

ЙОСИП НОВАКОВИЧ
КУРС ПО ТВОРЧЕСКО
ПИСАНЕ
ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ, ЯСНИ
НАСОКИ, ПОДКРЕПЕНИ С
ПРИМЕРИ ОТ
ТВОРЧЕСТВОТО НА
КЛАСИЧЕСКИ И
СЪВРЕМЕННИ АВТОРИ,
ИЗОБРЕТАТЕЛНИ
УПРАЖНЕНИЯ И МЕТОДИ ЗА
ОЦЕНЯВАНЕ НА ВАШИЯ
НАПРЕДЪК

Превод от английски: Мария Кръстева, 2009

chitanka.info

На Джоузеф и Джанет

УВОД

За да бъдеш добър писател, е необходимо да притежаваш парадоксалното качество общителен самотник. Марсел Пруст твърди, че му е нужно да напусне приятелите си, за да бъде истински с тях — когато мислел и пишел за тях, той чувствал, че общуването помежду им е много по-пълноценно и вълнуващо, отколкото при приятелски срещи и събирания.

Писателят трябва да притежава силно чувство за независимост, да бъде самостоятелен и да мисли самостоятелно. Така че, върви напред, работи сам! Тук ще ви дам многобройни съвети, но не е необходимо да се съобразявате с тях. Ще изградите своите собствени принципи най-вече в случаите, когато изразявате несъгласие. Какъвто и съвет да дам в тази книга, която е предназначена за работен семинар по творческо писане, вие можете да го възприемете посвоему — писателят трябва да бъде свободен, когато твори. *Трябва и свободен* са несъвместими понятия и това е друг парадокс на писането: ако можеш да приложиш няколко принципа на писане и същевременно да съхраниш и разгърнеш своята творческа самостоятелност, ти си постигнал своята цел.

В крайна сметка, пиши по какъвто и да е начин, щом той те кара да се чувствуваш свободен. Онова, което преподавателят или колегата от семинара биха отхвърлили като порок, може в хода на практиката да се окаже добродетел.

Така че, преди да продължите четенето на тази книга с нейните творчески задания и съвети за художествено писане, трябва да се оставите на свободния процес на творчеството, да пишете абсолютно всичко в продължение на няколко седмици — и да видите дали ще се появи някаква интересна закономерност. Това направих и аз в началото. Отказах да следвам каквото и да било съвети как да пиша и изписах няколкостотин страници чернови, изпълнени с глупави каламбури и мнения, произволни сюжети и спомени. Не позволявах никой да ограничава стила ми. Струва ми се обаче, че прекалено дълго

избягвах съвети и семинари по творческо писане. Някои от уроците, които научих сам, можеха да бъдат усвоени по-бързо, ако бях послушал нечий добър съвет. Ето защо се надявам, че основните принципи на писането на проза, които очертавам тук, наред с упражненията за тяхното прилагане, ще ви помогнат да станете продуктивни белетристи.

КАК ДА ИЗПОЛЗВАМЕ КНИГАТА

Просто е. В началото на главите са дадени някои основни понятия за елементите на художествената проза. Разглеждаме как въздействат тези елементи и по какъв начин бихте могли да ги прилагате в своето творчество. Обсъжданията не са с категоричен, а само с ориентировъчен характер.

В края на всяка глава има повече от десетина упражнения, някои от които изискват да бъдат написани кратки текстове от по няколко изречения или абзац, а други — по две-три страници. Правете упражненията с освободено съзнание. Ако ви се сторят твърде елементарни или прекалено сложни, не ги отхвърляйте. Съществуват всякакви упражнения за тренировка на писмовните умения при творческо писане по същия начин, както се изучават гамите в музиката. И така, постигнете необходимото ниво и го запазете. Когато сте готови да пишете, или във времето между два творчески замисъла, определено бихте могли да имате полза от упражненията, независимо колко сте напреднали като писатели. Нека връзката между пръстите и мозъка да остава отворена — бъдете устремени към белия лист и това да ви стане рефлекс.

Когато правите упражненията, концентрирайте цялото си внимание върху задачата. Не се стремете към красноречие, ако самото изискване не е такова. Стремете се към яснота на изказа. Предавайте мислите и представите си колкото е възможно по-непосредствено. Понякога, просто за промяна на ритмиката, бихте могли да обгърнете изказа в дълги изречения и богат език, но като цяло няма нищо повъздействащо от стегнатия, пряк начин на изразяване. От друга страна, ако не се изразявате директно, нека това не ви тревожи. Ще имате възможност да се върнете и да задраскате неточните думи, като ги заместите с по-подходящи, докато се почувствате удовлетворени. В живописта някои използват много шрихи, за да постигнат израза на човешкото лице, за други са достатъчни само няколко. Пресъздавайте света, използвайки всички възможности. Не разчитайте на естетически определения, защото те са абстракции. Вместо да кажете „грозен“ или

„прекрасен“, представете го картино. Покажете, а не обяснявайте онова, което имате предвид.

Упражненията се подчиняват на следния принцип: получавате от тях толкова, колкото влагате — и дори малко повече. Ако някое упражнение ви хареса, направете го неколкократно. Художникът би могъл да нахвърля десетки скици на едно лице, и то всеки път нови. Френският писател Реймон Кьон е описал в „Упражнения по стил“ под форма на деветдесет и девет варианта как може да бъде представено едно и също събитие: някакъв човек настъпва друг по крака в автобуса. Дори и ако дадено упражнение не ви харесва, все пак се опитайте да го направите. Нека онова, което не ви допада, да не се превръща в пречка за вас. Винаги е лесно да се намерят пречки.

След всяко упражнение бихте могли да се запитате: Как да разбера дали съм го извършил правилно? Когато участвате в семинар, вашите колеги ще ви покажат пропуските. Ако работите самостоятелно, ще трябва сами да ги откриете. Аз ви улеснявам, поставяйки въпроси, на които трябва да си дадете отговор. Не прочитайте въпросите, преди да сте направили упражнението докрай. Имайте ги предвид, когато четете написаното. Преработвайте или препнаписвайте упражнението дотогава, докато не постигнете търсения ефект. Винаги идва етап, на който ще разберете, че сте направили възможно най-доброто в рамките на ограниченото време, с което разполагате.

Преразглеждайте написаното не толкова за да откриете грешките си, колкото за да осъзнаете какво бихте могли да направите по-добре, още по-добре. Не насочвайте усилията си към развиване на самокритичност, което е самоограничаване. Работете в посока на развиващото на усет къде е възможно да добавите някой допълнителен щрих, който да придае жизненост на вече написаното, или да задраскате ред, за да не засенчи добър образ, който сте изградили.

Колко време следва да отделите за всяко от упражненията? Бих казал, че двайсет-трийсет минути са достатъчни. Разбира се, ако нещо ви вдъхнови, може да продължите и час. Ако упражнението е засегнало важна струна в душата ви и продължите повече от час, това вече няма да бъде упражнение, а разказ. Прекрасно. Това ще бъде допълнителна полза от упражненията: ще разгледате много неща, ще обърнете доста камъни и ще откриете вътрешните си съкровища.

