

Ричард Коэн

# ПИСАТЬ КАК ТОЛСТОЙ

Техники, приемы и уловки  
великих писателей



альпина  
ПАБЛИШЕР

Москва  
2018

**ГЛАВА I**  
**Захватываем,**  
**приглашаем,**  
**завлекаем:**  
**начало**

Леонард. Так о чем мы говорили?

Кейт. О первом предложении.

Леонард. Ах да, боже.

ТЕРЕЗА РЕБЕК. СЕМИНАР (SEMINAR, 2011)

Молодой человек, сидевший на террасе каннского отеля «Манифик», смутился — верный знак, что англичанину сейчас придется объясняться по-французски<sup>1</sup>.

П. Г. ВУДХАУЗ, ПЕРВАЯ СТРОЧКА РОМАНА

«ВЕЗЕТ ЖЕ ЭТИМ БОДКИНАМ!», 1925 г.

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод Н. Усовой, А. Соколинской.

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод Б. Заходера.

<sup>2</sup> Имеется в виду английское выражение *once upon a time*.

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

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод Н. Трауберг.

<sup>2</sup> [http://az.lib.ru/d/dunkan\\_a/text\\_1930\\_my\\_life.shtml](http://az.lib.ru/d/dunkan_a/text_1930_my_life.shtml).

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

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод Н. Чистяковой.

<sup>2</sup> Перевод А. Круглова.

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод И. Шевченко.



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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод И. Мансурова.

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

И дальше одним параграфом ловко обрисовывает ситуацию:

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

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

---

<sup>1</sup> Эта и следующая цитаты даны в переводе Е. Петровой.

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод А. Кривцовой и Е. Ланна.

<sup>2</sup> Перевод А. Богдановского.

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

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод В. Прококовой.

<sup>2</sup> Пер. с фр.

<sup>3</sup> Перевод Н. Ман.

<sup>4</sup> Перевод Е. Александровой.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Перевод Е. Голышевой, Б. Изакова.

Так открываются «Домби и сын» (1848), несколько романов Энн Тайлер и, показательнее всего, «На маяк» (1927) Вирджинии Вулф:

«— Да, непременно, если завтра погода будет хорошая, — сказала миссис Рэмзи. — Только уж встать придется пораньше, — прибавила она.

Ее сына эти слова невероятно обрадовали, будто экспедиция твердо назначена, и чудо, которого он ждал, кажется, целую вечность, теперь вот-вот, после ночной темноты и дневного пути по воде, наконец совершится»<sup>1</sup>.

Шестилетний Джеймс Рэмзи жаждет доплыть до маяка на другом конце бухты, и отец пообещал взять его с собой. Мы узнаем все это благодаря косвенным указаниям автора — такая техника заставляет нас максимально сосредоточенно отслеживать каждый эпизод внутренней жизни героев. Писатель и литературный критик Дэвид Лодж, анализируя другой роман Вирджинии Вулф, «Миссис Дэллоуэй», охарактеризовал подобные начала как «неожиданное погружение читателя в текущую жизнь персонажей».

Возможно, Вулф позаимствовала этот прием у Форда Мэдокса Форда, признанного модерниста, который любил бросить читателя посреди эпизода и позволить ему ориентироваться дальше самостоятельно. Четыре связанных друг с другом романа Форда, составляющих тетралогию «Конец парада», увидели свет между 1924 и 1928 гг. — как раз перед тем, как был написан «На маяк». Впрочем, такое начало произведения уже и на то время было не ново — достаточно вспомнить «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна. История должна от чего-то оттолкнуться, и, так как каждый

---

<sup>1</sup> Перевод Е. Суриц.



роман — это в некотором роде путешествие, «На маяк» следует еще одной давнишней традиции — отправлять героев в странствие. Только, конечно, у Вулф мистер Рэмзи так и не выполняет обещанного.

