

Архитектура

# Рюжета

**КАК СОЗДАТЬ  
ЗАПОМИНАЮЩУЮСЯ ИСТОРИЮ**

Кэти Мари Уэйланд

**АНО**  
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

# **Кэти Мари Уэйланд Архитектура сюжета. Как создать запоминающуюся историю**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=56903565](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=56903565)*

*Архитектура сюжета. Как создать запоминающуюся историю:*

*Альпина нон-фикшн; Москва; 2020*

*ISBN 978-5-0013-9332-0*

## **Аннотация**

Современная американская писательница Кэти Мари (К.М.) Уэйланд, лауреат престижных литературных премий, не менее популярна как автор учебных пособий по сценарному мастерству и сторителлингу. Книгу «Архитектура сюжета» она посвятила структуре повествования – центральному понятию литературного процесса. Ведь умело выстроенная конструкция не подавляет творческие поиски, а, напротив, облегчает работу писателя и позволяет создавать убедительные сюжеты и объемные характеры.

Подобно архитектору, проектирующему здание, автор крупной литературной формы движется от общего замысла к деталям. Так и в художественном произведении есть макроуровень, состоящий из десяти шагов, которые описывает

Уэйланд. Далее автор последовательно останавливается на структуре сцены и предложения.

Книга адресована авторам как художественной прозы, так и сценариев для кино и телевидения, но принесет несомненную пользу всем читателям, причастным к работе над самыми разными текстами.

# Содержание

|  |    |
|--|----|
| Введение                                   | 7  |
| Часть I                                    | 11 |
| 1  | 12 |
| Пять элементов захватывающей первой строки | 16 |
| Примеры из кино и литературы               | 21 |
| Основные выводы                            | 23 |
| 2  | 25 |
| Персонаж                                   | 27 |
| Действие                                   | 30 |
| Место действия                             | 34 |
| In medias res[18]                          | 35 |
| Конец ознакомительного фрагмента.          | 37 |

# **Кэти Мари Уэйланд**

## **Архитектура**

### **сюжета. Как создать**

#### **запоминающуюся историю**

Переводчик *Ольга Корчевская*

Редактор *Камилл Ахметов*

Издатель *П. Подкосов*

Руководитель проекта *А. Шувалова*

Художественное оформление и макет *Ю. Буга*

Корректоры *Е. Аксёнова, М. Миловидова*

Компьютерная верстка *А. Фоминов*

© К.М. Weiland

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО  
«Альпина нон-фикшн», 2020

*Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, за-*

*прещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.*

*Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.*



*Посвящается моему возлюбленному Спасителю, который упорядочил каждый день моей жизни.*

*И моему партнеру-критику Линде Езак с благодарностью за честность, юмор, поддержку и периодические разносы.*

# Введение

## Почему так важна структура повествования?

Какой аспект повествования чаще всего обходят вниманием или неверно понимают, несмотря на его значимость? Вы держите в руках эту книгу, значит, уже знаете ответ – это *структура повествования*. Большинство неопытных писателей относится к структуре повествования либо как к чему-то прекрасному, но слишком таинственному и возвышенному, недоступному для понимания простым смертным, либо как к глупому шаблонному подходу, начисто лишаящему процесс создания книг творческого начала.

В начале своего пути я была где-то посередине – среди тех, кто даже не подозревает о существовании такой штуки, как структура. Затем я стала знакомиться с мудреной теорией – и лишь качала головой. Если это и есть структура, выходит, что моя история напишется сама еще до того, как придумаю, о чем она? Ну уж нет, премного благодарна.

Я тогда не понимала, что, несмотря на мое пренебрежительное и насмешливое отношение к самой идее структуры повествования, на самом деле я всегда разрабатывала структуру своих произведений – не осознавая того. Прошли годы, и я узнала множество теорий, согласно которым все добротные истории основаны на определенных обязательных ком-

понентах, независимо от того, работали их авторы над структурой осознанно или им помогло чутье.

У некоторых экспертов подход к структуре отличается внушающей благоговейный ужас сложностью. В книге Джо-на Труби «Анатомия истории» (The Anatomy of Story)<sup>1</sup> представлено 22 элемента структуры. В канонической, обязательной к прочтению работе Сида Филда «Киносценарий: Основы написания» (Screenplay)<sup>2</sup>, одинаково ценной как для писателей-прозаиков, так и для сценаристов, произведение имеет более простую, трехактную структуру. Обоим подходам свойственны общие принципы формирования структуры, а самое значимое отличие заключается в том, что Труби разбивает истории на меньшие фрагменты.

Макроуровень структуры повествования, который я опишу в этой книге, представляет собой золотую середину между двумя этими подходами: десять шагов, которые должны быть в каждом произведении, принесут чувство наиболее полного удовлетворения и автору, и читателям, если их правильно расположить. Мы также изучим структуру сцены, а заодно кратко коснемся структуры предложения.