Въпреки това си изградете необходимата дисциплина да отделяте допълнително време, за да се върнете към упражненията и да ги довършите, извън разказа, който сте написали.

Ако прекарвате по пет-шест часа над упражненията след всяка глава, ще проучите книгата за два месеца. Би било идеално, ако си изградите навика да прекарвате редовно по един час на ден, така че когато привършите книгата, ще сте си изградили навика да пишете. Това е рядко срещан и много ценен навик. Той дава възможност на твореца да подреди своите впечатления, спомени, размисли и фантазии, а това е полезно. Нещо в самото движение на пръстите по клавиатурата стимулира мисълта. Може и да не съм особено задълбочен в размислите си, когато пиша, но съм далеч по-задълбочен, отколкото когато просто гледам през прозореца. Някои философи са се разхождали, за да стимулират яснотата на мисълта това са философите от Ликейската школа. Разхождайки се, те са си осигурявали приток на кръв и кислород, както и усещането за активност, движение, посока. Пръстите задвижват мисленето. Пръстите са нещо като продължение на мозъка и действат редица връзки в мозъчната кора. Поддържайте тяхната активност!

Не чакайте вдъхновение, за да пишете. Вдъхновението идва по-лесно, когато пишете, отколкото когато не пишете. Не е нужно да имате вдъхновение, за да седнете и да започнете. Не ви е потребно да бъдете „в настроение“. Струва ми се, че ще е много добре, ако не сте зависими от настроенията. По този начин, първо, ще придобиете навика да пишете при всички обстоятелства, и второ, тъй като писането отразява състоянието на вашето съзнание, творбата ви ще притежава цяла гама от настроения. Разнообразието ще направи произведението ви по-интересно. Може би сте депресирани? Чудесно, в такъв случай бихте обрисували добре депресиран герой. В приповдигнато настроение ли сте? Не го прахосвайте в празнуване. Предайте го на белия лист. Множество творби страдат от липсата на настроение — може би защото авторите са склонни да пишат само когато са спокойни.

В крайна сметка приказките за талант, вдъхновение, гениалност са отклонение от същността на нещата. Просто седнете и пишете! Когато ви липсват идеи, използвайте някои от предложените в

упражненията на тази книга — те могат да ангажират вашето внимание.

Ако си мислите, че работата на белетриста е нещо непостижимо, Джон Гарднър би могъл да ви окуражи. В книгата си „*Изкуството на художествената проза*“ той пише: „*Повечето от моите познати, желаещи да станат писатели, които знаеха какво означава това, наистина го постигнаха. Всичко, което се изисква от бъдещия писател, е ясно да осъзнае какво наистина иска и какво трябва да направи, за да го постигне.*“ А в книгата си „*Как да станеш писател*“ той твърди, че съществуват много повече неуспели хора в областта на бизнеса, отколкото в областта на творчеството. Въпреки това в бизнес училищата преобладава оптимизъмът.

ГЛАВА ПЪРВА

ИЗТОЧНИЦИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА

Мнозина са писателите, които твърдят, че във всичко могат да открият повод за разказ. Опитът е най-великият първоизточник на художествената проза. Не е задължително това да бъде ваш личен опит — бихте могли да наблюдавате житейската битка на другого и да я използвате като повод за своята белетристика. Николай Гогол например е написал прочутата си повест „Шинел“ по повод анекдот, който чул по време на вечеря с приятели. Беден човек с години спестявал пари, за да си купи ловна пушка, ала преди да успее да отиде на лов, някой му я откраднал. Гогол, макар и далеч по-добър сатирик от когото и да било на онова събиране, бил единственият, който не се смял на тази история. Той бил покрусен и изпълнен с жалост към онзи човек. Приbral се вкъщи и под влияние на това съпричастие написал повест за един чиновник, който дълго пести, за да си купи шинел. Купува го, но му го открадват и човекът изпада в отчаяние, докато всички наоколо му се смеят и подиграват.

Гогол претворява белетристично първоначалния факт. Вместо пушка, той използва шинел. Вместо към лова, вниманието се насочва към работата на чиновника. Самият писател е бил чиновник и това му е дало възможност да внесе реалистични подробности в своя разказ. Подигравките и насмешките вероятно са заети от присъстващите на онова събиране и техния присмех над човека с пушката. В своята работа писателите могат да използват собствения си опит, както и чуждия. Преобразени от творческото въображение на автора, дори и съвсем автентични подробности, като например онези, които Гогол заимства от преживяванията си на чиновник, се превръщат в художествено повествование.

Не е нужно много за творческия импулс, за зародиша на едно белетристично произведение. В есето „Изкуството на

художествената проза“ Хенри Джеймс разказва как англичанка създала роман за френски протестанти. В Париж, докато се изкачвала по едно стълбище, тя „минала покрай отворена врата, през която зърнала жилището на пастор. Край масата били насядали неколцина младежки протестанти, току-що свършили вечерята си. Този бегъл поглед, пред който се мярнала картината, траял едва миг, но миг на истинско преживяване.“

Френският белетрист Клод Симон твърди, че е достатъчно да се разходиш из квартала, за да събереш материал за повествование. Върни се, разкажи за онова, което си видял, помислил, почувстввал, запомнил и прочее — и това е всичко! Е, може и да е малко преувеличено, но е ясно какво се има предвид: не е нужно преживяването ви да е забележително, за да се окаже полезно като материал за художествено повествование.

Клод Симон потвърждава този принцип: пишете за онова, което знаете. От друга страна, някои автори препоръчват: пишете за нещата, които не познавате, защото тогава ще разполагате с повече свобода на въображението — знанието ограничава. Методът, който описва Джеймс — да се пише въз основа на бегло впечатление, така че да не знаеш много за хората, които описваш, но да знаеш за техния свят (писателката, за която говори Джеймс, е имала богати познания за френското протестантство) — предоставя много добро компромисно положение: достатъчно познания, но и достатъчно незнание и неосветленост, за да се досещаш и да си представяш.

Дали да пишем въз основа на онова, което знаем, или да се осланяме на незнанието не е еднотипично решение. Не мога да пиша за нещо, което изобщо не познавам, но не мога да пиша и за нещо, което познавам всецяло, защото какво е всъщност знанието? Сократ е смятал, че единственото, което знае, е, че нищо не знае. Миналата седмица на тръгване за университета установих, че съм си забравил на барчето ключовете от колата. Но не ги намерих там. Търсих ги около час. Намерих ги на един перваз в друга от стаите. Споменът ми не означаваше знаене, фактически той беше *фикация, художествена измислица*. Дори ако разказвате по спомени, ще има достатъчно елементи, които не познавате или за които не сте сигурни, така че да не бъдете ограничени от знанията си.

Трябва да кажа обаче, че познавам доста хора, които сляпо следват линията на събитието в белетристиката си (техният аргумент е: „Но тъкмо това се случи!“), въпреки че ако променят някой детайл, нещо съвсем дребно, повествованието ще се окаже по-убедително.

Възможно е да предпочитате да работите не въз основа на мимолетни впечатления, а на част от живота, биографично, както Марсел Пруст и Харолд Бродки, които са разчитали на непосредствения си опит за всичко — за сюжета, подробностите, образите. Но възможно е също като при мен предпочтенията ви да се променят с всяко ново произведение.

