* судном и тонущим городом очевидна; *«исчезало под серо-синими клубами»* применяется одинаково к клубам тумана или к волнам океана; *«медленно окунаясь в*

туман и пространство» — интеграция всех четырех уровней, уклончивая ровно настолько, чтобы заставить читателя заметить это, слово «*туман*» все еще связывает предложение с буквальным описанием тумана, но «*медленно окунаясь в пространство*» не может относиться к тонущему судну, фраза относится к гибели Нью-Йорка и к Атлантиде, то есть, к исчезновению величия, идеала; (4) эмоциональный настрой очевиден.

«*Вот так она ушла, — думала она, — Атлантида, страна, которая погрузилась в океан, и все другие страны, которые исчезли, оставляя одну и ту же легенду на всех языках, и ту же самую тоску*». Это заключение описания, «превращение в наличные» предложения, это введено произвольно и подводит итог значениям всех элементов, которые были даны читателю в предшествующих трех предложениях, чтобы сформировать следующее впечатление читателя: «Да, я понимаю, почему она чувствует таким образом».

То, что изложено выше, — основное, что вытекает из текста. Было много, много других рассуждений, направленных на выбор и размещение каждого слова; чтобы перечислить их все, потребуется время.

Как пример, давайте возьмем последнее предложение и попытаемся переписать его. Предположим, я изменю его так: «Вот как исчезла Атлантида, — думала она». Это выглядело бы дисгармонично и искусственно, так как это направляет мысли Дагни слишком удобно и непосредственно на предмет Атлантиды, в форме полного, шаблонного предложения. Слова, с которых я действительно начинаю предложение: «*Вот так она ушла, — думала она*», — служат как мост от описания представления к самонаблюдению, к мыслям Дагни — и предполагает, что мысль об Атлантиде приходит к ней внезапно, непреднамеренно, по эмоциональной ассоциации скорее, чем по сознательному обдумыванию.

Предположим, что я уменьшила предложение до простого упоминания об Атлантиде и ничего больше не оставила. Это свело бы реальное значение целого отрывка к значению — неопределенному, дополнительному, которое читатель вряд ли заметит. Говоря «*и все другие страны, которые исчезли*», я делаю главную цель явной: что это относится к таким высоким идеалам, мечта о которых всегда преследовала человечество, за них боролись, их искали, но они оставались недостижимыми.

Предположим, я закончила бы предложение на «*оставляя одну ту же легенду на всех языках*». Это сделало бы его просто мыслью об исторической природе, без эмоционального значения для Дагни и без определения эмоциональной причины, которая вызывает это размышление. Интерпретация ее переживания затем была бы оставлена во власти читательского субъективного восприятия: это могли бы быть печаль, страх, гнев, безнадежность или ничего особенного вообще. Добавляя слова «*и ту же самую тоску*», я определяю ее настроение и эмоциональную реакцию на настоящую ситуацию в мире: отчаянная тоска по идеалу, который недостижим.

Предположим, я переписала бы конец предложения в другом порядке: «...и все другие страны, которые исчезли, оставляя одну и ту же легенду и ту же тоску на всех языках». Это придало бы значение универсальности поисков идеала, на деле это разделяется всем человечеством. Но что я хотела подчеркнуть — были поиски идеала, а не его универсальности, следовательно, слова «*и ту же тоску*» должны появиться непременно последними, как крайне неохотное признание и кульминационный момент.

Нет, я не ожидаю от читателя этого отрывка, что он осознает все приведенные особенности. Я ожидаю, что он уловит общее впечатление, эмоциональную сумму — особую сумму, которую я запланировала. Читатель должен беспокоиться только о конечном результате; если он задумался над словами, он не должен знать, что «результат достигнут», — но это моя работа — знать.

Нет, я не просчитывала все это мысленно, во время работы. Я не буду пытаться здесь объяснить всю психологическую сложность процесса письма. Я просто определяю его сущность: он состоит в наделении писательского подсознания правом планировать заранее или устанавливать правильные предпосылки. Следует держать все основные элементы темы книги, сюжета и основных персонажей так твердо в своей памяти, что они станут автоматическими и почти «инстинктивными». Тогда, приближаясь к написанию любой сцены, у писателя будет знание или чувство того, чем это должно быть по логике контекста — и подсознание сделает правильный выбор, чтобы выразить это. Позже остается лишь проверить и улучшить результат редактированием.

Никто никогда не ходил через мост такой ночью, как эта. Дождь был почти как туман, холодные серые клубы, что отделяли меня от бледных овалов белого, которыми казались лица, запертые за запотевшими стеклами шелестящих автомобилей. Даже блеск ночного Манхэттена поблек до нескольких сонных, желтых от расстояния, огней.

Я оставил где-то автомобиль и пошел, пряча голову в воротник плаща, с ночью, обернутой вокруг меня, как одеяло. Я шел и курил, и отщелкивал окурки перед собой, и наблюдал их дугу на тротуар и слабое шипение с прощальным подмигиванием. Если и была жизнь за окнами зданий с обеих сторон, я не замечал этого. Улица была моя, вся моя. Дома позволили мне это с радостью и удивлялись, почему я так хотел этого и в полном одиночестве.

Это романтический стиль письма: автор отобрал предметы для изображения (и сделал это очень хорошо). Например, когда мужчина оглядывается вокруг себя: он видит мокрый тротуар, фонари, жестяные банки, мусорные баки. Но что является наиболее типичным в его установках, чего автор хочет достичь? Лица в машинах — *«бледных овалов белого, которыми казались лица, запертые за запотевшими стеклами шелестящих автомобилей»*. Там, где менее искусный писатель сказал бы просто «лица», Спиллэйн описывает, какими они в действительности увидели бы их, абсолютно точно, что эти лица выглядели при таких обстоятельствах как *«бледные овалы белого»*. Слова *«запертые за запотевшими стеклами»* очень художественны: это могло бы быть впечатлением от лиц, проезжающих в маленьких купе. Использование слова *«запертые»*, а не обычного, типа *«видимые»* — экономичный путь точного описания. И *«шелестящих автомобилей»* передает, на что похожи звуки машин на мокром тротуаре.

Я всегда хотела бросить это описание в лицо критикам, которые атакуют Спиллэйна, потому что оно демонстрирует настоящий литературный талант. К сожалению, он не всегда соответствует достигнутому здесь уровню, у него случаются неудачные пассажи. Но оценивайте литературный талант так же, как ум человека: по тому, что он продемонстрировал как свой высший потенциал. Если он смог сделать это, то сможет привести все в своем творчестве к подобному стандарту.

В следующем абзаце: *«пряча голову в воротник плаща, с ночью, обернутой вокруг меня, как одеяло»*. Вновь колоритное описание. Спиллэйн дает предмет изображения и ощущение того, на что похожа прогулка пешком с поднятым воротником в туманный вечер.

Следующее предложение — лучшее: *«Я шел и курил, и отщелкивал окурки перед собой, и наблюдал их дугу на тротуар и слабое шипение с прощальным подмигиванием»*. Здесь достигаются две вещи: определяется характер человека и передается точное описание. Выражение *«наблюдал их дугу на тротуар»* достигает эффекта с большой экономией и точностью. Спиллэйн мог сказать, что окурки *«падали по дугообразной линии»* или просто *«падали»*, вместо этого он взял одно слово, которое описывает точно, как они падали (это — несколько искусственно, но закономерно в этом контексте). И *«прощальное подмигивание»* — наилучший штрих: эта последняя искра определяет настроение целой сцены.

Далее Спиллэйн позволяет стандартный промах.

«Если и была жизнь за окнами зданий с обеих сторон, я не замечал этого». Хотя и адекватный, это более легкий, менее выдающийся способ описания.

Что очень плохо, так это грамматическая ошибка в выражении: *«Почему я так хотел этого»*

и в полном одиночестве». Разговорный стиль допустим в рассказе от первого лица, но не стоит использовать его сырые грамматические формы.

Например, предложение: «Я шел и курил, и отщелкивал окурки перед собой» — разговорное, хотя и высокого литературного качества, сказано просто, в манере, который этот тип персонажа использовал бы, но за этим стоит большая художественная работа. Сравните: «*Почему я так хотел этого и в полном одиночестве*» — не ясное предложение. Писатель может избежать неприятностей в предложениях такого типа тоном голоса, если диктует, но не работает на бумаге. Это вне фокуса, кто-то понимает, что это означает, думаю, немногие, и после точности и экономичности выражений — это особенно выбивается из текста.

Подобная безалаберность в сочетании с прекрасным стилем, к сожалению, характерна для Спиллэйна. Урок такой: безотносительно к масштабу дарования, если вы позволили ускользнуть от вашего внимания любому предложению или абзацу, это обернется ослаблением мастерства. В фокусе вашего внимания должны находиться все составляющие работы, будь это ключ к абзацу или небольшому проходному отрывку. Не все они должны быть в равной мере замечательными и значительными, но должны быть написаны с одинаковым старанием.

Из романа «Паутина и скала» Томаса Вулфа

Этот час, этот момент и это место поразили с необычайной меткостью в самое сердце его молодости, на гребне и в зените желаний. Город никогда не выглядел таким красивым, каким казался этой ночью. Сначала он увидел, что Нью-Йорк был, преимущественно среди других городов мира, ночным городом. Им утверждалось очарование, поразительное и несравненное, своего рода современная красота, врожденная месту и времени, которому не могли соответствовать ни другое место, ни время. Он внезапно понял, что красота других городов ночи — Парижа, простирающегося ниже холма с Сакре-Кер по его обширной, таинственной географии огней, кипящих туг и там сонливыми, чувственными и таинственными цветами ночного сияния; Лондона, с его дымным нимбом туманного света, такого странно волнующего, потому что был настолько обширен, настолько потерян в безграничном просторе, — красота каждого имела свое особое качество, такое милое и таинственное, но еще не возникало красоты, равной этой.

Город сверкал там, в его видении, в обрамлении ночи, и впервые его видение выразилось словами, поскольку этого никогда не случалось прежде. Это был жестокий город, но прекрасный; дикий город, но все же обладающий такой нежностью; горькие, резкие и бурные катакомбы камня и стали, и пронзенные туннелями скалы, дико изрезанные светом и ревом, борьбой, постоянной непрерывной войной людей и машин; и все же он так сладко и так нежно пульсировал, так полон теплоты, страсти и любви, как полон ненависти.

Это настолько субъективное описание, насколько это возможно передать на бумаге: все это — оценки, и читателю никогда не говорят, что оценивает автор.

Представим, что Вулф рассказывает о своем видении не города, но вида ночью. «Виды Нью-Джерси не сравнимы с видами Британии или Нормандии». Он может использовать подобное описание, теми же прилагательными и с теми же чувствами, поскольку читателю ничто не говорит, почему он вообще рассказывает об этом. Вулф не предлагает единую конкретику для различения Нью-Йорка от другого города.

Автор здесь не отличает субъект от объекта, вид Нью-Йорка от того, что этот вид заставляет его чувствовать. Например, если бы он сказал нечто о Нью-Йорке, признавая, что он заставляет его чувствовать, что он прекрасен. Но это «прекрасен» является оценкой, основанной на чем-то. Он не сообщил читателю, на чем.