Прежде чем с головой окунуться в детали, давайте назовем причины, по которым каждому автору следует серьезно

---

<sup>1</sup> Труби Д. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария. – М.: Альпина нон-фикшн, 2019. – *Здесь и далее примечания редактора, если не указано иное.*

<sup>2</sup> Филд С. Киносценарий: Основы написания. – М.: Издательство Э, 2016.



относиться к структуре произведения – и почему ее не стоит бояться.

● **Структура обязательна для любого творчества.** Танец, живопись, пение... да все что угодно – любые виды искусства требуют структуры. Литературное творчество не исключение. Чтобы полностью раскрыть потенциал сюжета, писатель должен понимать ограничения формы и знать, как расположить все части в таком порядке, чтобы добиться наилучшего результата.

● **Структура не ограничивает творчество.** Авторы зачастую беспокоит, что структура будет подавлять их творческие возможности. Если книги должны следовать определенному маршруту с соблюдением определенных технических остановок, не получится ли, что истории пишут сами себя? Вовсе нет. Структура представляет лишь форму – контуры сюжетной арки, которая, как мы знаем, совершенно необходима для успеха романа. Структура позволяет добиться четкости и чувствовать уверенность при создании арки, обеспечивая идеальную форму.

● **Структура – это не шаблон.** Писатели опасаются того, что если у всех историй будет одна и та же структура, то в конечном счете все они окажутся одинаковыми. Это ничуть не ближе к истине, чем предположение, что все балетные постановки одинаковы, поскольку в каждом из них присутствуют одни и те же движения. Структура лишь коробка, в которой спрятан подарок. Этот подарок может быть каким

удобно, как и бумага, в которую он завернут.

● **Структура предусматривает контрольный список обязательных элементов.** Не за тем ли мы читаем книги, подобные этой, чтобы узнать и запомнить все составляющие успешного литературного произведения? Структура всего лишь список этих элементов, упорядоченных в единый, аккуратный блок. Разве это не удобно?

● **Структура повышает уровень мастерства.** Научившись осознанно применять методы, которыми вы, возможно, уже пользовались на инстинктивном уровне, вы только расширите свои знания и отточите мастерство. Разобравшись в премудростях структуры, я с удивлением поняла, что большинство ее элементов уже присутствует в моих произведениях. Изучение этих элементов позволило мне в дальнейшем не полагаться на чутье, а целенаправленно применять полученные знания.

Структура одновременно волнует, обнадеживает и укрепляет. Независимо от того, открываете вы для себя тонкости структуры повествования впервые или лишь хотите освежить их в памяти, я надеюсь, вы получите удовольствие от изучения самых важных и ответственных моментов создания литературного произведения.

*К. М. Уэйланд,  
сентябрь 2011 г.*

# Часть I

## Структура произведения

Сильное начало – гарантия того, что автор получит интеллектуальный кредит доверия от читателя.

*Чак Вендиг*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Современный американский писатель, автор комиксов, сценарист.

# 1

## Крючок

Читатели похожи на рыбок. На умных рыбок. На рыбок, которые знают, что писатель хочет их подманить, подсечь и навсегда вытащить из моря. Как и любую уважающую себя рыбку, поймать читателя не так-то просто. Чтобы он клюнул на вашу историю, вам нужен надежный крючок.

Вполне естественно, что наше обсуждение структуры повествования начинается со вступления, а вступление любой хорошей истории – это и есть крючок. Если вам не удастся подцепить читателей на крючок с самой первой главы, они не уйдут с головой в последующие захватывающие приключения – даже самые удивительные.

Если привести множество вариантов крючков к общему знаменателю, получится не что иное, как вопрос. Если мы заинтригуем читателя – он попался. Вот и всё.

В начале каждой истории должны быть представлены герой, место действия и конфликт. Однако сами по себе они крючком не являются. Мы можем считать, что создали крючок, только если заставили читателей задуматься над главным вопросом: «А что же будет дальше?», потому что вместе с тем мы поставили его и перед более конкретными вопросами: «Что за страшное ящероподобное чудовище убило рабочего?» («Парк Юрского периода» (Jurassic Park) Майкла

Крайтона) или «Каким образом охотится город?» («Смертные машины» (Mortal Engines) Филипа Рива).

Вступительный вопрос может быть явно выражен: к примеру, вы начнете с того, что герой озадачен чем-то, что, возможно, заинтересует и читателей. Однако чаще вопрос бывает косвенным, как, например, в повести Элизабет Гаскелл «Лиззи Лэй» (Lizzy Leigh), которая начинается с обращения умирающего к своей жене. Он всего лишь говорит: «Я прощаю ее, Анна! Да простит меня бог»<sup>4</sup>. Читатели понятия не имеют, кого человек прощает и за что ему просить прощения у бога. Сам факт, что мы не знаем, о чем он говорит, будит в нас желание продолжить чтение и найти ответы.