ХУДОЖЕСТВЕНА И НЕХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

Обхватът от необходимите знания за писане се променя — в зависимост от произведението и според индивидуалността на писателя. Когато пишете, никога не забравяйте да определите до каква степен трябва да познавате сировия материал, от който изграждате произведението. Ако постоянно възпроизвеждате събитията, за които си спомняте, колкото се може по-правдиво и не чувствате порив нещо да измислите, да подсилите или разкрасите, а може би да прибавите по-грозни подробности, вие сте автор, чието естествено призвание е нехудожествената проза. Можете да приемате за белетристика онова, което пишете, макар че това понятие ще бъде условно. Ако твърдите с чиста съвест, че пишете художествена проза, ще изпаднете в трудното положение да обяснявате как сте я съчинили. Бих ви препоръчал да признаете, че пишете нехудожествена проза и да се наслаждавате на ябълката от дървото на познанието. Нямаме основания да смятаме, че художествената проза превъзхожда нехудожествената.

Обратното също е възможно — може би искате да създавате нехудожествена проза, но при всяка възможност преобразявате фактите, преувеличавате и ги разкрасявате и дори въвеждате образи, места и събития, които нямат нищо общо с автентичния материал. В такъв случай вие сте роден белетрист, което е далеч по-мило, отколкото да ви кажат, че сте роден лъжец. Белетристиката наподобява в много голяма степен лъжата. Изхождате от нещо реално, но поради никаква конкретна причина (да не ви заловят, да изхитрувате, да вземете пари или каквото и да било) вие променяте поне един ключов елемент при разкриването му. Вместо да си признаете, че са ви посинили окото в бара, където сте се домогвали до приятелката на някого, може да кажете, че както сте си карали ски из Върмонт, при един завой сте се забили в муциуната на заспала мечка. За да не накърните своята гордост, измисляте лъжа и покрай нея — цяла история. Ако ви е навик да лъжете, защо не преодолеете този греховен импулс, като започнете да пишете белетристика?

Начинът, по който се отнасяте към оригиналния си материал, определя какъв писател сте. Може би е още твърде рано да се самоопределите. Докато правите упражненията в книгата, а и след това, наблюдавайте внимателно реакциите си и така ще определите какво пишете — белетристика или нехудожествена проза.

От друга страна, бихте могли да правите и двете, както е при много писатели, включително и при мен. Понякога съм заинтригуван от някое събитие или впечатление. Не решавам веднага какво да направя от него. Нахвърлям щрихи, записвам по нещо и виждам дали имам желание да преобразя материала, да го преструктурирам и съчиня. Ако го направя, значи, че пиша художествена проза и започвам да внасям още повече промени. Ако видя обаче, че не преобразувам нищо, че мисля върху събитието и записвам размислите си, зная, че пиша есе. Есетата ми харесват също толкова, колкото и разказите, затова не изпитвам разочарование. И в двета случая се чувствам щастлив, че имам нещо да кажа (есе) или нещо, което да пресъздам (белетристика).

СЪЧЕТАВАНЕ НА ФАКТИ И ХУДОЖЕСТВЕНА ИЗМИСЛИЦА

Белетристиката винаги предполага съчетаване на факти и фикция (художествена измислица). (Наистина, дали е случайно това, че самите думи *факт* — *fact*, и *фикация* — *fiction*, са толкова сходни? Ако и двете бяха изписани по правилата на староеврейския език, което означава без гласните, те щяха да изглеждат почти еднакво — FCT, така че от контекста щеше да се определя как да бъдат произнесени!)

Ето какво казват няколко писатели за смесването на двета типа — факт и фикция, в произведенията си. Целта ми тук е двупосочна: да демонстрирам, че повечето автори на художествена проза влагат голямо количество факти, и да ви дам образци, въз основа на които да творите собствена художествена проза.

Ето какво казва Тобиас Улф по отношение на източника на своя разказ „Светулката“: „Онова, което ме тласна да напиша този разказ, бе неговият емоционален център — усещането, което не ми бе непознато, че съм извън кръга от светлина — едно чувство, толкова пагубно, че дори и когато си там, където би искал да бъдеш, ти не успяваш да изпиташ радост, а страх от отхвърляне и загуба.“

Улф използва своя емоционален опит като ядро на разказ, който в други аспекти е измислен, и това е добър начин за съчетаване на факт и художествена измислица.

Джоана Скот коментира своя разказ „Относно праха по кожата и т.н.“ по следния начин: „Във всеки от разказите си възнамерявах пряко или косвено да се позова на историята на медицината. И така, потърсих изследователи от петнайсети-шестнайсети век в такива странни и не особено надеждни книги като «Дяволи, лекарства и лекари» на Хаурд Хагард... Безпощадната тайнственост на Льовенхук привлече вниманието ми... Що се отнася до характера на дъщерята: като белетрист аз се интересувам от обширните области, за които историята мълчи, и както много жени, Мари безмълвно витае на заден план в биографията на своя баща. И така, тя стана за мен центъра на

повествованието, онова присъствие, което ми позволи да преобразя историята в белетристика.“

Скот съчетава информацията от историческите книги със собствения си тематичен интерес — мълчаливата изява на жените, за да си представи по какъв начин живее Мари. Историческите книги и биографиите са основен източник на белетристиката. Когато откриете нещо интригувашо в една историческа книга, защо да не го разиграете и да видите накъде ще ви поведе? Не е задължително историята да бъде много древна — би могла да се отнася за съвременни събития.

Робърт Олин Бътлър, носител на наградата „Пулицър“, казва следното по повод написването на разказа „Ухание от планината“: „Най-сетне започнах да чувам гласа на тази приказка, когато открих един случай — традиционното тържествено сбогуване на виетнамците с техните приятели и семейства в края на живота им — и когато попаднах на първото изречение, изказано от почти стогодишен старец: «Хо Ши Мин снощи отново ме навести, ръцете му бяха покрити със захар от бонбони.» След това просто оставих стареца да говори.“

Обърнете внимание на това как Бътлър разчита на гласа на героя, за да го води в повествованието му. Тази способност да почувствуваш гласа на человека и да го приспособиш за белетристичното си произведение е полезна за мнозина писатели.

Робин Хемли (автор на „Последният производител на конски каруци“ и „Всичко, което можете да ядете“) пише, изхождайки от своите сънища. Едно впечатление от сън е достатъчно, за да даде повод за разказ. Например събужда се с образа на мъж, който копае дупка в двора на бившата си съпруга. Учудва се защо ли човек ще върши нещо толкова странно и опитвайки се да си даде отговор на този въпрос, написва разказ за мъж и жена, чието бебе умира, те се развеждат и сега мъжът, преследван от чувство за вина и от любов, разкопава градината. Когато попитах Хемли по телефона какви други източници използва и докато той се опитваше да ми разкрие нещо сложно, съпругата му извика: „Той извлича най-добрите си разкази от мен!“ И така, обръщайте внимание на сънищата и съпругите си.