Некоторые писатели церемонятся с началом куда меньше. Плодовитый Рекс Стаут (1886–1975), создатель популярнейшего образа сыщика Ниро Вульфа, выпустил более семидесяти романов и рассказов — и регулярно начинал новую историю со звонка в дверь Вульфа. Именно с этого начинаются по меньшей мере четыре его книги: «Золотые пауки» (1953), «Вышел месяц из тумана» (1962), «Охота за матерью» (1963) и «Семейное дело» (1975). Еще один роман так и называется — «Звонок в дверь» (1965). Стаут сам понятия не имел, что должно произойти после того, как откроется дверь, — этот момент был отправной точкой развития его сюжета. Томас Манн тоже не очень-то любил доскональное планирование. Он признавался: «Конечно, если заранее обдумывать все сложности предстоящей задачи... недалеко и вовсе от нее отказаться, содрогнувшись от ужаса». Но каждый планирует по-своему.

Есть писатели, для которых вся история рождается благодаря одному конкретному образу, возникшему в их воображении. Пол Скотт вспоминал, что в основу его серии романов «Раджийский квартет» легла представленная им картина: молодая англичанка бежит со всех ног по индийской деревне. По словам автора, этот образ появился так,

«как обычно и возникают образы — ни с того ни с сего, во мраке тревожной, бессонной ночи. Где-то вдалеке смутно виднеются его истоки: эмоциональная травма от жизни в индийской деревне, желание вырваться и сбежать, осознание опасностей, которые подстерегают того, кто попытается ступить на чужую территорию,

самоощущение британца в Индии и само впечатление об Индии — бескрайней равнине, необъяснимо зловещей и непредсказуемой, уродливой, прекрасной. И из всего этого выступает она, моя главная загадка — бегущая во тьме девушка, изможденная, несчастная, но, несмотря ни на что, не утратившая своей доброты — ее движения сильны и пружинисты, ее лицо и фигура скорее угадываются, чем видятся на самом деле. Ясно одно — она бежит.

От чего? Куда?»

В первых строках романа «Жемчужина в короне» эта идея нашла такое воплощение:

«Итак, представьте себе плоский ландшафт, пока еще темный, но у девушки, бегущей в совсем уже черной тени от стены сада Бибигхар, вызывающий то же ощущение огромности, бескрайности, какое за много лет до нее испытала мисс Крейн, стоя в том месте, где кончалась улочка и начинались возделанные поля, — ландшафт был другой, но та же была плодородная, намытая реками равнина, что раскинулась между горами на севере и сухим плато на юге»<sup>1</sup>.

Снова пригласительный тон, хотя сама ситуация драматична. Конечно, как впоследствии пояснял Скотт, бегущая девушка — это не мисс Крейн, и стена, указывающая на определенное место действия, отсутствовала в первоначальном замысле, но «если образ хороший и крепкий, он выстоит. Ничто не размочет его». Вместе с тем, хотя образ

---

<sup>1</sup> Перевод М. Лорие.

и появился раньше всей истории, он не вошел в первый параграф в нетронутым виде. «Между изначальным образом и его воплощением зачастую пролегает огромная пропасть — виной тому время и меняющиеся обстоятельства». К фантазии присовокупляется знание:

«У образов нет конкретных временных рамок. Имена, места, время действия, сюжетные линии — все это создается вокруг образа. Он семя вашего будущего романа. Рассмотрите свой образ, прочувствуйте его, проработайте во всей его полноте, так подробно, как только сможете, а затем постарайтесь перенести на бумагу».

**В** августе 2010 г. в возрасте ста лет скончался Роберт Бойл, знаменитый художник-постановщик кинофильмов. Чаще всего он работал с Альфредом Хичкоком, поэтому большинство картин, в создании которых он участвовал, отличались остротой сюжета. Фильм, говорил он, «начинается с места действия, с обстановки, в которой живут герои, и с того, как они существуют в этой обстановке». Он вспоминал такие фильмы, в начале которых мы видим вращающийся земной шар, потом камера наезжает на страну, город, улицу, дом и, наконец, конкретную комнату — этот прием известен как «телескопирование». Он используется и в книгах (к примеру, в романе Бальзака «Отец Горио», 1805 г.). Приглашение, образно говоря, доставляет нас прямо по адресу.

А если писатель не может одновременно развивать и образ героя, и сюжет — что тогда?

В «Крыльях голубки» (1902) Генри Джеймс представляет нашему вниманию Кейт Крой, которая все ждет... и ждет...