Когда вы попытаетесь понять специфические вещи, которые он утверждает, возникает целый ряд оставшихся без ответа «почему».

«Город никогда не выглядел таким красивым, каким казался этой ночью». Он никогда не скажет, почему. «Сначала он увидел, что Нью-Йорк был преимущественно среди других городов мира, ночным городом». Он не говорит, почему, или что такое город ночи, в отличие от города дня. «Им утверждалось очарование, поразительное и несравненное», — почему? — «своего рода современная красота, врожденная месту и времени, которому не могли соответствовать ни другое место, ни время». Что за «современная красота»? «Он внезапно понял, что красота других городов ночи» — почему Париж или Лондон города ночи? — «красота каждого имела свое особое качество, такое милое и таинственное». Он не указывает, какие особые качества или что такого милого и таинственного в них. Вместо этого он дает читателю два взаимозаменяемых общих места о Париже и Лондоне: «...обширной, таинственной географии

огней, кипящих тут и там сонливыми, чувственными и таинственными цветами ночного сияния: Лондона, с его дымным нимбом туманного света, который был таким странно волнующим, потому что был настолько обширен, настолько потерян в безграничном просторе». Есть ли здесь какое-либо отличие между ними? Никакого.

Можно предположить из названий городов Нью-Йорка, Парижа, Лондона и из выражения «современная красота», что Вулф видит некую разницу между городом небоскребов и городом старых памятников. Если бы он противопоставил огни и угловые шпили небоскребов древним куполам и шпилям церквей, это придало бы значение тому, что он подразумевает. Он должен увидеть нечто, что позволит ему назвать один город современным, а другой — нет, и еще некую разницу между Парижем и Лондоном. Но он не определяет этого даже для себя, не только для читателя. Все, на чем он сосредоточился, — три вида, заставляющие его чувствовать различно.

Нельзя передавать эмоцию как таковую, можно передать это только через то, что произвело ее, или через вывод, сделанный от эмоции. Здесь автор пытается проецировать эмоцию как таковую, — и каков результат? «Цветы ночного сияния», — которые не являются ни эмоцией, ни мыслью, ни описанием, но просто словами.

Теперь понаблюдаем выражение «Парижа, простирающегося ниже холма с Сакре-Кер». Учитывая отсутствие какого-либо характерного описания, эта отсылка предполагает, что читатель был в Париже, стоял на этом холме, обзирал этот вид. Ожидать этого от читателя — значит отступить от границ объективности, читатель может получить представление о городе, только исходя из авторского текста. Такой тип отсылки в действительности подразумевает: «Я космополитический путешественник, и я знаю тот вид, а если вы, местные мужланы, не знаете, это ваша ошибка». Я не думаю, что подобные намерения существовали у Вулфа, но таков результат при любых намеках на специальные знания (научные или связанные с другими городами) у простого читателя.

Не упоминайте ориентир, если не описываете его непосвященным, иначе это просто ярлык, приклеенный на ваш багаж, чтобы произвести впечатление на друзей. Даже если вы пишете о Нью-Йорке, не говорите «Эмпайр-стэйт-билдинг возвышался над линией горизонта». Для тех, кто никогда не видел Нью-Йорка, дайте краткое описание сначала формы здания. Если вы затем захотите использовать настоящее имя, это нужно сделать надлежащим образом. Но никогда не следует просто перечислять названия.

Теперь посмотрим во втором абзаце предложение, в котором Вулф не делает разницы между объектом и субъектом: «Город сверкал там, в его видении, в обрамлении ночи, и впервые его видение выразилось словами, поскольку этого никогда не случилось прежде». Видение не может выражаться чем бы то ни было. Вулф верит, что его видение предоставляет ему все оценки — что один только вид города может рассказать ему, что город жесток и прекрасен, полон любви и ненависти. Это невозможно.

Что отсутствует здесь, так это ответ на вопрос: почему и как он видит все это? Он должен был дать особенное описание, чтобы заставить читателя заключить, что это жестокий, дикий и т. д. город — если его оценки основаны на видении Вулфа этой особой ночи. О, если описание базируется на воспоминании или на знании города, он должен был просто показать, почему они были привлечены, чтобы дать оценку в это время и в связи с этим взглядом.

Следующее описание очень широко: «...горькие, резкие и бурные катакомбы камня и стали, и пронзенные туннелями скалы, дико изрезанные светом». Сказав о чем-то, что это «катакомбы камня и стали, и пронзенные туннелями скалы», — можно было бы вывести эффективное резюме, если некоторые подробные сведения даны. Оставленные отдельно, они слишком легковесны, я подразумеваю — слишком обобщены.

Последнее из предложений смешно: «...он так сладко и так нежно пульсировал», — если

под «пульсировал» он подразумевает шум или вибрацию, что может быть сладкого или нежного в пульсе города? — «так полон теплоты, страсти и любви, как полон ненависти». Это больше похоже на демагогию в политике — где любят бросаться пространными общими фразами без содержания.

Этот отрывок целиком является расплывчатой абстракцией и описанием, которое ничего не описывает.

Реалистическое описание

Суть реалистического описания — занесение в каталог. Возьмите описание кабинета доктора в первой главе «*Эроусмита*» Синклера Льюиса, в частности следующее:

«Самый антисанитарный угол был посвящен чугунному сливу, который чаще использовался для того, чтобы вымыть блюдо от яичного завтрака, чем для того, чтобы стерилизовать инструменты. На его выступе находились: сломанная пробирка, сломанный рыболовный крючок, немаркированная и забытая банка от пилюль, полный гвоздей каблук, растрепанный окурок сигары и ржавый ланцет, воткнутый в картошину».

Этот каталог даст ясное представление, если бы вы, скажем, были инициатором переезда, что вам нужно упаковать. Но это остается бесформенным впечатлением от того, какого рода местом был офис доктора.

В «Додсворте» Льюис дает отчет — впечатление Додсворта от английских поездов:

«И странность создания пейзажных рисунков позади сидений, ручных ремней — украшенных шелком, покрывающим грубые для кончиков пальцев места, кожа внутри такая гладкая и прохладная — около дверей. И самое странное: он принял, что эти места были более комфортны, чем кремниевые кресла американского пульмановского вагона».

Это обзор деталей возвращающегося путешественника, который рассказывает обо всем своим друзьям. Но это не художественное описание купе поезда в Англии.

Писатель-реалист может иногда сделать хорошее описание. Толстой, архетип реалиста, часто делал весьма красноречивые описания. Но в той степени, в которой они хороши, они делаются в романтическом стиле — то есть, через тщательный отбор, хорошо наблюдаемые детали, которые касаются основ сцены.

Я подозреваю, что никакой компетентный и адекватно мыслящий писатель никогда после ученичества не использовал слово «стиль» в отношении к собственной работе. Если же использовал, то он должен был стать настолько самокритичным, что совершенно утратил бы способность писать. Он может — если я сам нормален, он, конечно, может — рассматривать определенные проблемы стиля. Он может сказать: «Это предложение не имеет правильного размаха», или «Эта речь слишком напыщенная для персонажа, вроде этого парнишки», или «Это предложение банально — взято из той идиотской передовицы, что я читал вчера». Общая концепция «стиля», как чего-то выделенного из дела, мысли, рассказа не приходят в его голову.

Он пишет, как Бог даст. Он пишет — если он достаточно хорош! — как Тилден играет в теннис или как дерется Демпси, так сказать, бросается писать без передышки и дилетантского бездельного наблюдения за собой со стороны.

Это целая проблема: стиль против содержания, изящный стиль против вульгарного, простота против украшения, — которая является столь же метафизической и тщетной, как устаревшие (и я подозреваю, что вышедшее из моды слово ‘устаревший’ является признаком «плохого стиля») рассуждения о Телe и Душе, и разуме. Такой метафизики у нас было достаточно. Сегодня, к востоку и к северу от Канзас-Сити, мы не терзаемся такими фантазиями. Мы не видим никаких различий между Душой и Разумом. И полагаем, что с больным Разумом-Душой у нас будет больное Тело, и что с больным Телом Душа-Разум не может быть нормальной. И даже больше, мы утомлены даже от такого объяснения метафизики. Мы, главным образом, не говорим о Телe в целом, но говорим прозаически: «Моя печень плоха, и потому я чувствую себя соответственно».

Так обстоит дело с изношенной концепцией, названной «стилем».

«Стиль» есть манера, в которой писатель выражает то, что чувствует. Она зависит от двух вещей: его способности чувствовать и владения, посредством чтения или разговора, адекватным словарем, чтобы выразить свои чувства. Без адекватного чувствования, которое есть качество, не изучаемое в школе, и без словаря — сокровища, которое получено не столько от обучения, сколько от необъяснимых качеств памяти и хорошего вкуса, — у него не будет никакого стиля.

Существует, вероятно, гораздо больше ерунды, написанной относительно анатомии стиля, чем даже анатомии достоинства, чести и любви. Обучение «стилю», как обучение любому виду знания, не может быть доступно тому, кто ранее инстинктивно не догадывался о его существовании.

Вот хороший стиль:

Джон Смит встретил Джеймса Брауна на Главной улице, Саук-центр, Миннесота, и заметил: «Доброе утро! Хороший денек!» Это не просто хороший стиль, это превосходно. «Эй, ты», или «Мой дорогой сосед, как освежает душу встреча с Вами в это великолепное утро, когда вон из-за того холма показались ранние лучи солнца», — и в том и в другом случае это был бы одинаково плохой стиль.

И это хороший стиль: В «Принципах и практике медицины» Ослера и МакКрэ утверждается: «Кроме дизентерии Шига, амeбной и бациллярной форм, есть множество форм язвенного колита, иногда очень серьезных, весьма обычных в Англии и Соединенных Штатах».

И то, что приведу, также хороший стиль, не лучше и не хуже предыдущего, поскольку каждый из приведенных отрывков совершенно выражает их мысль:

Дикое место! Такое же святое и очарованное,
Как серп стареющей луны, что часто посещался
Женщиной, зовущей страстного любовника!

То, что я должен писать так же совершенно, как Кольридж, как Ослер и МакКрэ или как Джек Смит, чувствовавший себя свободно с Джимом Брауном, кажется мне невероятным. Но по крайней мере я надеюсь, что, как они, я буду когда-нибудь настолько поглощен тем, что должен сказать, что напишу в один момент, не останавливаясь, чтобы спросить: «Это хороший стиль?» ^[6]

Когда Льюис говорит, что только некомпетентный писатель использует слово «стиль» в отношении собственной работы, он имеет в виду, что писатель не может думать о стиле во время работы. Это дельный совет, вы должны не нацеливать сознание на стиль, когда излагаете мысль. Но не следует верить, как считает Льюис, что писатель не может вообще иметь в виду концепцию стиля — что он не может даже думать о стиле или судить о написанном им, или придерживаться литературных стандартов.

Льюис полагает, что писатель может «рассмотреть специфические проблемы „стиля“». Он может сказать: «Это предложение не имеет правильного размаха» или «Эта речь слишком напыщенная», или «Эта фраза банальна». Льюис знает, что эта конкретика принадлежит стилю. Почему тогда он отказывается признавать общую абстракцию, которая объединяет их? Он, для эффекта, заявляет: «Я только работаю по правилам чего-то. Я как-то знаю, когда предложение не имеет размаха или когда другое предложение банально, но я не должен называть это „стилем“». Почему нет?