Марк Ричард, автор на „Рибарчето“ твърди, че е написал цял разказ от следното първо изречение: „Нощем бездомни кучета се промъкват край къщата, за да облизват пропускащите вода тръби.“ Той казва: „Знаех, че всичко, което ми е необходимо, се съдържа в това

изречение... И една нощ седнах, след като цял ден бях съзерцавал пясъка, мислейки си: Нощем и така нататък, и така нататък... И всичко се изля изведнъж като по радиото...“

Мнозина автори твърдят, че им трябва едно добро, концентрирано изречение и разказът просто се разгръща от него. Аз не мога да твърдя, че съм такъв щастливец. Ето как стигнах до началото на някои от разказите си. Този подход може да се окаже подходящ и за вас, а ако не, поне ще добиете представа за моите изходни позиции по отношение на белетристиката.

Едно. Моят зет и баща му се конкурираха в стремежа да си построят големи къщи и толкова много работиха, че и при двамата се появиха здравословни проблеми със сърцето. Първоначално исках да разкажа за тяхното съперничество, от което би се получило интересно есе, но наблюдавайки големите им каменни къщи, ми мина през ума мисълта, че са построили гробниците си. Въз основа на тази метафора написах разказ за това как един човек изгражда специална гробница. За пресъздаване на героите използвах първообразите на някои хърватски „гастарбайтери“ в Германия и съчетах техните особености в единство. Поради суеверията, разпространени в повечето хърватски селища, за мен беше лесно да повярвам в правдоподобността на тази история. В основната си част тя е плод на въображението, но има в нея нещо, което не е измислица.

Изградих тази история на основата на една метафора. Вместо да изпълвате прозата си с метафори, опитайте се да превърнете целия си разказ в метафора — а разгърнатата метафора, разбира се, се превръща в аллегория.

Две. Когато живеех в Ню Йорк, не можех да си позволя компютър, затова си намерих работа, която ми даваше възможност да пиша след работно време — текстообработка за инвестиционната банка Смит Барни. Работех на петнайсетия етаж и всеки ден се удивявах на това как постепенно започвам да се чувствам по-тежък, когато експресният асансьор забавяше ход на слизане. Веднъж видях как жена в напреднала бременност потрепери, когато асансьорът слизаше надолу, и по-късно написах разказ за жена, която скача от

самолет и ражда момченце, когато парашутът се отваря. Вдъхновението за разказа дойде от едно силно усещане.

Три. Един приятел ми се обади веднъж и сподели, че се е влюбил в своята психотерапевтка и тя му е забранила да я посещава. Той се включи в будистка група, но не можеше да престане да мисли за нея. Аз изградих образ на герой, който отчаяно се опитва да прельсти своята психотерапевтка. Разработих конфликта до там, че героят е арестуван и изпратен в затвора, където разкрива на съпругата си случилото се. Бихте могли да се сдобиете с идеи за разкази от разговорите си с хората, особено ако чуете за ясно очертаващ се конфликт. Ако разгърнете конфликта и го доведете до логичния му завършек, вие ще сте създали разказ.

Четири. Един приятел сподели, че не можал да прости на своя баща за това, че е участвал като немски доброволен войник във Втората световна война, и е отказал да говори с него дори на смъртния му одър. Аз останах поразен от непреклонната принципност на моя приятел, която не беше по-добра от участието на баща му в обсадата на Стalingрад в името на идеята да защити лутеранството от комунизма. И така, написах разказ за него и баща му. Тъй като не знаех нищо за развоя на техните отношения, нито за следвоенна Германия, съчиних повечето подробности, така че в края на краишата написах разказ, макар че започнах да го пиша като художествено есе.

Зародишът на разказа беше разговорът с моя приятел. Това, което го разгърна, беше моето любопитство и незнанието ми за реалните участници в събитията. Винаги когато нещо в хората, които познавате, ви заинтригува, много по-добре е да използвате енергията си, за да напишете разказ, отколкото да дадете простор на въображението си и да клюкарствате. Много разкази са били написани под влиянието на подобни импулси — развиhrено въображение и клюка.

УСТНАТА ТРАДИЦИЯ

Когато ровех в паметта си, във въображението и книгите, за да открия нещо, което би могло да роди разказ, се надявах да мога да разчитам на богато развитата сред народа на моя роден край устна традиция. Аз толкова отчаяно търсех материал за разкази, че използвах дори това чувство като материал. Ще видите какво се случва в търсенето на белетристичен материал от следните наситени откъси от моя разказ „*Горящата обувка*“:

„Ненад ми разказа за Марко Кралевити, който сукал от майчината си гръд в продължение на седем години и още седем не вкусвал нищо, освен мед. Марко можел да пусне вода от дънер, съхнал девет години. Конят му можел да прескочи девет левги надлъж и три левги на високо. Марко убил Муса Кеседжия, който имал три сърца зад три гръденни коша — първото от тях туптяло, второто танцуvalо, а третото криело спяща змия. Когато змията се събудила, мъртвият Муса скочил върху пустата земя.

Когато двайсет години по-късно си спомних за разказа на Ненад, помислих си, че вместо да посещавам практически семинар по творческо писане в САЩ, ще е по-добре да слушам Ненад да разказва няколко дни и нощи и да се опитам да накарам разказваческото изкуство да бликне от нашата обща земя. Веднага потеглих за Плачеща върба, селото, където живееше той. Там, където навремето коне бяха орали полята край прашния път, сега тракторите оставяха зелени мазни следи по асфалта. Напукана дървена обувка висеше на една греда пред къщата на Ненад, за да рекламира занаята му — майстор на букай.

Здрависахме се и той ме попита какво правя напоследък. Макар, разбира се, да говореше толкова много, че аз не можах да вметна нито дума, накрая успях да го прекъсна и да попитам:

— Ненад, къде се научи да разказваш така хубаво?
Може би край огнището, седнал на коленете на дядо си?

— Ходех в библиотеката — отвърна той, — четях и веднага подир туй ти ги разказвах, докато историите са ми още пресни в ума.

Един мит рухна за мен при тези думи.

— Разбира се — каза той, — добавял съм по нещо тук и там.

— Но аз си мислех, че ти си разказвач на епически истории!

— Ти след всяка история казваше: «Още!» — и аз, какво да правя? Ходех в библиотеката през обедните почивки.

— И все пак, кой те научи как да разказваш истории?
Твоите баби ли?

— Не. Защо толкова много държиш да знаеш? Да разкажеш някоя история не е нищо кой знае какво, лесна работа. Тръгваш от тук и повеждаш слушателя надалеч, или тръгваш отдалеч и го довеждаш до тук.

— Лесно е да се каже, но е трудно да се направи!

— Ето например, държиш тази бирена халба. Е, добре, да започнем от нея. Много, много отдавна, имало бирена халба и тя живеела в една кръчма, в нещастното семейство на двайсет и три бирени халби. Много пресъхнали устни... и така се продължава. Виждаш ли?

— И все пак, какво става нататък?

В отговор той се разсмя и ме потупа по рамото, така че не разбрах дали можеше да продължи, или просто ми се надсмиваше. А може би простодушното ми упорство го забавляваше.

— Искаш пак да отворя торбата с приказките ли? — попита той.