и ждет своего отца. Страница заканчивается, а мы все никак не выберемся из первого параграфа, все ждем чего-то тоже. Нам описывают атмосферу и внутреннее состояние героини, но история уже лишилась жизни. Ни читатели, ни зрители не любят, когда их слишком долго томят в ожидании, — исключением здесь является разве что пьеса «В ожидании Годо». Нужно двигаться дальше.

Возможно, понимая это, авторы с ходу пускаются рассказывать о каких-то нехитрых событиях — как, скажем, делает Флобер в «Госпоже Бовари» (1857):

«Когда мы готовили уроки, к нам вошел директор, ведя за собой одетого по-домашнему “новичка” и служителя, тащившего огромную парту. Некоторые из нас дремали, но тут все мы очнулись и вскочили с таким видом, точно нас неожиданно оторвали от занятий»<sup>1</sup>.

Здесь мало прикрас — Флобер сразу принимается за дело, и мы охотно следуем за ним. Другими примерами пригласительных начал могут послужить — выбираю произвольно — «Загадочное ночное убийство собаки» Марка Хэддона, «Детство. Отрочество. Юность» Толстого или «Место повышенной безопасности» (A Place of Greater Safety) Хилари Мантел.

Другой способ пригласить читателя в ваш вымышленный мир — начать с какого-нибудь громкого заявления вроде: «Это было лучшее из всех времен, это было худшее из всех времен» и т. д. Утверждение такого рода может быть и «средней громкости», как, например, в «Женщине в белом» Уилки Коллинза: «Это история о том, что может выдержать женщина и чего может добиться мужчина». Немецкий

---

<sup>1</sup> Перевод Н. Любимова.

философ XIX в. Фридрих Шлегель называл такие высказывания «дикобразами» и утверждал, что громкое заявление должно быть самодостаточным и изолированным от своего окружения, как дикобраз. Чем опасен такой подход, видно в высокопарном начале «Мидлмарча» Джордж Элиот или вот в этом первом абзаце из «Любовника леди Чаттерли» (1928) Д. Г. Лоуренса:

«В столь горькое время выпало нам жить, что мы тщимся не замечать эту горечь. Приходит беда, рушит нашу жизнь, а мы сразу же прямо на руинах наново торим тропки к надежде. Тяжкий это труд. Впереди — рытвины да преграды. Мы их либо обходим, либо, с грехом пополам, берем приступом. Но какие бы невзгоды на нас ни обрушивались, жизнь идет своим чередом»<sup>1</sup>.

Не сказать что фрагмент неинтересный — но для современного уха он слишком напыщенный, как будто кто-то чванливо покашливает, чтобы привлечь к себе внимание. Современные читатели не готовы к авторским нотациям, поэтому теперь писатели редко используют этот прием, предпочитая делать более скромные обобщения и воздействовать на нас эмоционально. Так поступает, например, Луиз Эрдрич в книге «Следы» (Tracks, 1988), третьем романе ее тетралогии, повествующей о жизни четырех индейских семей в резервации в Северной Дакоте: «Мы начали умирать до первого снега и вместе с ним падали на землю всю зиму».

Другой способ погрузить читателя в вымышленный мир — использовать «рамочное повествование», то есть, по сути, сделать в тексте два начала, первое из которых указывало бы на то, каким образом стала известна основная

---

<sup>1</sup> Перевод И. Багрова и М. Литвиновой.

история. «Поворот винта» (1898) Джеймса представлен как дневник умершей женщины, а «Роза Тибета» (The Rose of Tibet, 1962) Лайонела Дэвидсона начинается с рассказа о том, как рукопись была передана издателю пожилым учителем латыни, и т. д. Прием позволяет придать повествованию бóльшую достоверность — но вместе с тем это и способ отвлечь внимание, втереться в доверие и мягко заманить в ловушку, сыграв на нашем любопытстве.

Начиная роман с обобщающего вступления, очень сложно не поддаться соблазну сразу представить читателю едва ли не всех действующих лиц — так, что у него глаза разбегутся. В издании первого французского перевода «Братьев Карамазовых» полностью отсутствует вступительная глава, «История одной семейки», а вместе с ней и авторские характеристики героев — как можно догадаться, редактор побоялся, что читатели запутаются.