Важно помнить, что вступительный вопрос не должен быть абстрактным. Читателям нужно в достаточной мере понимать ситуацию, чтобы сформулировать в уме конкретный вопрос. «*Что вообще происходит?*» не тянет на хороший вступительный вопрос.

Необязательно медлить с ответом до самого конца истории. Вполне нормально ответить уже в следующем абзаце – при условии, что сразу появится следующий вопрос, а затем еще и еще, чтобы у читателей был стимул листать страницы в поисках ответов.

Вступление – это витрина всей истории. Каким сногсшибательным ни оказался бы финал, какими нетривиальными

---

<sup>4</sup> Elizabeth Gaskell, “Lizzie Leigh,” *Novels and Tales*, 7 vols. (London, UK: Smith, Elder, & Co., 1889).

ни были бы диалоги, насколько реалистично ни выглядели бы персонажи – пусть хоть сойдут со страниц, отбивая четку, – если вступление не отвечает всем требованиям, то читатель не углубится в историю настолько, чтобы обнаружить ее скрытые достоинства.

Надежного способа создать заведомо идеальное начало не существует, но для большинства книг с хорошим вступлением можно отметить следующее:

● **Истории не начинаются до вступления.** Автор детективных романов Уильям Тэппли отмечает: «Начать до вступления... означает перегрузить читателя пояснениями, до которых ему нет дела»<sup>5</sup>. Не стоит с порога вываливать читателю на голову предысторию, какой бы важной для сюжета она ни была. Кто захочет выслушивать историю жизни человека сразу после знакомства с ним?

● **Истории начинаются с действующих лиц, желательно с главного героя.** Самые что ни на есть сюжетно ориентированные истории неизбежно сводятся к персонажам. Связь с читателем обеспечивается именно через героев, населяющих ваши истории. Если не удастся с самого начала подключить читателя к персонажам, то любое действие, каким вы напичете вступление, будет лишено силы и драматического эффекта.

● **Истории начинаются с конфликта.** Нет конфликта – нет истории. Конфликт необязательно должен быть

---

<sup>5</sup> William G. Tappley, *The Writer*.

ядерным, но он обязательно требует, чтобы персонажи с самого начала были с кем-то или с чем-то не в ладах. Конфликт заставляет перелистывать страницы, а в начале книги это особенно важно.

● **Истории начинаются с движения.** Вступление требует не просто действия, оно требует движения. Движение дает читателям ощущение развития событий, а когда нужно – создает напряжение. По возможности начинайте со сцены, где персонажи двигаются – хотя бы просто заглядывают в холодильник.

● **Истории определяют место действия.** Современные авторы часто уклоняются от описаний во вступительной части, однако краткое, четкое описание места действия не только обеспечивает читателям чувство физического присутствия в истории, но и дает возможность пробудить их интерес и подготовить почву. Вступительные строки, «которые сразу знакомят вас с проблемой героя, почти всегда следуют за крючком, вкратце описывая место действия»<sup>6</sup>, и наоборот.

● **Истории ориентируют читателя с помощью «заявочного плана».** Один из самых надежных способов удерживать внимание читателя заимствован из кинематографа – начать с заявочного плана<sup>7</sup>. При умелом подходе вы можете

---

<sup>6</sup> David Gerrold, *Worlds of Wonder* (Cincinnati, OH: Writer's Digest Books, 2001).

<sup>7</sup> Заявочный план (адресный план, установочный план) – термин, означающий в кинематографе открывающий сцену общий план, который дает понять зрителю, где и когда происходят последующие события.

создать представление о месте действия и положении персонажей всего в одном-двух предложениях.

● **В историях важно задать тон.** Поскольку вступительная глава задает тон всему повествованию, необходимо дать читателю точные исходные посылки о том, что за историю ему предстоит узнать. Завязка должна закладывать фундамент развязки – и при этом, разумеется, ни в коей мере ее не раскрывать.

Если во вступительной главе вам удастся применить все эти правила, читатели будут шелестеть страницами до самого утра.

## **Пять элементов захватывающей первой строки**

От крючка зависит, будет ли читатель продолжать чтение, поэтому дать его нужно как можно раньше, в первой сцене. Еще лучше, если вы сможете сделать это во вступительной строке. Однако крючок должен смотреться *органично*. Раздразнить читателя эффектным первым предложением («И вновь Мими умирала»), чтобы потом выяснилось, что дело было совсем в другом (Мими – актриса, в 187-й раз играющая сцену смерти), – это снизит эффективность крючка и обманет доверие читателя. А читатели не любят, когда их обманывают. Совсем не любят.

Вступительная строка – ваша первая (а если упустить ее,



то и *последняя*) возможность завладеть вниманием читателя и объяснить, почему вашу книгу стоит читать. Это архисложная задача для одного предложения. Но, проанализировав примеры вступительных строк, мы обнаружим ряд интересных вещей. Одно из самых удивительных открытий состоит в том, что вступительные строки очень редко бывают запоминающимися.