Аз настоявах да ми разкаже история и му заявих, че няма да му позволя да ме отпрати, докато не го стори, също както Яков не е пускал Божия Ангел, докато не получил благословия — макар случаят да не е достоен за такова древно сравнение.

— Добре, докато караме към къщи, ще ти разкажа една история.

И ние се отправихме към колата му — копие на «Фиат» («Юго»). Отваряйки вратата, той започна:

— Виждаш ли онази, високата къща? На това място беше къщата, където прекарах детството си. Беше направена от кирпич. В началото на войната немците нахълтаха, вдигнаха баща ми от масата и го застреляха край плевнята.

След няколко години десетина германци влязоха в двора. Скрих се в леглото и треперех под козяка. Чифт ботуши пристъпваха по дъсчения под и приближаваха към мен. Чуваха се все по-силно. Някой издърпа завивката и над мен се надвеси огромен войник. «Ox!» — отрони се от гърлото ми. Немецът протегна ръка — да ме удуши, както си помислих. Положи студена длан на челото ми. Подир туй наля чаша вода от ведрото в кухнята, пусна някакви бели хапчета във водата, смачка ги с една лъжица и поднесе чашата към устните ми пред стиснатите ми зъби. Течността беше толкова горчива, че целият потръпнах. Струваше ми се, че ще се сгърча и ще умра. Не беше отрова, а аспирин.

После той извади едно хартиено пакетче от кожената си чанта и измъкна от него меденка. Подаде ми я. Гледаше ме навъсено в устата, докато дъвчех. Като свърших, даде ми още една и аз бавно задъвках. Когато преглътнах и последната хапка, обърнах очи към хартиеното пакетче.

Немецът вдигна показалец, размаха го и каза: «Nein!» После излезе в градината, извика нещо на войниците и те всички отмаршируваха, вдигайки подире си кълба прах. Е, братко мой, не можеш да си представиш как се почувствах. Първо той — германецът, който за мен бе един и същ — убива баща ми, а после ми дава вкусни меденки, каквито не съм ял никога преди, нито след това.“

Историята продължава. Отивам на другия ден при разказвача, но той отказва да разказва, защото е сънувал кошмари под въздействието на спомена за меденките и моето посещение. Но ето че един ден отново заразказва:

„Котката тигрова порода на Ненад скочи, сграбчи края на шапката му и започна да се опитва да му я издърпа от ръката. Ненад я почеса по главата и промълви: «Милото ми котенце.»

Погали я така нежно, както никога не бях виждал мъж на неговата възраст да го прави, поотпусна се и заговори:

— Една нощ немците влязоха в селото и се канеха да съберат трийсет души и да ги убият, защото партизаните бяха убили трима немски войници. Първо обаче заклаха няколко пилета, за да си ги сготвят тихомълком на хълма с ябълковата овощна градина, където никой от селото не можеше да ги види. Там се навъртаха черни котки, а в нашата махала черни котки не идваха. Затова и когато мярнах една, побягнала по пътя с окървавена глава на петел в уста, извиках: «Немците идват!»

Побягнахме в гората и оттам чухахме изстрелите. Немците убиха десетима, но повечето хора от селото се спасиха — благодарение на черната котка!

Той вдигна котката си, която приличаше на парашутист в камуфлажно облекло.“

Разказът продължава. Но за мен в случая е важно, че онова, което бях приемал за устна традиция, се оказа взето от книгите, неавтентично. Същевременно чрез случката, която току-що предадох, човекът ми разказва история от собствения си живот. Разказвачът сподели собствените си преживявания с характерните за устната традиция повторения, на хърватски диалект, но аз я възпроизвеждам по памет, в различен ритъм и без особени повторения. Моят преразказ я превръща в традиция, тоест препредаване на разкази от едно поколение на друго, от поколението на Втората световна война до

моето поколение — това на съвременните Балкански войни. Тези разкази се предават както устно, така и писмено.

Художествена или нехудожествена измислица е „Горящата обувка“? И двете. Повечето материали съм почерпил непосредствено от своя опит и от разговорите си с един човек, когото познавах от детството си. Историята с котката и още някои други, включени в разказа, които тук не мога да възпроизведа, тъй като обемът не позволява, съм заел от другаде, но вложих всички в устата на разказвача. Някои подробности и шеги са привнесени от мен, но основното съм чул и видял.

И въпреки това повествованието се възприема като белетристика. Редакторите, които го публикуваха, така и никога не ме попитаха: „Истина ли е всичко това?“ Тях ги интересуваше само дали разказът въздейства като художествена проза. Историята с меденките следва класическия образец на сюжетно развитие в белетристиката (действие — кулминация — развръзка), така че, дори ако произтича от опита на разказвача (а аз не мога да докажа това), без особени промени от моя страна, тази история притежава художествена форма. Художествена по форма е и рамката на моята история — търсенията ми в областта на устната традиция. Въведението и мотивите ми се разкриват в началото — нужни са ми истории, за да се науча да пиша. Първата следа се оказа подвеждаща — това бе завръзката. Втората следа — историята за бирената халба — също се оказа нереалистична — втората завръзка. Желанието ми да чуя истинска история се осъществява едва когато бях готов да се откажа, да си тръгна. Това бе кулминацијата, тогава се появи реалната случка — историята с меденките. Разказът продължава с действие, което води към развръзка, навързват се и други епизоди (историята за котката) и развръзката следва под формата на епифания:

„Докато крачех към гарата, листата в гората —
езиците на вятъра — ми шепнеха. Камъните на банкета на
пътя скриптяха под нозете ми и разказваха за това как
Иисус е бил изкушаван в пустинята да направи хляб от
камъни и как вместо това по-късно е направил вино от
водата. Камъните преповтаряха разказа за това как жестоки
армии и добри хора са минали по пътя си. И аз си мислех,

че щом камъните могат да разказват истории, аз също мога.“

Не за това си мислех, когато за втори път си тръгнах след срещата с разказвача, така че развръзката е художествена. Съчиних поголямата част от диалога и някои описания, като например как сините Босненски планини се издигат като ризи на хоризонта. Промених всички имена.

И все пак, в основни линии този разказ е автобиографичен. Забележете, че в анализа му аз съвсем свободно говоря за себе си в първо лице. Не казвам „разказвачът, от името на когото се води повествованието“, както бих говорил, ако това беше неавтобиографична проза, предадена от първо лице. (Повече по отношение на лицата, които водят повествованието, ще намерите в Глава пета.)

Търсенията ми по посока на устната традиция разбиха моите наивни представи, че съществува нещо като „Одисея“, която един селянин ми разказва. Нямах късмет в тези свои търсения. Някакъв старец, когото брат ми (той беше лекар) открил при визитациите си в едно славянско селце, бе умрял няколко дни преди да пристигна, за да се срещна с него, а една старица, която също можела да разказва прекрасни истории, когато я посетих, беше болна. Имаше неколцина други селяни, към които бих могъл да се обърна, някои сърби, а други хървати, но поради войната нас скоро те не искаха да кажат нито дума и не се доверяваха на никого. Така това търсене ме доведе на задънена улица.