Борьба с абстракцией в его статье — типичная предпосылка для реалистов. Реалисты связаны с конкретными деталями и отказываются даже объяснять «почему». Нет, настаивает он, никаких «почему». Заметьте возмущение Льюиса, даже злой тон, когда он отрицает необходимость широких абстракций. Он, конечно, имеет оценочные стилистические навыки, которые может определить, но воинственно отказывается размышлять на эту тему дальше. (Его антиабстрактный подход является одной из причин неаккуратности его стиля и того, почему он никогда полностью не был удовлетворен своими творениями.)

Льюис утверждает, что стиль есть нечто драгоценное, нечто настолько «литературное», что он просто выбрасывает старомодное слово — в то время как в действительности он выбрасывает категорию стиля целиком и все стандартные категории письма. Автор «Бэббита», суперсатирик, высмеивающий посредственность и вульгарность, рассуждает в этой статье, как Бэббит.

Он говорит, что писатель пишет, «как Бог даст». Он не был религиозен, таким образом, это юмористическая реплика — но что под этим подразумевается? То, что мы не знаем, откуда появляется способность к сочинительству. Он говорит, что писатель пишет, «как Тилден играет в теннис или как дерется Демпси, так сказать, бросается писать без передышки и дилетантского бездельного наблюдения за собой со стороны». Если вы критикуете собственную работу — не в процессе письма, но до того или после — это не взгляд дилетанта, но взгляд профессионала. Тилден и Демпси должны постоянно обучаться приемам боя и тренироваться, прежде чем они смогут броситься в борьбу, не задумываясь о технике. Сравнение ценно: вы должны учиться и практиковаться заранее. Но вы не можете броситься на ринг, или в рассказ, не

думая об этом и действуя «как Бог даст». Не Бог сделал Демпси боксером-профессионалом.

Льюис утверждает: «„Стиль“ есть манера, в которой писатель выражает то, что чувствует. Она зависит от двух вещей: его способности чувствовать и владения, посредством чтения или разговора, адекватным словарем, чтобы выразить свои чувства». Заметим, что он не имеет в виду мышление, для него чувство первоочередно. «Без адекватного чувствования, которое есть качество, не изучаемое в школе, и без словаря — сокровища, которое получено не столько от обучения, сколько от необъяснимых качеств памяти и хорошего вкуса, — у него [писателя] не будет никакого стиля». По Льюису, чувство необъяснимо, это хороший вкус, это память, это приобретение словаря.

«Обучение „стилю“, — продолжает Льюис, — как обучение любому виду знания, не может быть доступно тому, кто ранее инстинктивно не догадывался бы о его существовании». Вновь, он считает, что способность к любому предмету является врожденной и, следовательно, не может быть приобретена или осмыслена. Если бы молодой автор прошел мимо этого совета, то он вошел бы в карьеру, как в гонку на лошадях, на слепом предположении: «Есть ли у меня талант? Есть ли у меня память? Есть ли у меня хороший вкус?» — без всякого объяснения или приобретения хотя бы одного из этих понятий.

Все понятия Льюис трактует как необъяснимые и непреодолимые изначально, хотя они объяснимые и приобретаемые. Ваша способность чувствовать есть функция вашей способности думать, и осмысление является волевым актом и может быть изучено. Ваш вкус зависит от ваших предпосылок. Память есть функция оценки, тяжелейший труд на земле — помнить что-то, что неважно для вас — например, заставьте себя вспоминать автоматически выученное наизусть. И вы приобретете словарь, просто убедившись в важности слов, если вы обращаете внимание на их оттенки, когда читаете или говорите.

Когда Льюис дает примеры хорошего стиля, он говорит, что они хороши, потому что каждое предложение совершенно выражает их мысль. Это верно, как я говорила, хороший стиль — форма, выражающая функцию.

Ясность, однако, не единственный важный атрибут стиля. Что составляет сердце вину любого стиля — ясность мыслей, выраженных писателем плюс тип мыслей, который он избрал для выражения. В строках, процитированных Льюисом из Кольриджа, значительно большее количество информации — мысли, эмоции, ассоциации — передано, чем в его медицинской цитате или в предложении: «Джон Смит встретил Джеймса Брауна». Для учебника, официального документа или синопсиса медицинская цитата Льюиса является хорошим стилем, для художественного произведения подобный стиль был бы жалким — не потому, что он не ясен, но потому, что сказано мало. Тем же количеством слов художественное произведение может сказать гораздо больше.

Хороший стиль — тот, что передает больше смысла с самой большой экономией слов. Идеал для учебника — изложить одной строкой мысль или набор фактов настолько ясно, насколько возможно. Высокий литературный стиль комбинирует пять или более различных значений в одном понятном предложении (я не имею в виду двусмысленность, но коннотацию, связь различных явлений).

Заметьте, как много проблем я охватываю в любом предложении в романе «Атлант расправил плечи», и на скольких уровнях. В связи с этим я хочу повторить красноречивый комплимент, который Алан Гринспен однажды сделал мне: он сказал, что я делаю со словами то же, что Рахманинов с музыкой. Сочинения Рахманинова сложны, он комбинирует так много элементов в своих произведениях, что нужно расширить сознание, чтобы услышать их все разом. Я всегда пытаюсь делать нечто подобное в литературе. (Я не сравниваю здесь степень одаренности, но просто указываю на принцип.)

Я никогда не трачу время на предложение: «Джон Смит встретил Джеймса Брауна». Это очень легко, это игра на пианино одним пальцем. Скажите намного больше, насколько можно ясно — скажите это в аккордах, в цельном гармоническом сочетании. Вот что такое хороший стиль.

Повествование вместо драматизации

Я использую слово «повествование» в двух значениях. С точки зрения формы, повествование — то, что не является диалогом, все рассказываемое автором, в противоположность характерам, является нарративом (включая «он сказал» и «она сказала дрожащим голосом» между репликами диалога). С точки зрения структуры, однако, нарратив — это то, что не драматизировано.

Драматизировать что-то — значит показать так, как если бы это происходило перед глазами читателя, поскольку он находится в позиции наблюдателя сцены. Рассказывать, по контрасту, значит кратко излагать: вы рассказываете читателю о чем-то, что случилось, но не делаете его свидетелем произошедшего. Это законно, на самом деле, вы не сможете написать роман без использования нарратива. Если рассказ представлен исключительно с точки зрения драматического действия, он мог бы быть пьесой.

Молчаливое действие, без диалога — спасение, скажем, здания от пожара — драматизировано, если описано подробно. Преобладающими являются, однако, такие драматизированные сцены романа, в которых воспроизведен диалог.

Наоборот, диалог обычно происходит только в драматизированных сценах, но есть исключения. Когда вы кратко излагаете беседу в рассказе, то можете обойтись одним предложением, чтобы передать суть беседы или обострить некий существенный пункт. Настоящий обмен диалогом — из четырех или более строк — составляет драматизированную сцену. Но цитирование для акцента в отрывке только одной строки диалога не делает отрывок драматизированным.

Когда следует рассказывать и когда следует драматизировать события? Может быть столько вариантов, сколько существует рассказов. Менее значительный материал, такой, как переход от эпизода к эпизоду, может быть рассказан.

Начало главы «Преувеличенный счет» в романе «Атлант расправил плечи» является иллюстрацией прогрессирующего экономического разрушения страны. Чтобы дать соответствующее колоритное описание, я драматизировала половину деталей, но отрывок в целом — просто повествование о том, что случилось в течение той зимы со всей страной. Затем я подхожу к встрече, на которой совет директоров решает закрыть линию Джона Голта. Это драматично. В предшествовавшие месяцы не было достаточно серьезных событий, чтобы фокусировать на них внимание читателя. Но закрытие линии Джона Голта — важное событие для романа, таким образом, я драматизирую его — воспроизвожу диалог так, что читатели представляют эту встречу.

Многие романы девятнадцатого века, такие как «Алая буква» и «Камо грядеши», написаны в подчеркнуто повествовательном стиле. (Это незначительный изъян по сравнению с литературной ценностью этих романов.) Одна хорошая особенность старого немое кино «Алая буква», главную роль в котором исполнила Лилиан Гиш, то, что оно драматизировало (во многих случаях достаточно хорошо) важнейшие события, которые в романе просто излагаются.

Вы должны быть внимательными и квалифицированными, когда комбинируете драматизацию и повествование.

Иногда автор представляет сцену в деталях, диалог воспроизводится дословно, и тогда отрывок заканчивается так: «Они спорили в таком духе до поздней ночи, но не достигли соглашения». Это переключение с драматизации на пересказ, итог окончания сцены в повествовательной форме. Иногда автор начинает с детального диалога, затем переключается на пересказ, затем возвращается к драматизации сцены. Все это возможно — но тщательно следите

за балансом. Будьте уверены в том, что основные моменты драматизированы.

Не начинайте сцены с диалога и тогда сможете охватить что-то более или менее важное в пересказе. Предположим, вы воспроизводите диалог из семейной ссоры, открывающей рассказ, и затем говорите: «Они спорили всю ночь, и наконец она заявила, что покинет его». Это плохо. Я не имею в виду, что существует правило никогда не описывать ссор или разрешение конфликта, это может быть пересказано, если только это случайный эпизод в развитии рассказа. Но если вы уделяете внимание сцене, если вводите читателя, чтобы засвидетельствовать происходящее, не обманывайте его с кульминацией.

Есть другая опасность, против которой я хочу вас предупредить.

Однажды я прочла рассказ начинающего автора, в котором отец возвращается из Европы к своей жене и маленькому сыну после долгого отсутствия: «Англичане уверены, что умеют превосходно готовить говядину», — говорит отец. «Да, — отвечает мать, — но с другой стороны, я слышала, что французские рестораны тоже хороши». «А я бы так не сказал», — отвечает отец. «Французы более продвинуты в соусах и сервировке, но настоящий бифштекс — я предпочитаю английского приготовления».

К подобной категории относится много рассказов, обычно о поэтах, где автор тратит много времени, чтобы убедить читателя в гениальности героя — и затем дает диалоги, которые ужасны.

Никогда не помещайте в рассказ противоположное тому, что вы иллюстрируете в действии или диалоге. Всякий раз, когда вы даете оценки в рассказе — всякий раз, когда вы заявляете, что ваш герой смел или гениален, или благороден — будьте уверены, что действие и диалог подтвердят ваши оценки. Если вы говорите, что высказывания человека сложны — покажите это.

Вообще это нецелесообразно — давать подобные оценки — вы никогда не можете рассчитывать прежде всего на ваш рассказ, чтобы передать характеристику. Чтобы показать, что человек гениален, вы должны показать это его действиями и словами, чтобы показать смелого человека, — вы должны заставить его совершить действие, доказывающее его храбрость. Но существует необходимость подводить итог чему-либо в пересказе. Тогда будьте уверены, что то, что драматизировано, подтверждает вашу оценку. Принцип такой — не утверждайте ничего, чего не можете доказать.

Экспозиция

Экспозиция — изложение того, что требуется читателю, чтобы понять сцену. В начале истории это сообщение о том, что случилось до этого. Вы также можете дать экспозицию во время повествования. Спустя некоторое время, например, читателю потребуется знать, что случилось в предшествующий действию год.