Вы воскликнете: «Неужели?!»

Прежде чем цитировать «Зовите меня Измаил»<sup>8</sup> и «Все счастливые семьи похожи друг на друга», вспомните несколько последних полюбившихся вам книг. Какие там были вступительные строки?

И тем не менее эти забытые строки заставили нас продолжать чтение – а значит, блестяще справились со своей задачей. Я просмотрела первые строки пяти понравившихся мне книг, прочитанных в прошлом году:

«Я просыпаюсь и чувствую, что рядом на кровати пусто» («Голодные игры» (The Hunger Games), Сьюзен Коллинз)<sup>9</sup>.

«Всякий раз, просыпаясь в лесу холодной темной ночью, он первым делом тянулся к спящему у него под боком ребенку – проверить, дышит ли» («Дорога» (The Road), Кормак Маккарти)<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Первая фраза романа «Моби Дик, или Белый кит» Германа Мелвилла.

<sup>9</sup> Цит. по: Коллинз С. Голодные игры. – М.: АСТ, 2008.

<sup>10</sup> Цит. по: Маккарти К. Дорога. – СПб.: Азбука, 2010.

«Наступила ночь. Трактир “Путеводный камень” погрузился в тишину, и складывалась эта тишина из трех частей» («Имя ветра» (The Name of the Wind), Патрик Ротфусс)<sup>11</sup>.

«В старину преступников вешали на перепутье Четырех Дорог» («Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel), Дафна Дюморье)<sup>12</sup>.

«Ночью, которую он назначил быть своей последней ночью среди живых, у доктора Бена Гивенса не было сновидений. Сон его был беспокойным, в него заходили призраки, охраняющие порталы в мир сновидений, беспрестанно бормоча о реальном мире» («К востоку от гор» (East of the Mountains), Дэвид Гутерсон).

Что в них такого? Почему эти строки будят в нас желание продолжить чтение? У них есть пять особенностей.

**1. Подразумеваемый вопрос.** Начнем с того, что все они заканчиваются невидимым вопросительным знаком. Почему рядом на кровати пусто? Почему эти герои в плохую погоду не спят в помещении? Каким образом тишина складывается из трех частей? Кого именно вешали в старину и почему больше не вешают? Как и почему Бен Гивенс назначил себе время смерти? Нельзя просто сообщить читателям о том, что происходит в вашей истории; важно дать именно столько информации, чтобы они задались вопросами, на ко-

---

<sup>11</sup> Цит. по: Ротфусс П. Имя ветра. – М.: Эксмо, 2010.

<sup>12</sup> Цит. по: Дюморье Д. Моя кузина Рейчел. – СПб.: Амфора, 2016.

которые вы впоследствии ответите.

**2. Персонаж.** В большинстве этих вступительных строк присутствует персонаж (или же персонаж вводится в последующих предложениях). Первая строка – это первая возможность для читателя познакомиться с главным героем и заинтересоваться им. Гутерсон использует этот принцип по максимуму, назвав героя по имени – это помогает установить намного более тесную связь с читателем.

**3. Место действия.** Чаще всего эти вступления дают представление о месте действия. В частности, Маккарти, Дюморье и Ротфусс упоминают место действия, чтобы передать ощущение надвигающейся опасности и задать тон повествованию. Вступительная строка необязательно должна стоять особняком. Она может опираться на хитросплетение всех последующих предложений и абзацев, в которые она вводит читателя.

**4. Категоричное заявление.** Только одна из приведенных книг (Дюморье) начинается с заявления. Некоторые авторы считают этот прием, характерный для рассказчиков, обладавших энциклопедическими знаниями, как Мелвилл и Толстой, устаревшим. Однако заявление живет и здравствует, как ни посмотри. Хитрость в том, чтобы с помощью заявления побудить читателя задаться наиважнейшим подразумеваемым вопросом. Заявления вроде «Небо голубое» или «Минута час бережет» лишь вызовут зевоту и ни к чему не приведут. Но если пойти немного дальше – к примеру, возъ-

мем слова Уильяма Гибсона «Небо над портом напоминало телеэкран, включенный на мертвый канал»<sup>13</sup>, – то мы заметим не только некоторую поэтичность, но и тональность текста, а также и вопрос «Почему?», который заставит читателей продолжить чтение.

**5. Настроение.** Наконец, в каждом из приведенных примеров читатель может почувствовать настроение. Первой строкой вы будто приветствуете читателя. Не упустите этот шанс. Задайте тональность повествованию с самого начала. Ваша книга забавная, ироничная, мечтательная, печальная или поэтичная? Убедитесь, что это заметно во вступительной строке. Если это лирическая трагедия, не нужно начинать с шутки.