Но не е така с други неща, за които хората разказват. Полезно е да слушаш как разговарят и какво казват, защото едни от най-добрите разказвачи не са писателите. Общуването със слушателите за тях е най-същественото преживяване, когато разказват някоя история, и затова предпочитат да говорят, вместо да пишат. Онези измежду нас, които предпочитат да пишат и не умеят да говорят така словоохотливо, определено би трябвало да пресъздадат върху страниците живото слово на автентичния разказвач. Възможно е човек да открие такива сладкодумни хора.

Вярвам, че моят опит, свързан с проучванията и написването на „Горящата обувка“, ще ви бъде полезен. Може би вие ще потърсите източника, подходящ лично за вас — мястото, където сте прекарали детството си, където сте слушали старите железопътни работници да си говорят — Апалачите, Харлем, навсякъде. Направете го на всяка цена. Вие може би ще имате по-голям късмет от мен и ще успеете да откриете пряк източник. Но докато търсите едно, бъдете с отворено съзнание, за да можете да разпознаете и друго, което да се окаже също толкова полезно, ако не и по-добро. Докато търсех стари предания, аз открих едно ново. Ще ми се аз самият да можех да следвам този пример по-често, но ще бъда щастлив, ако вие успеете.

ДРУГИ ИЗТОЧНИЦИ НА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

Истории могат да бъдат почерпени почти отвсякъде. Уилям Фокнър разказва следното по повод търсенето на материали: „Творецът е напълно неетичен — готов е да граби, заимства, проси или краде от всекиго с единствената цел да си свърши работата.“

ЧЕРПИ ОТ ЛЮЛКАТА

Нека черпим безмилостно от своето детство. Лев Толстой е бил само на двайсет и две години, когато написва трилогията „*Детство*“, „*Юношество*“, „*Младост*“, с която се утвърждава като писател. Чарлс Дикенс черпи материал за няколко от големите си романи от собственото си детство.

Уила Катър пише: „Повечето от материалите, с които работи един писател, се придобиват преди петнайсетгодишна възраст.“ Наскоро разговарях с Дебора Джой Кори (авторка на романа „*Да загубиши Еди*“), която ми каза, че пише третия си роман, отново за детството си. Тя едва ли не се притесняваше, че не е надраснала темата, но аз смяtam, че е щастлива. Разбира се, да се позоваваш на детството си, не означава да пишеш непосредствено мемоари. Би могъл да преработиш материала, да изградиш нови образи, да пишеш от трето лице, ако това е необходимо, или от първо, ако предпочиташи. Можеш да пишеш както Марк Твен е написал „*Хъкълбери Фин*“ — опирайки се на опита от своето детство, но създавайки герой, определено различен от самия себе си, с различен глас. От друга страна, можеш да пишеш автобиографична проза. Но не пренебрегвайте детството като основен първоизточник на белетристика.

ЧЕРПИ ОТ ГРОБА

Запознайте се с живота на своите предшественици и разкажете за него. Максин Хонг Кингстън (авторка на „*Жената воин*“) е постигнала това в автобиографичната си проза. Тъй като не разполага с достатъчно знания за живота на своите предшественици в Китай и

САЩ, тя успява да запълни тези празноти с полета на своето въображение и със силата на словото. Тя пресъздава убедително и поетично страданията на своя прадядо, когато е работил в строителството на железопътни линии. Можете да призовете и извикате на живот душите на своите предци, защото те продължават да живеят някъде във вас. Подхвърлете им като стръв словото и спомените си и те може би ще се появят. Или поне някоя от възможните представи за тях — вашата. Това може и да не е същият прадядо, какъвто той е бил в „реалния живот“, защото вие не знаете достатъчно за живота му — по необходимост те ще се проявят като художествени образи, призраци, илюзии.

ЧЕРПИ ОТ КНИГИТЕ

Учете се от творбите на другите писатели. Не казвам да плахиатствате, но бихте могли да пишете варианти по дадени теми. Човек би могъл да предположи, че в този метод има нещо вторично и опосредствано, нещо обидно по отношение на идеята за оригиналност. Но ние възприемаме от традицията дори и самата представа за разказ. Глупаво е да претендираш, че си писател нетрадиционалист, както е глупаво да настояваш, че си независим, когато живееш в къщата на майка си. И така, да се обръщаш към традицията в своята работа, означава да проявяваш благодарност към своите предци. Нека разгледаме някои примери от литературната история. Омир създава „Одисея“ и „Илиада“ въз основа на разказите за битки. Вергилий съчинява „Енеида“ по образца на Омировата творба и в известен смисъл пише нейното продължение. Данте създава „Ад“ на основата на пътуването на Одисей в подземния свят и някои епизоди в „Енеида“, а стотици творби черпят от творбата на Данте. Джеймс Джойс също се обръща към „Одисеята“, когато пише своя „Одисей“, създавайки от пътуването към дома психологическо преживяване в опит да се разбере как човешкото съзнание си служи със словото.

Нека разгледаме и друга литературна приемственост. В „Записки от подземието“ Фьодор Достоевски пише: „Само да можех да се превърна в насекомо!“ Франц Кафка заема тази нишка и създава „Преображението“ на нейната основа: „Една сутрин Грегор Замза се събуди след неспокойни сънища и откри, че в леглото си е преобразен на огромно насекомо.“ (Превод: Венцеслав Константинов)

Като реакция на въстъпителното изречение на Кафка, Габриел Гарсия Маркес казва: „Когато прочетох тези редове, казах си, че не съм подозирал, че е допустимо някой да пише нещо подобно. Ако бях знаел, щях да започна да пиша много отдавна.“ Маркес пише разказа си „*Един много стар сеньор с огромни криле*“, обсипвайки крилете на ангела с паразити и насекоми.

Веднъж, когато се опитвах да напиша разказ по библейски мотиви, написах легенда. Исках да напиша вариант на изпращането на Яков в изгнание. За мен бе интригуващо, че когато е влюбен в Рахил, той я сбърква с Леа на сватбата. Първоначално се придържах доста близо до оригинала. После промених пола на образите. Една жена не може да направи разлика между двама братя, поради което мъжът узурпира мястото на брат си в леглото й. Порази ме това, че в безмилостната епоха, в която живеем при наличие на електричество и информация — това звучи твърде нереалистично, тъй че заради предизвикателството пренесох действието в наше време в Солт Лейк Сити.

Винаги когато реалният живот не ви вдъхновява да пишете, обърнете се към книгите, защото те са вашата жизнена среда. Ако някое четиво ви порази с нещо, вземете го за изходна точка. Опитайте се да напишете или вариант по темата, или поемете в съвсем нова посока.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Една страница. Според Хенри Джеймс, една писателка създала роман, вдъхновена от това, че случайно зърнала семинаристи, които вечеряли. Напишете сцена за разказ въз основа на група хора, които сте зърнали случайно — в кафене, в зоологическата градина, във влака или другаде. Скицирайте героите в обстановката и опишете взаимоотношенията помежду им. Може би смятате, че знаете търде малко за тях? Можете ли да съчините необходимото или да го привнесете от други преживявания, така че да запълните празното платно?

Цел: Да откриете дали можете да направите много от малкото. Ако можете, това е чудесно. Ако не ви се удава сега, не се тревожете, ще успеете по-нататък или ще извлечате разказите си от друг материал.