Замечательной сатирой на первые строки литературных произведений открывается фильм Вуди Аллена «Манхэттен» (1979): почти три минуты мы наблюдаем сменяющиеся планы рассвета над Нью-Йорком и слышим закадровый голос Аллена, который от лица своего персонажа, сорокадвухлетнего телевизионного сценариста Айзека Дэвиса, озвучивает его мучительные попытки начать свой первый роман:

«Глава первая. Он обожал Нью-Йорк. Боготворил его вне всяких пропорций. [Э, нет. Поменять на:] романтизировал его вне всяких пропорций. Для него, независимо от сезона, это все еще был город, который существовал в черно-белом и пульсировал в замечательных ритмах Джорджа Гершвина. [Э-э... Нет. Позвольте мне начать сначала.]»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> <http://cinematext.ru/movie/manhatten-manhattan-1979/>.

Далее следуют еще две попытки, затем четвертая:

«Глава первая. Он обожал Нью-Йорк, хотя он был для него метафорой распада современной культуры. Как трудно было существовать в обществе, где чувства приглушены наркотиками, громкой музыкой, телевидением, преступностью, мусором... [Слишком зло. Я не хочу быть злым.]»

И так дальше до финальной версии, передразнивающей все первые романы с их первыми страницами и безнадежной романтичностью их авторов:

«Глава первая. Он был так же крут и романтичен, как город, который он любил. За его очками в черной оправе были гибкая сексуальная мощь kota из джунглей. [Мне это очень нравится.] Нью-Йорк был его городом и будет всегда».

**И** это аккуратно подводит нас к моей третьей категории: первым фразам, которые призваны завлечь — как правило, либо своим тоном, либо оригинальностью. Захватчики тоже могут завлекать, как и пригласительные вступления (последние могут подогреть наш интерес, но по определению никогда не могут быть захватчиками).

С самого зарождения жанра писатели пытались найти способ как-нибудь обойти в романе формальное вступление. Уильям Теккерей начинает «Ярмарку тщеславия» (1847) не с решительного заявления, не с семейного разговора, не с аппетитной наживки, а с режиссерской ремарки: «Перед занавесом» представляет собой краткое изложение всего того, что ожидает читателя:

«Здесь едят и пьют без всякой меры, влюбляются и изменяют, кто плачет, а кто радуется; здесь курят, плутуют, дерутся и пляшут под пиликанье скрипки; здесь шатаются буяны и забияки, повесы подмигивают проходящим женщинам, жулье шныряет по карманам, полицейские глядят в оба, шарлатаны (не мы, а другие, — чума их задави) бойко зазывают публику; деревенские олухи таращатся на мишурные наряды танцовщиц и на жалких, густо нарумяненных старикашек-клоунов, между тем как ловкие воришки, подкравшись сзади, очищают карманы зевак»<sup>1</sup>.

Такое вступление не только рисует перед нами панораму событий, происходящих в романе, но также придает произведению подобие театральной пьесы — и, конечно, обеспечивает его нетривиальной первой страницей. Примерно сорок лет спустя Марк Твен решил открыть свои «Приключения Гекльберри Финна» (1884) таким «предупреждением»:

«Лица, которые попытаются найти в этом повествовании мотив, будут отданы под суд; лица, которые попытаются найти в нем мораль, будут сосланы; лица, которые попытаются найти в нем сюжет, будут расстреляны»<sup>2</sup>.

Твен не только обошел проблему поиска уместного первого абзаца, сразу выставив для всего романа сатирическую защиту, — он также задал *тон* своего произведения. И в одно мгновение очаровал нас, убедив читать дальше.

---

<sup>1</sup> Перевод М. Дьяконова.

<sup>2</sup> Перевод Н. Дарузес.



Писатели шли и на другие ухищрения. Кейт Аткинсон, чей дебютный роман «Музей моих тайн» (1995) получил Уитбредовскую премию, создает для своей третьей работы, «Странные эмоции» (Emotionally Weird, 2000), три разных вступления. Филип Рот начинает «Случай Портного» (1969) — который далее представляет собой непрерывный монолог — с псевдонаучного определения «невроза Портного», оформленного в виде статьи из вымышленного медицинского справочника. Современные романисты пробовали предвирать свои истории чьим-то письмом (например, Стивен Кинг в «Жребии Салема») или, как Мартин Эмис в «Деньгах», предсмертной запиской протагониста. Первые слова в романе Тони Моррисон «Домой» (2012) — «Чей это дом?» — даже не входят в основной текст, а служат эпиграфом и являются цитатой из песни, написанной автором двадцатью годам ранее.