Одно правило экспозиции: не делайте этого напоказ. Экспозиция подобна швам в одежде: в хорошо сшитой одежде швы не бросаются в глаза, они умело скрыты, тем не менее они скрепляют предмет.

Под «не показывайте экспозицию» я подразумеваю: не описывайте никаких действий только для того, чтобы объяснить что-то. Делайте экспозицию частью некоего утверждения, сделанного с другой точки зрения — необходимого для развития сцены.

Например, не передавайте разговор двух персонажей о том, о чем они оба знают. Не изображайте бизнесмена, который говорит своему партнеру: «Как тебе хорошо известно, наши счета давно просрочены», — это плохая экспозиция. Вместо этого вложите в его уста инструкции для нового секретаря о письмах в банк, наставляя ее: «Мы спешим, потому что наши счета запоздали».

Всякий раз, когда персонаж сообщает нечто в диалоге другому, должна существовать причина, почему другой персонаж должен обсуждать эту информацию — причина, связанная с действием сцены. Сообщение должно быть частью какой-то цели, которую затрагивает эта сцена, и вся необходимая информация должна быть передана в дискуссии об этой цели.

Лучший пример из моей работы — сцена между Джеймсом Таггартом и Эдди Виллерсом в первой главе романа «Атлант расправил плечи», в которой Эдди убеждает Таггарта сделать что-нибудь с их железнодорожной веткой в Колорадо, и Таггарт уклоняется. Если вы прочтете этот эпизод, то удивитесь, увидев, как много вы узнаете — под обликом их аргументов — обо всей ситуации в компании Таггарта «Трансконтиненталь».

Примером плохой экспозиции может служить разновидность старомодных пьес, которые открываются двумя слугами, говорящими со сцены: «Владелец далеко». «Жемчуг находится в сейфе». «Хозяюку развлекает подозрительный тип на веранде». Вскоре после этого обнаруживается кража жемчуга.

Иногда целесообразно посвятить строку объяснению чего-либо. Пример — экспозиция прямо после имен различных интеллектуалов на вечеринке у Риардена в романе «Атлант расправил плечи».

Бертран Скуддер стоял сутулясь напротив бара. Его удлиненное, худое лицо выглядело, как если бы оно было втянуто внутрь, за исключением его рта и глаз, которые высывались, как три мягких шара. Он был издателем журнала «Будущее» и написал статью о Хэнке Риардене, озаглавленную «Осьминог».

Это прекрасное использование экспозиции, поскольку сделано приемом «круглой скобки», без остановки действия.

Если у вас сложная экспозиция, вы будете беспокоиться, как бы дать ее всю разом в начале. Вам будет казаться, что вы должны рассказать читателю все — или он не поймет вас. Не волнуйтесь, произведение выдержит, если вы проясните только один пункт. Через несколько предложений добавьте что-то еще и так далее. Каждый раз добавляйте информацию дозированно.

Не существует правил, в каком месте давать те или иные сведения или в каком темпе, вы

должны руководствоваться общей структурой вашего произведения. Некоторая информация, переданная в сцене между Эдди Виллерсом и Джеймсом Таггартом, могла быть выложена мной заранее, когда Эдди проявлял недовольство железнодорожной веткой в Колорадо или когда Таггарт остановился перед офисом, чтобы обсудить кое-что с подчиненным. Но так как я могла передать всю необходимую информацию в главной сцене, было лучше сделать именно так, чем делать на экспозиции специальный акцент. К тому же я привела достаточно зловещий подтекст, чтобы передать, что происходит что-то, что тревожит Эдди. Я ослабила бы драму, если бы позволила читателю подозревать специфичные детали до тех пор, пока он не увидит их в действии, в форме конфликта.

Изобретательность, которую вы можете проявить в отношении экспозиции, не ограничена. Вы можете превратить свое беспокойство в преимущество — вместо того чтобы быть обремененными экспозицией, вы можете добавлять ее в пунктах, где она соответствует рассказу или диалогу и делает сцену более драматичной.

Но следите за объективностью. Не полагайтесь ни на какое знание, которого читатель еще не имеет. Вы можете намеренно заставить персонажей беседовать некоторое время, не разъясняя, о чем они говорят, что законно. Но не сохраняйте тайну их беседы — или не отказывайте читателю в информации — слишком долго.

Вместо того чтобы заинтриговать, сцена, которая удивляет слишком долго, становится скучной.

Ретроспекция

Ретроспекция — сцена, взятая из прошлого. Это драматизированная экспозиция.

Например, сцена детства Дагни и Франциско в романе «Атлант расправил плечи». Поскольку их отношения в романе основаны на том, что происходило в их детстве, я хотела, чтобы читатель знал об этом перед его встречей с Франциско в качестве персонажа. Если бы я просто рассказала об этом в одном абзаце, это была бы экспозиция. Но поскольку я хотела показать их детство детально, я буквально должна была вернуться в прошлое — это и есть ретроспекция.

Единственное, чем следует руководствоваться для введения ретроспекции, — важность информации. Случайную информацию вы передаете в повествовании. Если же она важна, лучше ввести детальную ретроспекцию.

Но не обременяйте рассказ ретроспекцией без необходимости. Если в каждой главе вы прибегаете к ретроспекции, вы запутаете читателя. Некоторые писатели дают ретроспекцию без ретроспекции: они начинают с человека средних лет в настоящем, затем показывают его юность, во время которой совершают экскурс в его детство, затем возвращаются к юности и к настоящему. Так тоже можно избежать неприятностей, но использовать этот способ нежелательно.

Нет правил, которые ограничивали бы объем ретроспекции относительно всей истории. Предположим, что события в произведении занимают промежуток в несколько лет и заканчиваются с последней встречей персонажей. Чтобы сфокусировать внимание читателя на такой встрече, автор сообщает в нескольких строках, что эти персонажи собираются встретиться, затем в продолжительной ретроспекции изображает все, что случилось в прошлом, и затем возвращается к настоящему и встрече, в нескольких финальных строках делая заключение. Во время чтения ретроспекции читатель ожидает, когда повествование снова вернется в настоящее, предупрежденный, что нечто произойдет при обещанной встрече персонажей. И поскольку нужная веха установлена с самого начала, финальное столкновение становится намного сильнее, чем в истории, рассказанной в хронологическом порядке.

Приостановка в развитии событий и вызываемый таким построением усиленный интерес, зависят от веры читателя в разумность автора и в то, что у него есть причина выстраивать произведение таким образом. Для сравнения: современный писатель часто начинает рассказ, как описано выше, и никогда не возвращается к настоящему, а если и возвращается, то тогда ничего значительного в повествовании не происходит.

Допустимо время от времени напоминать читателю о настоящем во время долгой ретроспекции — но только если есть причина для этого и вы развиваете рассказ таким образом.

Не следует путать читателя. Отмечайте четко, когда вы перемещаетесь из настоящего в прошлое и когда вновь возвращаетесь к настоящему. Простейший путь — заявить: «Он вспомнил время, когда...» или «Он думал о днях детства». Это не банально, потому что прямо. Но существуют более интересные пути.

Одним из лучших моих переходов к ретроспекции является переход к детству Дагни и Франциско. Она шла к его отелю и думала, что должна бежать:

Она удивлялась, почему она чувствовала, что хочет бежать, что она должна бежать; нет, не вниз по этой улице, вниз по зеленому склону на сверкающем солнце к дороге на краю Гудзона, у подножия поместья Таггарта. Это был путь, которым она всегда бежала, когда Эдди вопил: «Это Фриско д'Анкониа», — и они оба летели с

холма к автомобилю, приближающемуся по дороге снизу.

Хотя читатель и замечает переход, он происходит естественно.

Теперь рассмотрим сцену в романе «Атлант расправил плечи», где Джеймс Таггарт, пролив воду на стол перед Черрил, вспомнил события прошлого года.

«О, ради Христа, — кричал он, разбивая кулак об стол. — Где вы были все эти годы? В каком мире, думаете, вы живете?» — Ударом опрокинуло стакан, и вода растеклась темными пятнами по кружеву скатерти.

Я не стала отправлять Черрил в прошлое, используя разлившуюся воду, но использовала это позже, чтобы вернуть ее к настоящему:

«Что вы хотите от меня?» — спросила она, думая о долгой пытке ее брака, который не продлился и года.

«Что вы хотите от меня?» — спросила она громко — и увидела, что сидит за столом в гостиной, глядя на Джима, на его лихорадочное выражение лица и на высыхающее пятно воды на столе.

Я ввела разлитую воду раньше, чтобы напомнить потом, в данный момент о чем-то случившемся в данной гостиной. Узнавая его, читатель понимает, что Черрил теперь вернулась в гостиную с Джеймсом, где она находилась перед тем, как стала думать о прошлом. Если бы я не использовала воду или какой-то ее эквивалент, было бы неясно, вернулась ли Черрил к настоящему; могло показаться, будто я описываю какую-то другую сцену прошлого года.

Скрытый переход хорош, когда он поддерживается материалом, так, чтобы это казалось естественным, но следует избегать искусственных уловок, сделанных исключительно для перехода. Например, разлитая вода из описанной выше сцены допустима, потому что служит другой цели: проиллюстрировать плохой характер Джеймса. Если бы я описывала сцену между спокойной, вежливой, счастливой парой и внезапно, совершенно случайно, мужчина пролил воду, что позже я использовала бы как указатель, это выглядело бы искусственно.

Трудная проблема, о которой обычно не думают, пока не столкнутся с ней напрямую, как перейти от одного пункта к другому — например, как вывести человека из комнаты на улицу, или как заставить его пересечь комнату, чтобы поднять что-то. На сцене об этих передвижениях заботится режиссер, который планирует их так, чтобы они не бросались в глаза. В романе за них несет ответственность автор.

Когда вы разрабатываете эпизод, вы должны сохранять представление о реальности окружающей обстановки. Например, вы сказали, что героиня находится у камина с левой стороны комнаты, а некий документ лежит на столе справа, и теперь она должна пересечь комнату и взять документ. Если вы не упомянули, что она прошла через всю комнату, читатель заметит несогласованность. Но подобное упоминание может прерывать действие совершенно неуместным образом.

Если вы не хотите прерывать сцену техническими напоминаниями, не ограничивайтесь сухой констатацией, подобно режиссеру, комментирующему: «Она подходит к столу». Вместо «Она быстро пересекла комнату и схватила документ» скажите что-то вроде: «Ее платье развевалось за ней в такт шагам, когда она быстро пересекла комнату, чтобы взять документ». Тогда целью предложения станет описание момента, которое можно связать с эмоциональной стремительностью сцены (или с любым другим настроением).

Другими словами, когда вам необходимо «режиссерское указание» всегда связывайте его с какими-нибудь элементами сцены — задействуйте любой элемент, только не сухое фактическое напоминание. Как с экспозицией — вы вводите переход, когда читательское внимание сфокусировано на чем-то другом, имеющем отношение к сцене.

Предположим, вы закончили сцену в доме и должны вывести из него героиню. Вам потребуется дать читателю некий смысл перехода, но вы не захотите описывать, как героиня спускается по лестнице. Поэтому начните следующий абзац так: «Улица казалась пустынной и заброшенной, когда она вышла из дома».