Вступительные строки – первая и лучшая возможность для автора заявить о своей истории. Экспериментируйте, пока не найдете вариант, который лучше всего представит героя истории, сюжет, место действия, тему и задаст настроение. Вступительная строка может быть короткой, как у Сьюзен Коллинз. А может быть еще пространнее, чем у Дэвида Гутерсона. Она может быть яркой или сдержанной. Так или иначе, вступление должно дать полноценный старт захватывающему приключению – вашей истории.

---

<sup>13</sup> Гибсон У. Нейромант. – СПб.: Азбука, 2015.

# Примеры из кино и литературы

Теперь, когда вы в целом понимаете, что такое крючок и где ему положено быть, рассмотрим несколько примеров. Я выбрала два фильма и два романа (два классических и два современных), которые мы будем использовать в качестве примеров на протяжении всей книги, дабы вы могли проследить сюжетную линию, представленную в популярных и успешных произведениях. Давайте посмотрим, как профессионалы технично и незаметно ловят нас на крючок, заставляя проглотить наживку.

● **«Гордость и предубеждение» (Pride & Prejudice), Джейн Остин (1813 г.).** Остин начинает с того, что мастерски цепляет нас своей известной вступительной строкой: «Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену»<sup>14</sup>. Едва уловимая ирония с самого начала дает ощущение конфликта и показывает, что и женщине в поисках состоятельного мужа, и мужчине в поисках жены не так-то легко получить желаемое. В первом же абзаце Остин сильнее «вываживает» крючок, заостряя внимание на связи вступительного заявления с реалиями сюжета. Автор усиливает напряжение в течение всей первой сцены, в которой мы знакомимся с семейством Беннет таким образом, чтобы не только заинтересоваться пер-

---

<sup>14</sup> Остин Дж. Гордость и предубеждение». – СПб.: Азбука-классика, 2005.

сонажам, но и понять лейтмотив произведения и сложности конфликта.

● **«Эта замечательная жизнь» (It's a Wonderful Life), режиссер Фрэнк Капра (1947 г.)**. Капра цепляет зрителей тем, что краешком глаза дает увидеть кульминацию. Фильм начинается с момента, когда неприятности главного героя достигли апогея, и нам становится любопытно, в какой же переплет угодил Джордж Бейли, что весь город о нем молится. Затем на экране внезапно возникает странная троица ангелов в виде мерцающих созвездий. Такая подача не только привлекает своей неожиданностью, но и вкратце дает представление о грядущем конфликте и ставках, а также оставляет у зрителей ряд конкретных вопросов, на которые очень хочется получить ответ.

● **«Игра Эндера» (Ender's Game), Орсон Скотт Кард (1977 г.)**. Вступительные строки известного научно-фантастического романа Карда вызывают у читателя множество вопросов: «Я смотрел его глазами, я слушал его ушами и говорю: “Он тот, кто нам нужен. Настолько близок к идеалу, насколько это вообще возможно”»<sup>15</sup>. Вот так просто Кард заставляет нас задуматься, каким образом говорящий смотрит и слушает, пользуясь чужим разумом, кто такой «он», что этот «он» должен сделать и почему «их» устраивает близость к идеалу. Затем автор успешно разворачивает сцену, в которой представляет неожиданного героя, шестилетнего Энде-

---

<sup>15</sup> Кард О. Игра Эндера. – СПб.: Азбука, 2013.

ра Виггина, в тот самый момент, когда его жизнь вот-вот перевернется с ног на голову.

● **«Хозяин морей: На краю земли» (Master and Commander: The Far Side of the World), режиссер Питер Уир (2004 г.).** Будучи блестящей адаптацией всеми любимого цикла книг Патрика О’Брайана об Обри и Мэтьюри-не, этот фильм очень необычен и не в последнюю очередь – благодаря неизбежному сюжету и тону произведения. Тем не менее в нем в точности соблюдены требования структуры, начиная с суровой первой сцены, отображающей утренний ритуал на борту военного корабля – фрегата Его Величества «Внезапный». Пробудив в зрителе лишь естественное любопытство к необычному месту действия, крючок проявляется лишь через пару минут, когда один из мичманов замечает вдали нечто похожее на вражеский корабль. Действие ни на минуту не замедляется, чтобы прояснить ситуацию. Зритель переживает несколько напряженных мгновений неопределенности и нерешительности, а затем практически без предупреждения оказывается посреди жестокого морского сражения. Не успев опомниться, мы заглатываем крючок.

## **Основные выводы**

Итак, чему мы можем научиться, рассмотрев эти безупречно исполненные крючки?

1. Крючок должен быть неотъемлемой частью сюжета.

2. Крючок не всегда подразумевает действие, но всегда дает ему начало.
3. Крючок не тратит время впустую.
4. Крючок почти всегда несет двойную или тройную нагрузку – представляет героя, конфликт и сюжет и даже место действия и тему.

Крючок дает вам первый шанс произвести впечатление на читателя, а первое впечатление – хочется нам того или нет – это залог либо успеха, либо провала. Тщательно спланируйте крючок и ошеломите читателей так, чтобы они никогда не забыли вашу первую сцену.