Проверка: Можете ли да си представите тези хора в развитие? Можете ли да започнете да чувате поне един от тях да говори? Ако не, върнете се и открийте начин на говорене, който би подхождал на някого от групата, и продължете оттам нататък.

2. Три абзаца. Когато излизате на ресторант или бар, нахвърляйте наблюденията си в бележник. В един абзац разкрийте как изглежда и как се държи самoten мъж. В друг опишете погледите и взаимоотношенията на двойка. В трети абзац покажете как един сервитьор или барман общува с клиентите. Някои от наблюденията ще можете да използвате при доизграждане на сценка, ако не и за цял разказ. (Аналогично упражнение бихте могли да направите, пресъздавайки наблюденията си над хората в магазина или на ъгъла на улицата.)

Цел: Да използвате наблюденията си над околния свят за писане.

Проверка: Открихте ли нещо интригуващо, което поражда въпроси, очакващи да им намерите отговор? Аз например видях веднъж пред хотел „Риц“ в Ню Йорк жена, облечена в разкошно кожено палто, да рови с голи ръце в боклуцкийска кофа за празни

бутилки от сода. Какво, по дяволите, беше това? Дали беше бедна и само изглеждаше богата? Дали беше богата, но скъперница дотолкова, че да не може да се примери със загубата на една петцентова бутилка? Дали пък не беше изхвърлила някое уличаващо любовно писмо в боклука и сега се правеше, че върши нещо друго, в случай че я следи частен детектив? Виждате колко лесно може да се развие един разказ в няколко посоки от едно интригуващо впечатление. Вярно е, че не всеки ден мога да открия нещо, което да ме заинтригува така, но няколко пъти месечно са достатъчни, за да пише човек по един разказ всеки месец. Основната цел е да намерим нещо интригуващо и от удивлението ни ще се роди разказ.

3. Две-три страници. Опишете три от своите първи спомени. Можете ли да направите разказ от някой измежду тях? Опитайте. Дори и ако не сте напълно сигурни в онова, което си спомняте, продължавайте. Представете си, че си спомняте повече, отколкото си спомняте. Разгърнете и препишете спомените си от трето лице, забравяйки, че са ваши. Това може да се превърне в безценен материал за вас. Според известния психиатър Алфред Адлер първите спомени разкриват психологическия лайтмотив на живота.

Цел: Да започнете да пишете разкази, които имат дълбок смисъл за вас.

Проверка: Почувствахте ли игрово настроение, докато пишеше? Децата играят, но дори и когато не го правят, имат очарователен начин на мислене. Уловихте ли детската логика, когато дадохте простор на въображението си? Ако ръкописите ви звучат сериозно и психологически натоварено, върнете си и ги направете по-леки, включвайки забавни прозрения.

4. Две-три страници. Запишете първите сънища, които си спомняте. Не споменавайте, че това са сънища.

Цел: Както при трето упражнение. Помнете, че по отношение на сънищата не е задължително да направите всичко да звучи правдоподобно. Стават странни неща и не всичко има обяснение. Не бъдете педантични, нека думите и образите се носят в един съноподобен поток на съзнанието, без пунктуация. Не бихте могли да помните всички подробности на ранните си сънища — а може би

можете? — но нека това не ви попречи да напишете поне две страници. Ако успеете да влезете в примитивно съноподобно състояние на съзнанието, ще изградите странни връзки и образи. Този подход може да бъде продуктивен и да ви помогне да пресъздадете уникални моменти в своите разкази.

Проверка. Прочетете онова, което сте написали. Има ли в него нещо необяснимо? Ако не, преобразете нещата. Например вмъкнете вълци, за да изградите експресионистичен рисунък, защото това става в сънищата. Те са израз на скрити страхове. А страховете мобилизират психиката за съпротива или бягство. Използвайте пробуждането на тази енергия, за да разгърнете полета на своето въображение.

5. Спомнете си за физическа или словесна битка и изградете една сцена от нея.

Цел: Да наблюдавате колко лесно се получават някои разкази, както този например. Когато го използвам в часовете по творческо писане, студентите ми продължават да пишат дори и след свършването на заниманията. Битка, война, скарване или конфликт от какъвто и да било характер съдържат енергиен заряд, който може да се превърне в повод за разкази.

Проверка: Има ли динамика в онова, което сте написали? Изразяват ли думите бързи реакции и внушителност? Задраскайте излишните прилагателни и наречия, както и дългите латински думи, служете си с кратки.

6. Две-три страници. Помислете за инцидент, за който не искате да си спомняте — или не си спомняте съвсем ясно — и го опишете. Опишете миг на ужас, какъвто сте преживели, или поражение, което накърнява честолюбието ви. Може да се спрете на ужасен инцидент, който е имал за вас съдбоносно значение, но не сте могли да го наблюдавате лично. Например когато баща ми умря, аз пристигнах твърде късно, когато бе изгубил съзнание и по устните му бе избила кървава пяна. Брат ми бе съпътстввал баща ми в предсмъртните му часове и чул последните му думи. Но аз написах разказ за смъртта му, може би защото пропуснах този момент. Дълги години не можех да пиша за това, но когато се отдалечих достатъчно от събитието, то лесно се превърна в разказ със стотици подробности, които измислих.

Цел: Да ви помогне да се справите със значими моменти в своя живот. Дори ако ви е страх да мислите за нещо — и особено в такъв случай — възпитайте в себе си смелостта да се потопите направо в ужасния спомен. Ще извлечете нещо значимо за вас и ако го пресъздадете отчетливо, ще е значимо и за читателя.

Проверка: Не се връщайте към написаното веднага. Трябва да излеете душата си без автоцензура. Запазете написаното и го преразгледайте след месеци.

7. (От писателя и преподавател по творческо писане Джим Магнъсън) Две-три страници. Напишете в началото на страницата: „Майка ми никога...“ и довършете изречението, след което продължете. Прочетете написаното едва след като го завършите.

Когато пишете, започнете да белетризирайте. Изграждайте ситуации. Избягвайте сантименталностите (изречения като „Майка ми е най-верният ми приятел“) и забравете, че става дума за вашата майка. Не се намесвайте пряко в повествованието.

Цел: Да изследвате своя произход отвъд обичайните граници. Няма нищо опасно — това ще е художествена измислица. Ако мислите за онова, което върши майка ви, може би няма да създадете белетристика; но ако напишете нещо, което не върши (което никога не е направила), и си представите, че го прави, ще създадете интересно съответствие между образ и поведение.

Проверка: Трябва да откриете нещо неочеквано и провокативно в написаното. В противен случай вероятно не сте дали простор на себеизразяването си. Опитайте отново във варианта: „Баща ми никога...“

8. Четете библейски истории. Можете ли да направите варианти? Можете ли да довършите разказа за Каин? Или разказа за Яков и Исав? За Йосиф и жената на Петефрий? В Мидраш — еврейската традиция да се тълкуват библейските истории, като се запълват пропуснатите събития, историите всъщност се доразвиват. Можете ли да направите това?

Цел: Да се научите да създавате вариации по дадена тема. Не казвайте: „Това вече е правено“. Ако си е струвало да се направи веднъж, значи има смисъл да бъде направено и два пъти.