Следующий пример из первой главы романа «Атлант расправил плечи». Дагни, которая заснула в поезде, пробуждается и спрашивает пассажира: «Как долго мы стояли?» Тогда:

«Человек следил за ней с удивлением, потому что она вскочила на ноги и помчалась к двери.

Снаружи был холодный ветер, и пустая полоса земли под пустым небом. Она услышала шелест сорняков в темноте. Далеко впереди она увидела фигуры мужчин у локомотива, над ними, словно зацепившись за небо, горел красным огнем семафор».

Ее уже нет. Я не описывала технические подробности, как она открывала двери и спускалась вниз: я переключила точку зрения.

Не говорите: «Спустя шесть месяцев». Вместо этого сначала представьте персонажей, отдыхающих на пляже, а в начале следующего отрывка укажите: «Обильно падал снег».

Существует несколько подобных категорий, но принцип всегда такой: не показывайте швы. Вы спрятали швы, связав их с другими подходящими аспектами сцены. Однако не делайте переходы косвенными, результат будет неудовлетворительным. Тогда швы будут заметны как никогда.

Метафоры

Цель метафор, или сравнений, — эпистемологичная (познавательная). Если я описываю снегопад следующим образом: «Снег был белый, как сахар», сравнение содержит сенсорный фокус белизны снега. Это более колоритно, чем: «Снег был белый». Если я описываю сахар, то могу сделать обратный ход: «Сахар в пакете был белым, как снег». Это лучше передает впечатление, чем констатация: «Сахар был белый».

Действующий принцип здесь — принцип абстракции. Если вы описываете только один объект в конкретных терминах, то трудно передать чувственное впечатление: вы рассказываете об объекте, но не показываете его. Введение другой детали с похожими признаками заставляет их вместе дать ясное, окрашенное какими-либо чувствами, изображение — оно изолирует признак, заставляя читателя сформировать абстракцию. Молниеносная визуализация читателем белизны снега и белизны сахара способствует выделению признака белизны в его уме и восприятию описания так, как будто он видит это.

Когда вы отбираете сравнения, вы должны рассматривать не только точные признаки, которые нужны вам на будущее, но и ассоциативные, которые будут возникать в памяти читателя. Например, избитое сравнение «ее губы похожи на спелую вишню» не плохо, когда используется первый раз. Вишня ассоциируется с чем-то красным, чувственным, блестящим и привлекательным. Предположим, я скажу: «Те губы были похожи на спелые томаты». Томаты тоже красные и блестящие, но сравнение звучит нелепо, потому что коннотация неправильная. Спелые томаты заставляют вас думать о чем-то мягком, о кухне, неаппетитном салате. Вещи, связанные с представлением об овощах, не романтичны.

Если вы хотите, чтобы нечто звучало привлекательно, будьте уверены, что ваше сравнение красиво. Если вы хотите разрушить некое впечатление, сделайте противоположное.

Как пример последнего — сравнение в описании Эллсворса Тухея в «Источнике»: его глаза «стали шире в одинокой наготе, как ручки бульонной чашки». Плохим было бы сравнение: «... его глаза, торчавшие, как крылья», так как признак должен быть непривлекателен, но сравнение с крыльями предлагает некое повышение и привлекательность. Привнесение коннотацией чего-то хорошего в уничижительное описание — противоположная ошибка — как сравнение губ красавицы со зрелым помидором.

Именно с помощью коннотации сравнений вы можете улучшить объективное, но уклончивое описание. Под «объективным» я подразумеваю то, что память читателя сама выведет заключение — это не вы, писатель, привлекли его внимание к тому факту, что определенная личность безобразна или недостойна. Чтобы быть объективным, вы должны показать, не рассказать. Вы делаете это, отбирая коннотации ваших сравнений.

Вы можете поэкспериментировать с простыми прилагательными, которые имеют определенные коннотации или тени значений. «Мужчина был высокий и тонкий», — привлекательное описание, тогда как «Он был высоким, долговязым, застенчивым», — нет. В описании через сравнение поле отбора много шире, но принцип применяется тот же. Вы можете описывать качество как привлекательное или нет в соответствии с теми метафорами, которые используете.

Но главное, не перегружайте текст метафорами. Вместо того чтобы делать описание более колоритным, это притупляет восприятие читателя. Он потеряется среди избытка конкретики различных категорий, которые перестают действовать, и он не вынесет из этого никаких впечатлений. Это все равно что показывать читателю большое количество картинок в очень быстром темпе.

Прежде всего избегайте двух метафор, чтобы описать одну вещь. Иногда две метафоры подходят для описания предмета. Вы должны быть безжалостными и выбрать ту, что лучше. Повторение всегда ослабляет впечатление, оно имеет эффект проецирования сомнений автора, его неуверенность, что первое описание достаточно хорошо.

Я описываю персонажей во время их первого появления. Поскольку я хочу, чтобы читатель чувствовал сцену, как будто был там, я делаю это как можно скорее.

А иногда я отступаю от этого правила намеренно. В романе «Атлант расправил плечи» Уэсли Муч не описывается во вступительной сцене, я упомянула его в нескольких невыразительных строках, и ничего больше. В следующий раз он появляется как новый экономический диктатор страны, и я использую тот факт, что читатель, если он помнит его вообще, помнит его как ничтожество.

Но героев и героинь я всегда описываю при их введении.

Объем описания я определяю, исходя из природы описываемого, достаточен ли контекст для понимания персонажа читателем. Если он не достаточен, я наращиваю описание.

В романе «Атлант расправил плечи» я подготовила описание Джеймса Таггарта следующим образом. Эдди Виллерс вспоминал, как в детстве его поразило вид дуба, который был, по сути, только оболочкой его прежней силы. Затем он приходит к зданию Таггарта, и я описываю, что он чувствует нечто похожее в связи с этим зданием, с тем, что он чувствовал, глядя на дуб. И вот он идет в сердце здания, в офис президента:

«Джеймс Таггарт сел за стол. Он был похож на человека под пятьдесят, который перешел в этот возраст прямо из юности, без промежуточной стадии. У него был маленький, раздражительный рот и тонкие волосы, цепляющиеся за лысый лоб. В его позе была безвольность, какая-то расхлябанность, как будто его высокая элегантная фигура уверенного в себе аристократа досталась застенчивому мужлану. Кожа его лица была бледна и мягка. У него были бледные, глубоко посаженные глаза, со взглядом, который медленно перемещался, никогда и на чем не останавливаясь, скользя прочь и минуя вещи в вечном негодовании от их существования. Он выглядел упрямым и истощенным. Ему было тридцать девять лет».

Я посвятила читателя в то, что Эдди Виллерс вспомнил о том дубе, когда он увидел здание Таггарта. Так я намекаю читателю о сером прахе в глубине этого здания.

Из-за наращивания детализации читатель не спешит проглотить описание целиком. Кроме того, когда он встречается с президентом большой железнодорожной компании и видит его невротическое небытие, в этом заключен некий смысл. Если бы президент был обычным человеком, то нельзя было бы сделать паузу в длинном описании. Но когда очевидно порочный человек возглавляет организацию, которая была только что создана как очень внушительная, длинное описание более чем уместно.

Но, пожалуй, самым длинным из моих описаний является описание Джона Голта в начале третьей части романа «Атлант расправил плечи». Прочитав две части книги, наполненные слухами об этом человеке, — и только что увидев героиню, разбившуюся в погоне за ним на самолете, — читатель захочет узнать точно, каков он (если описание соответствует).

Когда я ввожу отрицательные персонажи, то обычно в одной строке указываю на что-то характерное для этого типа, вроде «женщина с большими бриллиантовыми серьгами» или «полный человек, который носил зеленое кашне». Подразумеваю, что одна краткая характеристика — все, что есть примечательного в данном человеке, я показываю его незначительность. Это проходные типажи, на которых вы не должны задерживать внимание.

Я недавно перечитывала «Айвенго», который давно не попадался мне в руки. Это изумительная история, но я вспоминаю ее здесь, потому что первые тринадцать страниц в этой книге посвящены описанию четырех персонажей, из которых только один принципиально важен — и здесь нет даже описания их лиц или характеров, но есть описание одежды, упряжи лошадей

и оружия сопровождающих. Включить тринадцать страниц подобного описания до того, как начнется какое-то действие, и не заявить о некой причине, чтобы заинтересовать читателя, — было очень непредусмотрительно.

Никогда не задерживайтесь на описании персонажей, местности или чего-то еще до тех пор, пока вы не дадите читателю причину, почему он должен этим заинтересоваться.

Даже когда вы пишете диалог, думая о стиле, связанном с положением в обществе, образованием и характером определенного человека, ваш собственный стиль играет огромную роль.

Синклер Льюис думал, что человек из маленького городка скажет: «С добрым утром! Хороший денек!» Это плохая стилизация Льюисом диалога в духе близких соседей. Если бы я хотела изобразить небольшой городок, то заставила бы его сказать «Доброе утро» (или, возможно, «Привет», если это соответствовало бы особенностям этих персонажей или их отношений).

Вы не должны передавать безграмотную речь хулигана в абстрактном, академическом стиле. Но выбираете ли вы вульгарные выражения, которые дают представление о стиле его поведения или разговора, или местного сленга его крута общения, это зависит от вашего собственного стиля. (Если вы сравните разговор деревенщины или хулигана в романтическом и реалистическом романе, вы увидите разницу.)

Даже в диалоге ваш собственный стиль руководит отбором. Не думайте, что у вас есть карт-бланш такого рода: «Я просто воспроизведу то, что, как я думаю, персонаж, как такой-сякой, сказал бы». Вы должны воспроизвести это в стиле диктата ваших литературных предпосылок. Если будут критиковать реалиста, он может сказать: «О, но я слышал в универмаге Клейна точно такой разговор». Однако романтик должен воспроизвести стиль женских разговоров у Клейна в соответствии с его собственным стилем.

Я не хочу сказать, что все ваши персонажи будут разговаривать в вашем стиле или говорить, как вы. Вы должны заставить разговаривать их различно, в соответствии с особенностями их характеров. Но в целом стиль и отбор слов для диалога должны соответствовать вашему вкусу.

Если вы пишете от первого лица и рассказчик намерен сообщить нечто в разговорном стиле, лучше и колоритнее использовать сленг (лучший пример — Микки Спиллейн). Но не пользуйтесь сленгом непосредственно в повествовании.

Однако в сленге бытуют выражения и слова, которые являются (или становятся) частью языка, и в таком случае вы должны проявить свой вкус. Сленговые слова, которые становятся общеупотребительными, это такие слова, для которых в языке не существует эквивалента. Некоторые из них прямо созданы, чтобы удовлетворить лингвистическую потребность. Когда в «приличном» языке нет слова, чтобы позволить вам точно выразить необходимый смысл, законно прибегнуть к сленгу, если это выражение было в обращении в течение некоторого времени и является общеизвестным.

Сленг, который изменяется каждый год, используется для особых целей, а не для передачи определенного смысла. Это всегда местная болезнь — некоторые выражения из среды колледжей или бытующие на Среднем Западе, в употреблении которых нет необходимости, повторяются только потому, что это — *привязанность* к месту. Этот вид исчезает, год спустя никто не помнит, что подобное выражение значит. Не используйте их, если только вы не пишете злободневный очерк для журнала и ваша цель — умереть в течение года в качестве писателя.