Лучший из всех обнаруженных мною способов понять, каковы составляющие хорошей первой главы, – это прочитать много разных первых глав.

*Сюзанна Виндзор Фриман*<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Канадская писательница и редактор.



## 2

### С чего начать?

Писатели склонны слишком торопиться начать историю. Конечно, мы обязаны держать читателей в курсе событий. Они должны понимать происходящее, чтобы оно их волновало, верно? В некоторой степени, разумеется, да. Однако проблема в том, что, если выдать всю эту информацию с ходу, зрители отвлекутся от самого интересного для них: от реакции персонажа на затруднительное положение, в котором он оказался.

Спросите себя: что является первым важным событием сюжета? Это поможет понять, какое событие является первой костяшкой в цепочке домино вашего рассказа. В некоторых произведениях первое событие происходит за годы до начала самой истории, поэтому будет лучше рассказать о нем в предыстории. Но в девяти случаях из десяти лучший вариант – сделать его первой сценой.

Хорошо подумайте, где будет первый переломный пункт – его следует разместить примерно в конце первой четверти произведения. Начав историю слишком рано или слишком поздно, вы нарушите равновесие книги, что приведет к смещению основных поворотных пунктов с отметок четверти, половины и трех четвертей. В дальнейшем мы поговорим об этих поворотных пунктах и интервалах между ними, а пока

подчеркну особо, что их размещение на четвертных отметках истории – общая рекомендация. В отличие от фильмов (в них структура имеет более строгие временные ограничения), в романах достаточно места, чтобы создавать переломные пункты из длинных цепочек сцен, занимающих довольно большие участки текста, даже главы, а не втискивать их между четвертями произведения.

Подумайте над первым переломным пунктом, который станет первым большим кризисом для героев, а потому является провоцирующим или ключевым событием. Предваряющая эти сцены завязка не должна занимать более четверти книги. Даже небольшое отклонение в большую сторону означает, что вы начали историю слишком рано и придется что-то сокращать.

Самое важное, что нужно запомнить, совершенно очевидно: никакого мертвого груза! Необязательно сразу устраивать гонку, ведь нужно без спешки представить персонажей и ситуацию. Однако начало должно быть компактным. Иначе читатели разбегутся.

Как удержать внимание читателей захватывающим действием и при этом не спеша ввести героя? Как выбрать идеальный момент для начала сцены? Как сохранить баланс, дав ровно столько информации, чтобы не запутать читателей и одновременно озадачить их вопросами, побуждающими продолжить чтение?

Если подумать, существует всего три составляющих

успешного создания начала: персонаж, действие и место действия. Шеф-редактор издательства Barnes & Noble Лиз Шейер рассказала случай, иллюстрирующий их необходимость:

Один из моих преподавателей донес это до меня, постукивая ладонью по кафедре в такт словам: «Не “Началась Вторая мировая война”, а “Гитлер. Оккупировал. Польшу”»<sup>17</sup>.

Преподаватель госпожи Шейер не только привел отличный довод в пользу активного залога, но и предложил сильное вступление. Рассмотрим его подробнее.

## Персонаж

В приведенном примере мы видим человеческое существо (пусть и достойное осуждения), которым мы можем заинтересоваться. Все истории – о людях. *Нет людей – нет истории*. Мы читаем, потому что хотим болеть за настоящих героев, узнавать о людях, непохожих или в чем-то похожих на нас, и опосредованно участвовать в приключениях, наблюдая за ними глазами персонажа, живущего в другое время или в другом месте.

Нельзя тянуть с представлением персонажей. По возможности (за исключением детективных историй определенного типа, это возможно почти всегда) представляйте главного героя сразу. Вступительная строка моего романа о средневе-

---

<sup>17</sup> Liz Scheier, “Earth to writer – listen up,” The Writer, May 2010.

ковье «Грядет рассвет» (Behold the Dawn) звучит так: «Маркусу Аннату уже доводилось убивать». Читатели моментально узнают имя и пол героя, а еще вы намекаете им на особенности его характера и биографии.

Общие слова, историческая справка, фактические данные или описание погоды во вступлении никоим образом не устанавливают контакт между читателями и персонажами, населяющими вашу историю. Эти элементы, какими бы важными они ни были для истории, заинтересуют читателя не раньше, чем вы посредством персонажей дадите ему *повод* заинтересоваться ими.

Если герой читателям неинтересен, чего ради им следить за этим скучным персонажем еще *триста* страниц, какой бы потрясающий сюжетный ход вы ни приготовили в конце книги? Люди читают художественную литературу из-за персонажей. Тратить свое время на унылых героев они не станут, да и мы как писатели тоже не должны. С самой первой страницы необходимо представить читателям героя, которого они не смогут забыть. Но еще важнее, чем населить историю блистательными и остроумными персонажами (хотя значимость таких качеств никогда не стоит преуменьшать), дать читателям повод волноваться за героев.