Однако все эти писательские трюки хороши для однократного использования. А если говорить о более общих параметрах, то в категории начал, о которой сейчас идет речь, должен сразу слышаться авторский голос, побуждающий нас читать дальше. Почти *анти*приглашающими, но, безусловно, завлекающими являются знаменитые первые фразы романа «Над пропастью во ржи»:

«Если вам на самом деле хочется услышать эту историю, вы, наверно, прежде всего захотите узнать, где я родился, как провел свое дурацкое детство, что делали мои родители до моего рождения, — словом, всю эту давид-копперфилдовскую муть. Но, по правде говоря, мне неохота в этом копать. Во-первых, скучно, а во-вторых, у моих предков, наверно, случилось бы по два инфаркта на брата, если б я стал болтать про их личные дела»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод Р. Райт-Ковалевой.

Тон романа, его голос определяется мгновенно: это дерзкий, противящийся всему общепринятому, упрямый подросток *in excelsis* — и притом очень смешной (хотя сам рассказчик этого и не осознает).

Я мог бы привести для этой третьей категории еще много других примеров — «Скарамуша» Сабатини («Он появился на свет с обостренным чувством смешного и врожденным ощущением того, что мир безумен...»<sup>1</sup>), «Ребекку» Дафны дю Морье («Прошлой ночью мне приснилось, что я вернулась в Мандерли...»<sup>2</sup>) или «Лолиту» Набокова, начало которой я считаю едва ли не образцом завлекающего тона:

«Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та.

Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес на пунктире бланков. Но в моих объятьях она была всегда: Лолита.

А предшественницы-то у нее были? Как же — были... Больше скажу: и Лолиты бы не оказалось никакой, если бы я не полюбил в одно далекое лето одну изначальную девочку. В некотором княжестве у моря (почти как у По).

Когда же это было, а?

Приблизительно за столько же лет до рождения Лолиты, сколько мне было в то лето. Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы».

---

<sup>1</sup> Перевод Н. Тихонова.

<sup>2</sup> Перевод Г. Островской.

Как признавался писатель Мохсин Хамид, Гумберта Гумберта никак не назовешь симпатичным рассказчиком — «но этот голос. Ах. Этот голос покорила меня уже на “огне моих чресел”». Однако дело не только в чарах Набокова. Франсин Проуз замечает, что «на фоне этого легкомысленного эскибиционизма Набоков умудряется донести до нас суровые факты. Мы понимаем, что отношения рассказчика и Лолиты... имеют сексуальный характер (“огонь моих чресел”), что она еще совсем юная (школьница ростом пять футов), что рассказчик способен не только процитировать, но и обыграть стихотворение Эдгара Аллана По (“в некотором княжестве у моря”), и, наконец, что он совершил убийство». Если и есть в каком-то другом произведении такое начало, которое лучше бы отвечало замыслу своего создателя, я его не знаю.

Тон важен, но он скорее краска на стенах, а не сами стены. И какой бы ни была первая строка, она должна сочетаться с последующим текстом. В том же интервью для *The Paris Review*, где Маркес говорит о «Превращении» Кафки, он также рассуждает о сообразности первого предложения всему, что следует за ним. «Одна из самых больших трудностей — это первый абзац», — признает он:

«Я трачу на первый абзац много месяцев, и стоит мне его одолеть, как остальное возникает почти само собой. В первом абзаце надо решить большинство задач, которые стоят перед твоей книгой. Нужно определиться с темой, стилем, тоном. Лично для меня первый абзац — прообраз всей книги».

У Джоан Дидион было свое мнение на этот счет: «Самое неприятное в первом предложении — то, что без него никак не обойтись. Все остальное должно вытекать из него.

И после того как напишешь первые два предложения, из всех твоих вариантов развития сюжета останется только один». Канадская писательница Мейвис Галлант смотрит на проблему более оптимистично, для нее сочинительство «похоже на любовные отношения: все лучшее в начале».