Использование сленга в диалоге зависит от речи персонажа. Например, вы можете использовать слово «*шикарный*» в диалоге определенного типа личностей. Слово используется годами и требуется в языке. Но никогда не используйте его в повествовании, поскольку это формальный эквивалент. (Скоропортящийся сленг не должен использоваться даже в качестве характеристики. Он быстро выходит из употребления и вносит ощущение фальши.)

В отношении, например, слов клятвы или оскорблений, вы должны подумать, будет ли персонаж изъясняться таким языком.

Случается, что в английском не хватает слов для обозначения ничего не стоящего человека, за исключением *ублюдок*. *Негодяй*, *подлец* — слова скорее британские, и люди не пользуются ими, они устарелые и литературные. Я думаю, это одна из причин, почему *ублюдок* стал формально английским (это больше не непристойное выражение и не связано с незаконным рождением, хотя это — смысл слова). В английском нет слов, чтобы выразить отрицательное суждение о человеке.

В России, я думаю, десять-двенадцать слов, соответствующих английскому «*bastard*» (*ублюдок*) и даже более приличных: это слова, которыми вполне можно пользоваться в гостиной — все они выражают презрение к человеку без морали. Это важный индикатор отличия метафизики и морали двух языков.

Количество слов, обличающих зло в человеке, значительно больше в других языках, чем в английском. Поэтому я даю больший кредит Америке.

Ругательства (Обсцентная лексика)

Не пользуйтесь матерными ругательствами — и не приводите никаких аргументов в пользу «реализма».

Матерные ругательства — это язык, который подразумевает осуждение или презрение, обычно в отношении определенных частей тела и пола. Все трехбуквенные слова имеют пристойные синонимы, они непристойны не содержанием, а их целью — передать то, что относится к неприличному или злому.

Матерный язык основывается на метафорах и морали той школы мысли, которая отрицает тело. Посмотрите, чем религиознее нация, тем больше разнообразных и грубых ругательств существует в ее языке. Говорят, что в испанском наблюдается наибольшее их количество. Я не знаю испанского, но знаю, что у русских имеется целая подсистема языка — не просто слова, но целые предложения — все они касаются секса. (Я знаю только несколько примеров.)

Язык ругательств — не объективный язык, который вы можете использовать, чтобы выразить собственные ценностные суждения, это язык, собравший оценочные суждения, состоящие из обвинения пола и грешной земли, передающие, что они низки или омерзительны. Вы не захотите руководствоваться подобными предпосылками.

Если вы пишете об обитателях трущоб или о мужчинах, служащих в армии, — возникает трудноразрешимая литературная проблема. Современные писатели специализируются на изображении армейских служаков, разговаривающих исключительно ругательствами. Я в это не верю, но слышала мужчин такого сорта, использующих ругательства в стрессовых ситуациях. Если вы хотите передать такую атмосферу, нескольких слов типа «черт» и «проклятье» совершенно недостаточно. Однако нет необходимости использовать матерный язык в пользу «реализма».

Хитрость заключается в том, что следует дать в контексте, что оскорбительно или непристойно. Не используйте настоящие матерные выражения. Избегайте их из принципа, по которому избегаете описания ужасных операций или страшных болезней. Вы можете предложить их, если хотите вызвать ужас, — но не описывайте все оттенки цвета зараженной раны или личинки на трупе.

Если вас когда-нибудь одолеет соблазн описать нечто подобное, спросите себя, какова ваша цель? Если это нужно, чтобы потрясти читателя, одной-двух строк будет довольно. Достаточно сказать, что кто-то натывается на полуразложившийся труп, подробное описание его — ужас ради ужаса. Добьетесь вы лишь того, что ваша книга, независимо от содержания ее остальной части, всегда будет ассоциироваться у читателя с чем-то специфическим, соприкасающимся с ужасным.

Не используйте иностранные слова в повествовании, чтобы показать свою эрудицию. Дилетантам нравится пересыпать беседу иностранными словами. Если вы уподобитесь им, то просльвете графоманом.

То же относится к диалогу. Если вы характеризуете лгуна, то будете совершенно правы, если позволите ему иногда использовать иностранные слова. Я проделала это с Гаем Франконом в «Источнике». Но не вставляйте иностранные слова в диалог персонажей, если действие происходит за рубежом, как делают сценаристы в большинстве плохих теле- и кинофильмов. Например, дело происходит в Германии, персонажи разговаривают на английском, будучи самонадеянно убеждены, что на деле говорят на немецком, и вдруг они произносят слова типа «*liebchen*» посреди диалога на английском, который предложен в качестве немецкого. Тот же эффект достигается Гаем Франконом: он вдруг начинает произносить французские слова, чтобы показать, что умеет говорить по-французски — возникает эффект авторского хвастовства тем, что он знает несколько иностранных слов или только что выискал их в словаре.

Иногда персонажи-иностранцы [кто, как предполагается, в действительности не говорит на английском языке] могли бы неправильно произносить слова или неправильно строить предложение. Некоторые иностранцы могут разговаривать характерным образом, если они плохо знают английский. Это законно, если вы разрабатываете свои собственные выразительные средства, вместо того чтобы использовать банальную стенографию вместо характеристики, и если вы представляете специфическую грамматическую структуру персонажа, а не только неправильное произношение.

Я называю «журналистскими ссылками» включение в текст имен живущих авторов, политиков, названий песенных хитов — любых имен, которые на слуху в данный конкретный период. Правило таково: не используйте ничего из этой области не старше ста лет. Что-то, что выжило после долгого времени, становится абстракцией, но известность является слишком временной категорией для истории, которая имеет дело с основами, а не со специфическими деталями.

Можно использовать имя Шопена, но не любого из современных композиторов, художников или писателей. Даже если вы убеждены, что имя какого-то современного автора станет бессмертным, он займет в вашей истории слишком много места. Избегайте названий настоящих ресторанов (которые современные реалисты любят использовать). Вы же не хотите, чтобы центральное событие вашего произведения происходило в ресторане, который закрылся на прошлой неделе.

Особенно плохо ссылаться на политические проблемы. Ничто так не устаревает, как вчерашняя газета, и проблемы, которые сегодня кажутся серьезными, едва вспоминаются через два года. Избегайте имен типа Маккарти, Гувер, Трумен. Они включены в произведения самых современных писателей, прочтите их через пять лет — это устареет быстрее, чем дамская мода.

(Если по каким-то причинам вы используете что-либо из сегодняшнего дня, лучше объяснить, что это такое, чем полагаться на непосредственный журналистский контекст в памяти читателя. Это придаст ссылке определенное чувство дистанции.)

Каждый писатель, включая меня, иногда грешит использованием журналистской ссылки. В «Источнике» я не должна была описывать дьявола как «угловатого мужлана, потягивающего из бутылки кока-колу», и я также сожалею о пуховках для пудры Коти на халате Тухея:

«Элсворс Тухей сидел, распростершись на кушетке, в халате. Халат был сделан из шелка, имеющего рисунок в виде пудры для лица Коти, белые пуховки на оранжевом фоне, это выглядело смело и весело, в высшей степени изящно сквозь явную глупость».

Действительно, был такой тип ткани на рынке. Сегодня я придумала бы скорее что-то другое.

В оригинале рукописи «Источника» я ссылалась на нацизм и коммунизм, и даже на Гитлера и Сталина. [Романист и публицист] Изабель Патерсон, которой я показала текст перед тем, как книга была опубликована, сказала мне: «Не используйте эти узкие политические термины, потому что тема вашей книги шире, чем политика момента. Допустим, что книга направлена против фашизма и коммунизма, вы реально пишете о коллективизме — любой формы его в прошлом, настоящем или будущем. Не сводите ваш предмет к частным фигурам текущего момента».

Я размышляла два дня, чтобы осмыслить и усвоить ее идею, я настолько привыкла к другому методу, что он потребовал настоящего усилия, чтобы исключить эти журналистские ссылки. Но это был один из самых ценных советов, которые я когда-либо получала. Представьте чтение «Источника» сегодня с отсылками к Гитлеру и Сталину — это был бы другой роман.

Вы должны руководствоваться вашей темой и тем, насколько вы отстраняетесь от реальности. В романе «Мы живые» у меня полно журналистских отсылок: специфических дат, ленинско-троцкистский раскол и т. д. Но этот роман определенно связан с политикой того периода, поэтому в нем подобные отсылки были уместны. Когда вы затрагиваете политическую историю, то очевидно подразумеваете конкретику времени.

В романе «Атлант расправил плечи» я едва ли упоминала кого-то моложе Платона и

Аристотеля. Более свежие ссылки были необходимы в «Источнике», потому что борьба за современную архитектуру произошла в определенный исторический период. Но «Атлант расправил плечи» вне времени и поэтому — самый абстрактный.

Юмор — метафизическое отрицание. Мы оцениваем как забавное то, что противоречит действительности: неуместное и гротеск.

Возьмите самый примитивный пример: достойный джентльмен в цилиндре и фраке идет вниз по улице, поскользывается на банановой кожуре — и падает, оказываясь в смехотворной позе. Почему это считается забавным? Потому что неуместно: если достойный человек падает из-за такого пустяка, как банановая кожура, это показывает его несостоятельность в жизни. Вот почему это смешно.

В другой банальной комедии, в двух действиях, мужчина приходит домой в то время, как его жена развлекается с любовником. Пряча любовника в туалет, жена затем удерживает своего мужа от того, чтобы тот открыл дверь в туалет. Почему это считается забавным? Потому что (зритель) и женщина знают реальную ситуацию. Вы контролируете реальность, а муж — нет. В этом суть юмора.

Заметим, что человек — единственное существо, которое может смеяться. Животные не умеют смеяться. Только человек обладает контролем над сознанием и, таким образом, может выбирать между тем, что он расценивает как серьезное, и тем, что он так не расценивает. Только человек способен определять: это реальность — а это противоречит реальности. В сознании животных нет концепции *противоречия* (или даже концепции реальности, кроме косвенного восприятия), следовательно, не может быть и проблемы существования волевого отрицания действительности. Но человек может найти других людей смешными, если они упорствуют в том, что противоречит действительности. Почему? Потому что у них есть выбор — быть последовательными или нет. Их противоречия — иногда трагичны, чаще смешны.

Что вы находите смешным — зависит от того, что вы хотите отрицать. Прилично смеяться над злом (литературной формой юмора этого рода является сатира) или над незначительным. Но смеяться над хорошим — порочно. Если вы смеетесь над любой ценностью, которая вдруг покажется колоссом на глиняных ногах так же, как в примере с достойным джентльменом, поскользнувшимся на банановой кожуре, вы смеетесь над важностью ценностей как таковых. С другой стороны, если напыщенный недотепа — человек претенциозный и скучный — падает, вы можете над ним посмеяться, потому что то, что отрицается, является претензией, не настоящей ценностью.