Часто авторам рекомендуют начинать с действия. В теории, если создать для очевидного положительного героя ужасную ситуацию, читатели его полюбят, потому что он в беде. На деле это не так. Попавший в беду незнакомец вы-

зывает сочувствие лишь на поверхностном уровне. Чтобы читателей по-настоящему взволновало происходящее, герой сначала должен стать им близок.

К примеру, возьмем историю, которая начинается в самый разгар рукопашной. Возможно, нас слегка и заинтересует причина драки. Однако, если нам не близок ни один из участников, мы не станем волноваться о том, кто выйдет победителем.

В основе любой истории лежат действие (или конфликт) и интрига, они очень важны для успешного начала. Но сами по себе, без представления яркого героя, они не имеют большой ценности. Представление героя – единственный наиболее важный фактор, не только влияющий на начало истории, но и задающий тон всему произведению.

Даже у самого далекого от реальности или сложного романа больше шансов зацепить читателей, если он начинается с того, что ставит персонажей в ситуацию, вызывающую сопереживание на эмоциональном или интуитивном уровне. Сложный роман в жанре стимпанк-фэнтези Чайны Мьевиля «Вокзал потерянных снов» (Perdido Street Station) отличается замысловатым сюжетом и выписанными до мельчайших подробностей сценами. Первая четверть книги у Мьевиля уходит на неторопливое развитие сюжета и описание места действия, однако автор достаточно умен и понимает: чтобы заставить читателей пробираться сквозь дебри сухого повествования сначала нужно дать им персонажей, за кото-

рых они будут переживать.

После короткого и поэтичного крючка в «Вокзале потерянных снов» появляется очень личный элемент – пара влюбленных. Несмотря на то что читатели поначалу ничего не знают об этих персонажах, а также что эти романтические отношения – лишь незначительная часть истории, использование такого личного элемента в первой главе позволяет читателю провести аналогию с собственными чувствами, за которую он может ухватиться. Ему дали повод переживать за этих героев, поэтому потребовалось совсем немного, чтобы заставить его продолжить чтение, хотя Мьевиль вынужден переключиться на менее эмоциональный и менее интригующий материал. К тому времени, как место под грядущие катастрофы официально подготовлено и автор готов вернуться к своим персонажам и их отношениям, читатель уже на крючке.

## Действие

Статичные персонажи – скучные персонажи. Если бы Гитлер сидел в своем роскошном кабинете в Берлине и ничего не делал, всем стало бы лучше, но читателям было бы неинтересно наблюдать за ним. Недостаточно повесить на грудь персонажу, стоящему за кулисами, табличку с фамилией. Когда занавес откроется, герой должен активно работать, и желательно, чтобы он проявил себя в показательном

эпизоде. В этом эпизоде герой должен выполнять действие, которое впоследствии заметно скажется на сюжете, а самое главное – в нем необходимо продемонстрировать ключевые свойства личности героя.

На первый взгляд, начало истории (особенно если она об обычном человеке, попавшем в необычные обстоятельства) не изобилует возможностями для показательных эпизодов. Например, если провоцирующим событием является захват поезда в метро, на котором ваш главный герой добирается на работу, то, вероятно, вы сочтете целесообразным начать со сцены, в которой он работает волонтером в детском доме. Как же вписать показательный эпизод в событие, которое, по всей видимости, совсем не относится к обычной жизни персонажа?

Очень удобно, если показательный эпизод способен отразить физические свойства обычного мира главного героя. Но можно заставить персонаж действовать так, чтобы его характерные особенности проявились столь же ярко и наглядно даже в самых необычных обстоятельствах. *Реакция* героя на захват поезда многое скажет о нем читателям. Не позволяйте герою просто сидеть. Пусть он сделает что-нибудь. Если вы хотите продемонстрировать его храбрость, пусть он бросит вызов террористу. Если нужно подчеркнуть отзывчивость, он может броситься на помощь раненому пассажиру. А чтобы показать трусость, он будет сидеть с дрожащими коленками и прикрывать голову портфелем.

На какой бы ситуации вы ни остановились, заставьте персонажа *двигаться*. Покажите его в действии, которое *подтолкнет* первую костяшку в цепочке домино вашего сюжета.

В первой сцене классического вестерна Говарда Хоукса «Красная река» (Red River) есть великолепный показательный эпизод. Фильм начинается с того, что главный герой Томас Дансон покидает караван фургонов, чтобы пойти собственным путем. Ведущий каравана протестует, говорит, что Дансон подписал контракт и должен завершить переезд, что он нужен каравану, ведь они подошли к границе индейских территорий. Дансон отвечает: «Я ничего не подписывал. Если бы подписал, остался бы».

Этот диалог сам по себе раскрывает характер персонажа. Зрители понимают, что перед ними человек, который играет по своим правилам – так, как он их понимает, – и судит категорично. Когда позднее отчаявшийся Дансон пытается всеми средствами возобновить действие контракта, подписанного его помощниками, темная сторона его личности становится зеркальным отражением того, что мы видели в первой сцене.