Заметим, что некоторые люди от природы обладают хорошим чувством юмора, а другие — склонны к злomu юмору. Хорошее от природы, очаровывающее чувство юмора никогда не направлено на ценности, но всегда — на явления нежелательные или незначительные. В результате мы имеем подтверждение ценностей — если вы смеетесь над чем-то противоречащим действительности или претенциозным, вы этим актом подтверждаете реальное или ценное. Злой юмор, в отличие от доброго, всегда высмеивает какую-нибудь ценность. Например, когда кто-то смеется над тем, что важно для вас, — это уничтожает ваши ценности.

Лучшее определение разницы между двумя типами юмора возникает в романе «Атлант расправил плечи», когда Дагни думает о разнице в поведении Франциско и Джима:

Франциско, казалось, смеялся над вещами, потому что видел нечто более величественное. Джим смеялся, казалось, потому, что он не хотел позволить ничему оставаться великим.

В этом контексте вы можете видеть, почему одна из самых злых сентенций Элсворса Тухея в «Источнике» заключается в том, что «мы способны смеяться надо всем, особенно над собой». На деле это высказывание так часто употребляется, что является худшим признаком нашего, не признающего ценностей, века, это знак крушения всех ценностей.

Посмотрите на современные журналы, что печатают профили знаменитостей, которых поддерживают и с которыми соглашаются: они всегда делают это в подлой манере насмешки над теми людьми, которых «отгламурили». Этот стиль однажды был закреплен для врагов, пресса высмеивала только тех, с чьим мнением была не согласна или хотела денонсировать. Сегодня это принятый стиль для тех, кого они хотят прославить. Это разрушительная политика, которая означает: «ничто не ценно».

Сказать, что кто-то не принимает чего-то всерьез, означает: «Не беспокойтесь, это не важно, так или иначе, это не имеет значения». Вы можете сказать, что судите так только о вещах. Но если вы *ничего* не принимаете всерьез, это означает, что у вас нет ценностей. Если у вас нет ценностей, тогда главная ценность, основа всех других — а именно ваша жизнь — не имеет ценности для вас.

Приведу примеры двух типов юмора.

Жан Керр, автор «*Пожалуйста, не ешьте маргаритки*», — доброжелательный юморист. Она якобы жалуется на тяжкую участь матери и проблемы с воспитанием детей. Например, когда ее дети едят маргаритки, что, как предполагается, является великим злом с их стороны. Но о чем она говорит на самом деле? В действительности она показывает предприимчивость и богатое воображение ее детей — их приподнятое настроение, управлять которым трудно. Однажды, читая о том, как трудно бывает разговаривать с одним из ее мальчишек, потому что он очень буквально все воспринимает, я почувствовала, что люблю этого малыша. Она попросила его бросить всю его одежду в стиральную машину, и их разговор затем идет в таком духе. Он спрашивает: «Всю мою одежду?» Она отвечает: «Да». «Ботинки тоже?» «Нет, ботинки не надо». «Ладно, но я вставлю ремень в брюки». То, на что наталкивается она в диалоге, — необычайная интеллектуальность и рационализм ребенка. Над чем Жан Керр действительно смеется, так это над теми мамами, которые и правда считают это бедой или проблемой. Она отрицает трудности такой ситуации и гордится хорошими качествами своих детей.

О'Генри — доброжелательный юморист, как Оскар Уайльд во многих своих пьесах, в особенности «Как важно быть серьезным». «Сирано де Бержерак» наполнен шутками, которые нацелены на разрушение претенциозности или трусости. Сирано смеется над злодеями, а не над ценностями или героями.

Эрнст Любич был единственным кинорежиссером, известным романтическими комедиями. «Ниночка», картина Греты Гарбо, которую он поставил, — хороший пример, это — комедия, но также и высокий роман. То, над чем смеются, — уродливые, нежелательные проявления жизни, а что утверждается посредством юмора — так это очарование, романтизм и положительные аспекты бытия.

В доброжелательном юморе всегда присутствует что-то хорошее, как в «Ниночке», где герой и героиня весьма очаровательны. Они не забавны — смешны некоторые из их приключений, но они поступают смешно по отношению к определенным вещам, не умаляя своего достоинства, ценностей или самоуважения.

С другой стороны, Свифт — юморист, подвергающий сомнению все. Я читала «Путешествие Гулливера» так давно, что помню немного, но могу сказать, что это сатира, которая не предполагает ответа на вопрос, для чего это нужно автору. Он обличает все виды слабостей общества, но ничего не поддерживает.

В современном стиле Дороти Паркер смеется скверно и горько. Она позиционирует себя как сентиментальный автор, но тем не менее считает возможным шутить над несчастными, такими как одинокие старые девы или некрасивые, нежеланные женщины.

Юмор как изысканный элемент повествования является сомнительным в смысле качества стиля. Хотя некоторые приобрели большой навык в этой манере изложения, такой юмор

философски пуст, потому что это — просто бессмысленное разрушение, непонятно во имя чего.

В сумме юмор — деструктивный элемент. Если юмор в художественном произведении нацелен на злое или несусразное, но позитив присутствует, — тогда юмор доброжелателен и полностью уместен. Если же он нацелен на позитивное, на ценности, произведение может быть выполнено квалифицированно литературно, но это должно быть опровергнуто с точки зрения философии. Это справедливо также для сатиры ради сатиры. Даже если явления, изображенные сатирически, плохи и их следовало бы разрушить, работа, которая не несет в себе позитивное, но исключительно сатирическое изображение негатива, также философски несовершенна.

Несколько различных форм литературы могут быть классифицированы как фантастика.

Существуют произведения, действие которых отнесено в будущее, как, например, в романе «Атлант расправил плечи» или «Гимне», «1984» Дж. Оруэлла и в целом ряде более ранних книг. Строго говоря, этот тип литературы не является фантастикой, но просто проекцией во времени. Его оправданием служит изображение конечного результата развития некоторой тенденции или явления существующей действительности. Единственное правило здесь — произведение не должно быть бесцельным (что является общим правилом литературы вообще). Поместить что-то в будущее просто ради размещения этого в будущем было бы иррационально.

Тогда это научная литература, которая проектирует будущие события. Это волшебные истории, которые демонстрируют возможности сверхъестественных сил (сказки могут быть примером). Это произведения о призраках и ужасах. Это рассказы о будущей жизни — о небесах и аде.

Все эти формы целесообразны, когда они служат некой абстрактной цели, применимой к реальности.

Большая часть научной фантастики Жюль Верна представляла собой преоцужение открытий его времени, например, рассказы о дирижаблях и субмаринах, написанные перед тем, как они действительно были изобретены. Это просто литературное преувеличение существующих фактов. Поскольку изобретения существовали, это допустимо для писателя — проектировать нечто новое и превосходящее эти открытия.

Подобный принцип применим к сказкам. Сказки о ковре-самолете и Золушке оправданы даже через события метафизически невозможные, потому что эти события использованы, чтобы отразить некоторые идеи, которые рационально применимы к человеческому бытию. Автор балуется метафизическим преувеличением, но значение истории приложимо к человеческой жизни.

Лучшим примером этого типа вымысла является «Доктор Джекил и Мистер Хайд» Роберта Луиса Стивенсона. Литературный субъект истории — человек, который психологически превращается в монстра — невозможен, но это только символическая абстракция, передающая психологическую правду. Эта история — изучение человека с противоречивыми предпосылками. Выпивая специальный медицинский препарат, д-р Джекил забавляется, оборачиваясь монстром. Сначала он мог контролировать процесс, но потом достиг стадии, когда становился монстром вопреки своему желанию. Вот что в действительности случается с плохими предпосылками: сначала они могут быть скрытыми, но если их не контролировать, они сами начинают контролировать личность.

«Доктор Джекил и Мистер Хайд» прекрасный психологический анализ, поданный в фантастической форме. Суть истории имеет вполне разумное приложение к человеческой жизни и очень важна.

Другой пример — «Франкенштейн», история ученого, который создал монстра, вышедшего из-под его контроля. Смысл истории важен: человек должен быть ответствен за свои действия, чтобы не создавать монстров, которые разрушают его. Это глубокое послание, которое объясняет, почему имя Франкенштейн стало нарицательным (как Бэббит).

Есть интересные произведения, которые описывают рай или ад — например, пьеса «Внешняя граница». Персонажи — пассажиры корабля, которые обнаруживают, что они на самом деле все умерли и теперь идут на Страшный суд. Сначала это собрание обычных людей — затем автор показывает их в остром, критическом состоянии и надрыве, когда они узнают, что

скоро встретятся с экзаменатором, который решит, что будет с ними дальше. Это неглубокая пьеса, но ее цель — характеристика людей. Таким образом, эта пьеса — актуальное изучение природы человека.

Фильм «Сюда прибывает г. Джордэн» [1941] был захватывающей психологической историей об умершем боксере, душа которого вернулась на землю. Он, как предполагается, не мертв — в небесной бухгалтерии произошла ошибка — поэтому он был послан назад в тело миллионера, который только что умер. Предполагая, что он был миллионером, герой изучает различные образы жизни. Так как рациональная человеческая проблема присутствовала, история была очень интересной.

Какой тип фантастики не подлежит оправданию? Тот, что ни интеллектуально, ни морально не приложим к человеческой жизни — например, фильмы о муравьях человеческих размеров, вторгшихся на Землю с другой планеты. «Будет ли страшно, если муравьи вдруг завоюют Землю?» Хорошо, а если они умрут? Если эти муравьи, наконец, символизируют некое зло — если, подобно животным в басне, они представляют диктаторов или гуманистов, или другие человеческие установки, — подобная история была бы ценна. Но фантазия ради фантазии и не интересна, и не ценна.

В «Войне миров» Герберта Уэллса мужчины не могут победить марсианских захватчиков, но микробы простуды — могут. Подобно прочим романам Уэллса, кажется, что этот имеет глубокое значение, но на самом деле — нет. То, что марсиан убили микробы простуды, — не более чем сатирический штрих, подходящий для большинства умных коротких историй. Все они рассказывают, что природа может сделать то, чего не может человек, — и не стоит писать целый роман, чтобы проиллюстрировать это. Уэллс помещает свое сообщение в конце, чтобы придать, ему предположительно значение искупления того, что является фантазией ради фантазии.

Я не знаю ни одного романа о призраках или романа ужасов, которые я классифицировала бы как имеющие отношение к действительности.

В фильме «Песнь Бернадетты» автор представляет историю святой Бернадетты [включая ее божественные видения], как будто это факт. История ни для кого не имеет ценности, исключая тех, кто хочет верить, но это не фантастика. Это религиозный трактат.

Существует мнение, что религия вообще является фантастикой. Религия — не фантастика, хотя придумана ради фантастического спасения. Это имеет гораздо больше порочных мотивов: разрушение человеческой жизни и человеческого сознания. Религия использует фантастические смыслы, чтобы предписать кодекс этики, следовательно, это воздействует на человеческую жизнь. Здесь возникает проблема: должен ли человек руководствоваться мистической догмой? Но, говоря литературно, не философскими терминами, религиозные истории — это искажение реальности в целях улучшения человеческого бытия, хотя можно было бы, конечно, оправдать средства в борьбе за подобную цель.

Содержание журнальных триллеров с хорошо разработанным сюжетом имеет ценностное приложение к реальности. Например, однажды Леонард Пейкофф дал мне карманное издание. Я просила его найти хорошую сюжетную историю, потому что мне, к несчастью, надоедает любой другой вид литературы, и он дал мне такую под названием «Семь следов сатаны». Это история о человеке, ставшем заключенным суперзлодея, который говорит, что он — Сатана и творит зло с единственной целью — он хочет украсть драгоценности из музеев и забавляет себя, играя в шахматы с похищенными людьми. История возбуждающая, в том смысле, что писатель знал, как поддержать интерес к подозрениям героя, когда ввести нечто неожиданное в сюжет, но — совершенно не имеющая смысла. В ней не было смысла, присущего даже хорошему детективу или вестерну, который разрабатывает, в примитивном выражении, конфликт хорошего и злого.

Детектив приложим к человеческой жизни, поскольку преступники и убийцы подвергают себя риску, и детектив несет в себе необработанный моральный образец: борьба со злом, в ходе которой мораль всегда побеждает. Но в приведенном выше примере из научной литературы или в фантастическом триллере послание автора не означает, что хорошее обязательно побеждает в человеческой жизни, даже через возможность убежать для героя. Ценности не имеют смысла и не подходят для грешной земли.

Вы, возможно, слышали о том, что в романтической школе называется «литературой бегства от действительности». Наполняющий журналы тип триллера представляет собой именно бегство, но не в обычном смысле. Это не просто спасение от тяжелого, нудного существования (которое было бы законной формой удовольствия); это бегство от моральных ценностей и рационального сознания. Единственная вещь, которая может сделать такую историю реальной и удерживать читательский интерес, — некая ценность под угрозой. В триллере вышеописанного типа, который рисует фантастического и невозможного злодея, спасение для читателя состоит в уходе от всякого беспокойства, связанного с реальными ценностями. Он читает о какой-то борьбе, хотя и не может извлечь из произведения абстракцию, применимую к себе.

Эта школа литературы убеждает читателя в том, что ценности существуют, однако они никак не относятся к его жизни. «Да, у вас могут быть волнующие цели и приключения, но они не могут ничего изменить в вашей жизни на земле». Достаточно странно, что эта дешевая литературная жвачка является выражением религиозной метафизики и этики: ценности действительно существуют где-нибудь — на Марсе или в другом измерении — но не на земле.

Эта школа включает всю фантастическую и всю научную литературу, и приключенческие романы, которые представляют проблемы без возможности какого-либо приложения к реальности — абстрактного или символического, к собственной жизни читателя. В этот список можно включить некоторые костюмированные драмы.

Лучшие из них действительно показывают какую-то проблему, которая имеет отношение к современной жизни (обычно очень обобщенно), но в большинстве посредственных исторических романов, которые состоят только из поединков и качающихся люстр, нет никакой морали вне героя, выигрывающего девушку или спрятанное золото.

Символика — конкретизация идеи в объекте или личности, представляющей эту идею.

Как пример символической литературы можно рассмотреть пьесы о морали. Так же как сказки представляют хорошую и плохую фею, так и пьесы морали представляют моральные абстракции посредством человеческих образов, как воплощенное Правосудие или воплощенное Достоинство. Образы не представлены персонажами [как в романтической литературе], они представляют абстракции сами по себе, как своего рода платонический образец. Это — сырая драматическая форма, но допустимая, если символика ясна для понимания.

«Доктор Джекил и Мистер Хайд» Стивенсона является символическим произведением, поскольку физические формы передают психологический конфликт, мистер Хайд является символом психологического зла.

Существует одно железное правило в использовании символики — символ должен быть четким, иначе форма войдет в противоречие с содержанием. Это требование должно учитываться в любых работах, связанных с символами, даже если они не являются символическими в целом. Например, использование знака доллара в романе «Атлант расправил плечи»: я сначала устанавливаю его значение, и когда позже обращаюсь к нему, использую тоже значение. Точно так же авторы религиозных историй используют крест, ясно, что он обозначает. Но когда авторы вводят разные виды треугольников или отпиленные вершины пирамид, никто не знает, что это означает, это за рамками рационального. Или возьмите Кафку, или любого модерниста, если никто не знает, что означает предполагаемый символ, нельзя даже назвать это символикой.

Когда Дагни следует за Голтом в рассвет, в конце второй части романа «Атлант расправил плечи», это символизм. Это банальный символ, но настолько подходящий, что это было допустимо. Буквально она следует за его самолетом поздно вечером, и, по месту действия, он должен направиться на восток (что я тщательно продумала заранее). Символически она пребывала в темноте в течение всей истории, но теперь она собирается увидеть восход солнца — и первый свет появляется из-за крыльев самолета Голта.

Использование восхода солнца или любой формы света, так же как и символы добра или откровения — банальность, но это банальность того же сорта, что и любовь: это настолько общепринято и фундаментально, что вы не сможете их избежать. Что сможете вы сделать из использования подобной банальности или не сможете, принесете ли вы новизну в их использование или нет, решать вам.

Введение символических приемов в реалистическую во всех других отношениях историю — не самый удачный прием. Например, в некоторых книгах есть приемы, предполагающие символику мечты, но при этом не всегда полностью ясны. Это — неудачное смешение двух методов. Это не может быть оправдано, потому что разрушает реальность истории. (Но это стоит использовать, однако, в музыкальных комедиях. В мюзиклах все возможно, единственное правило — иметь воображение.)

Трагедия и ее оправдание

Чтобы оправдать трагические финалы в литературе, следует показать, как я это сделала в романе «Мы живые», что человеческий дух может пережить даже худшее из обстоятельств — худшее, связанное с природными катастрофами или злым умыслом других людей, никогда не победит человеческий дух. Прочитав из речи Голта в романе «Атлант расправил плечи»: «Страдание как таковое не ценность, ценна только борьба человека против страдания».

Здесь я говорю о философском оправдании, не литературном. Насколько литературные правила позволяют, вы можете изображать, что угодно — можете придумать историю, в которой каждый персонаж внутренне разрушен, тогда у темы, представленной этим человеком, нет никакого шанса, и разрушение — его судьба. Есть много таких произведений, некоторые из них хорошо написаны. Но описывать страдание ради страдания не может быть философски оправданным, и с литературной точки зрения такая история бессмысленна.

В романе «Мы живые» все хорошие люди побеждены. Философское оправдание трагедии заключается в том, что история на деле отменяет коллективистское государство и показывает, метафизически, что человек не может быть разрушен этим государством, он может быть убит, но не изменен чуждой ему идеологией; героиня умирает, блестяще утверждая ценность жизни, чувствуя, что была счастлива в прошлом, потому что знала, какой жизнь должна быть.

Другая совершенная трагедия — «Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана, в которой герой умирает разочарованным как в любви, так и в предназначении поэта. Но он сохраняет верность этим ценностям до конца. Оправдание для этой трагедии заключается именно в том, что ничто не ломает дух героя — хотя автор приготовил ему немало бедствий на пути.

Виктор Гюго, романы которого часто имеют трагический финал, всегда оправдывал персонажей так, как я делаю это в романе «Мы живые». Даже если персонаж встречается с природным бедствием, трагедия и боль — не главное, они, метафизически, — не последнее слово о человеке. Гюго никогда не описывал подавляющий ужас боли, которую любой найдет в реалистическом романе — например, в сцене самоубийства в «Анне Карениной». (Наоборот, удовольствие и счастье никогда не выглядят бесспорными в реалистических романах.)

В общем, создание представления, которое связано исключительно с отрицанием жизни, является недостатком как в философском, так и в литературном плане.

Лучший пример — Достоевский, великолепный моралист, который никогда не мог показать в произведении то, что считал хорошим. (Он пытался сделать это в нескольких романах, без успеха.) Однако в разоблачении зла был мастером.

Это недостаток его романов. Они, в некотором смысле, не совсем беллетристика. Они нравятся мне как демонстрация человеческого ума и проницательности в работе — того, что его ум в состоянии идентифицировать и изобразить. Но после прочтения остается удовлетворение только от познания человеческой природы, но не художественное удовлетворение от того, что вместе с его персонажами пережил опыт, который является катарсисом, гибелью как таковой, приводящей к очищению. Хотя чтение его романов совсем не является очищением.

Цель романов Достоевского более дидактична, чем художественна. Художественная — означает превосходная, когда техника великолепна. Но поскольку искусство является прежде всего представлением ценностей, Достоевский терпит неудачу, потому что выражает свои ценности только через негатив. Мы знаем, против чего он выступает, но не знаем, за что он ратует, этого он не способен объяснить. (Причина в том, что он слишком интеллектуальный человек и слишком хороший художник, чтобы сделать, что хочет, а именно достойно разработать и отразить в литературе христианский идеал.)

Пример из другой области — Гойя, художник, который является непревзойденным мастером изображения ужасного. Вы, должно быть, знакомы со страшными сценами в его картинах, которые он рисовал на сюжеты Наполеоновских войн в Испании. Говорят — и, вероятно, это биографически оправдано — его целью было разоблачение ужасов войны. Но я бы задалась вопросом о мотивах Гойи и Достоевского. Художник, сознает это или нет, в конце концов занят выражением своих ценностей — и это требует некоторого «обаяния злом», признания зла ценностью, чтобы посвятить целую работу исключительно этому. Достоевский открыто демонстрирует такое обаяние.

Я читаю романы только с одной целью и для меня не имеет значения опытность автора.

Я читаю роман с целью увидеть людей, которых я хотела бы видеть в реальной жизни, и, переживая некий опыт, я хотела бы с ними жить. Для тех кто говорит, что это ограниченное использование литературы, мой ответ такой: нет — потому что для любой другой цели нехудожественное произведение — лучше. Если я хочу узнать что-то, я могу почерпнуть это из нехудожественного произведения. Но единственная область, где научная литература бессильна — царство ценностей и их конкретизация в жизни человека, — поэтому ничто не может заменить искусство, и особенно беллетристику.

Поскольку это первостепенная задача искусства, вот почему я лично наслаждаюсь больше всего, читая беллетристику, и это единственная вещь, в чем я уверена заранее.

Я бы не хотела «прожить» или прочувствовать произведение Достоевского. Я восхищаюсь им, но только в смысле литературной техники, я не наслаждаюсь, читая его романы. Я наслаждаюсь Виктором Гюго. Я не разделяю его идей и не всегда одобряю трагические финалы, тем не менее он является для меня писателем самым близким, который создает тип людей и событий, за которыми мне нравится наблюдать или понравилось бы жить с ними.

Это то, в чем я лично нахожу удовольствие от чтения беллетристики, и это не субъективно. Под «личным» я подразумеваю только «мое» — и могу защитить и доказать мой подход к литературе в качестве образцового во всех отношениях.

Этот курс — часть доказательства.

notes

Eliot Dole Hutchinson. How to think Creatively (New York: Abingdon press. 1949), p. 91

см. книгу *The early Ayn Rand*.

см. «Романтический манифест».

См. David Harriman, ed., *Journals of Ayn Rand* (New York: Dutton, 1997), pp. 532–540.

Я включил эти два варианта сюда, хотя они уже включены в «Романтический манифест» (в эссе «Основные принципы литературы»), потому что анализ, данный Айн Рэнд здесь, полнее.

A Letter On Style (1932), reprinted in H.E. Maule and M.H. Сипе, edg.. The nean from main Street (New York: Random House, 1953).