В самом начале фильма Стива Майнера «Вечно молодой» (Forever Young) неунывающий летчик-испытатель Дэниел Маккормик изо всех сил пытается вернуть управление новым бомбардировщиком В-25, который *плохо его слушается*. Эта напряженная первая сцена преследует ряд важных целей:



1. Она завладевает вниманием зрителя благодаря высокому эмоциональному накалу из-за неуправляемого самолета.
2. Она констатирует важность работы пилота, что будет лейтмотивом всего фильма.
3. Она вводит исторический контекст, показывая, что В-25 был спроектирован совсем недавно.
4. Самое главное, она сводит все эти элементы в одну сцену, представляющую главного героя в показательный для него момент. Мы узнаем, что он летчик-испытатель, любит свою работу, хорошо подготовлен, добродушный, отважный, веселый и прекрасно работает в условиях стресса.

И на все это – менее четырех минут! К тому времени, как Дэниел совершает жесткую посадку на покоренном самолете, мы уже на крючке. Насыщенное действиями представление героя в начале фильма гарантирует, что мы вприпрыжку побежим за Дэниелом участвовать во всех его приключениях.

Показательные эпизоды, аналогичные приведенным выше, важны не только тем, что показывают интересного героя, но и тем, что предвещают будущие события и задают рамки. Первый взгляд на героя готовит читателей к тому, что ожидает его на последующих страницах, делая историю связной и звучной от начала до конца.

# Место действия

Хорошо продуманное место действия не только создает фон для героев и их действий, но и во многих отношениях определяет сюжет.

Действия Гитлера не происходили в вакууме. Для оккупации ему требовалось *место*. Начать историю с исчерпывающего описания места действия важно по нескольким причинам:

1. С его помощью читатели заполняют пробелы в своем воображении. Вместо того чтобы представлять себе героя в безликой белой комнате, они могут поместить его в очерченные границы.

2. Описание места действия помогает читателю не отставать от автора. Ничто не раздражает читателей больше, чем автор, который заставляет их самостоятельно восполнять пробелы, а потом резко выдергивает ковер у них из-под ног, описывая место действия совершенно не так, как они его себе представляли.

3. Место действия задает тон и определяет историю. То, где происходит история, определяет ее не меньше, чем тот, о ком в ней рассказывается. Реши Гитлер оккупировать Китай, его история могла бы пойти совсем по иному пути.

Не утомляйте читателя длинными описаниями. Возьмем

приведенный выше пример о захвате в метро. Не стоит долго рассказывать, как выглядит поезд изнутри, поскольку многим читателям это и без того известно. Даже если они не в курсе, на что похожи вагоны подземки, им будет неинтересно до тех пор, пока вы не поймаете их на крючок с помощью персонажа и его действий. Во вступлении тратьте усилия с умом – обрисуйте место действия схематично, яркими штрихами выделите главное, чтобы сориентировать читателя и оживить картину.

Подкрепив первую сцену этими тремя основными элементами, вы получите надежный фундамент, что обеспечит простор для маневра и даст возможность отшлифовать отдельные части вступления, чтобы наверняка завладеть вниманием читателей.

## **In medias res<sup>18</sup>**

В давние времена Шарлотте Бронте сходило с рук предисловие на 100 страниц с пространным описанием детства героя, и только затем она приступала к самой истории. В наши дни мы не можем позволить себе такой роскоши. Но начинать *in medias res*, хотя начинать с середины – весьма эффективный способ повествования, тоже непросто.

Классик Э. М. Форстер в своем первом романе «Куда бо-

---

<sup>18</sup> Буквально «в середине дела» (лат.), т. е. начало действия или повествования с центрального эпизода фабулы, без экспозиции и предыстории.

ятся ступить ангелы» (Where Angels Fear to Tread) подает отличный пример, как это правильно делать, и начинает с того, что два англичанина садятся на поезд до Италии. Он мог рассказать, как они ждали этого путешествия, как решились на него, как упаковывали сундуки и все такое. Но кому это интересно? Читатели хотят приступить к делу немедленно, и какими бы важными ни были приготовления, главное – сама поездка. Приключения официально начинаются, когда они садятся в поезд.

Федор Достоевский начинает роман «Игрок» словами: «Наконец я возвратился из моей двухнедельной отлучки»<sup>19</sup>. Где был рассказчик и почему он вернулся, не сообщается. Но это и не имеет значения, поскольку читатель уже заинтересован историей героя, прочитав следующие далее строки: «Наши уже три дня как были в Рулетенбурге. Я думал, что они и бог знает как ждут меня, однако ж ошибся». Читателя разбирает любопытство, ему нужны ответы на конкретные вопросы. Только и всего.

---

<sup>19</sup> Достоевский Ф. Собр. соч. в 10 т. – М.: Художественная литература, 1957.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.