Проверка: Бързо ли се отдалечихте от библейската история? Накарайте хората да разговарят, да ядат, да се мият и да правят редица най-обикновени неща, докато оживеят за вас. Обърнете внимание на подробностите. Не е необходимо да се придържате към оригинала. Ако историята звучи твърде сковано и формално, както в старите преводи, върнете се и я препишете с прост и динамичен език. Ако древността не ви говори нищо, нито пък можете да намерите себе си в нея, пренесете действието в днешна Америка.

9. Една-две страници. Заинтригувани ли сте от някои исторически събития? Задавате ли си въпроса как действително са се развили някои събития, независимо от блясъка на патриотичната пропаганда? Можете ли да откриете фигура, за която се споменава бегло, подобно на Мари в примера на Джоана Скот на страница 20? Разкажете историческото събитие през погледа на това бегло споменато лице и направете така, че то да изиграе важна роля.

Цел: Да се използва историята за създаване на художествена белетристика. В края на краищата, историята, която ни се предлага, е реконструирана от писмени паметници, предания, вестници, археологически находки и така нататък — сякаш това е художествена проза, основаваща се на многобройни източници!

Проверка: Както при Упражнение 8.

10. Две страници. Вземете една силна емоция, която сте преживели — завист, страх, алчност, страст — и я припишете на измислен образ. Не бива вие да сте героят, но емоцията трябва да бъде ваша. Създайте сцена, използвайки измисления образ и емоцията. Включете и друг човек като антагонист или още един протагонист.

Цел: Да се постигне добро начало и ядро на разказ.

Проверка: Прегледайте какво се е получило, след като сте написали няколко страници. Радикално различен от вас ли е героят? Начинът, по който говори, трябва да се отличава от вашия, също както и походката, маниерът на пие и така нататък. Основният емоционален конфликт обаче трябва да бъде ваш.

11. Две-три страници. Представете си събитие, което е могло да ви се случи, но не е — нещо, което сте желали или от което сте се

страхували. Първо очертайте събитието в основни линии, а след това включете правдоподобни подробности. Включете в разказа лъжичката за чай и котката си — те няма да ви подведат. Познанието на подобни подробности ще убеди читателя в правдоподобността на основното събитие в разказа ви. Не отделяйте твърде много време за въвеждане в събитието или за заключения. Просто разкрийте сцената и своето желание (или страх) по отношение на нея. Вие бъдете главният герой.

Цел: Желанието и страхът са най-продуктивните двигатели на белетристиката и въображението. Лесно може да се изгради образ, конфликт, обстановка около едно желание (или страх) — всички основни елементи на прозата лесно се наместват, когато героят е движен от силна страст.

Проверка: Изградили ли сте достатъчно ясна картина, така че ние като читатели да изпитаме желанието като свое? А в другия случай, дали изградената картина е толкова плашеща, че да разберем защо героят се страхува? Ако не сте го постигнали, върнете се и добавете убедителни подробности — покажете нагледно заплахата, острите, пистолета, задънената уличка.

12. Две-три страници. Веднага щом се събудите утре сутринта, нахвърляйте онова, което си спомняте от съня. Водете си дневник на сънищата в продължение на три-четири дни. След това изберете онзи сън, който най-много ви озадачава и въз основа на него напишете кратък разказ или кратко есе. Запитайте се: как би могло да се случи това? А после го накарате да стане, колкото и да е нереалистично и абсурдно. Подходете безпристрастно. Не се беспокойте, че може да кажете нещо, в което е трудно да се повярва. Направете го правдоподобно, използвайки реалистични подробности, както в Упражнение 11.

Цел: Да развиете умението да извлечате разказ от всичко. Защо не и от новооткритото ви се несъзнавано?

Проверка: Започват ли образите и събитията от сънищата да придобиват смисъл? Трябва да възникнат някои асоцииции, колкото и невероятни да са. Ако не, анализирайте думите, за да установите кои образи са повторяеми и са свързани с другите. Опитайте се да установите логика във връзките, някаква причинно-следствена връзка,

а може би вътрешно противоречие, което трябва да се разреши, или желание, което да се осъществи, но е потиснато.

ГЛАВА ВТОРА

ОБСТАНОВКАТА

Кога и къде се случва историята, която разказвате? Покажете мястото. Обстановката означава определено място в определено време, сцена. Бихте могли дори да започнете произведението си с кратко описание на сцената. Например централна гара рано сутринта в натоварените часове на първия зимен ден на 1988 година. Можете да опишете в подробности гарата с влаковите композиции (сменящите се направления на таблото, кишата по плочките, говорителите с типичното за Лонг Айланд носово произношение по пращащия микрофон) и хората (свитите в палтата си пътници, мрачния полицай с подплашено куче). От какво ли се е подплашило кучето? Ето че вече можем да си представим действието, след като имаме сцената и нещо, което да търсим на нея.

ЗНАЧЕНИЕТО НА МЯСТОТО

Нужно ли ви е реално място за художествената ви проза? Най-силните романи, за които се сещам — „*Война и мир*“, „*Дейвид Копърфийлд*“ — се разгръщат в реални градове и в обстановката на реални войни. Обстановката в последно време е отпаднала от мода за сметка на образа и действието. Възможно е тази тенденция да има нещо общо с факта, че хората престанаха да се разхождат. Големите писатели са имали навика да се разхождат много. Почти всеки ден. Оноре дьо Балзак е кръстосвал с часове улиците на Париж, Чарлс Дикенс — улиците на Лондон, Фьодор Достоевски — Санктпетербургските улици. Техните градове говорят от страниците на книгите им.

Съществува всеобщо настроение срещу подробните описания на обстановката. Те могат да бъдат откровено скучни. Нетърпеливи да изпитат вълнение, читателите често пропускат страниците, които разкриват обстановка. Самият аз го правя — трябваше да минат години, преди да се завърна към „*Завръщане към корените*“ на Томас Харди, защото първите десет страници на романа са посветени на описание на пейзажа, а колкото и прекрасно да е подобно описание, подозирам, че дори и читателите, принадлежащи към английското благородническо съсловие, пропускат тези текстове.

Мнозина автори избягват да правят описание на обстановката, защото се боят да не отегчат читателите, но когато сцената не оживее пред очите, в резултат също може да се стигне до отегчение. Когато мястото не е ясно очертано, е трудно да се постигне напрежение и да се събуди вълнение — нали читателят трябва да се пренесе мислено на мястото на събитието. Когато описанието на местности ни се струва мудно, това обикновено не е породено от самото описание, а от неговия провлачен характер. Направете описанията си динамични и бързи, включвайте елементи на описание едновременно с разгръщането на образите и действието. Можете да последвате примера на драмата. Би било много странно, ако всички декори на една пиеса се разкриват в продължение на половин час, преди актьорите да

излязат на сцената. Сценографите осигуряват само необходимите елементи, когато актьорите са вече на сцената.

По същия начин, дори когато сте уточнили как ще изглеждат подробно затворът, изворчето и мулето, не ги показвайте наведнъж, преди да се появят действащите лица. Когато представяте обстановката, изберете само някои детайли, които да предизвикат представа за мястото. Ако избраните елементи създават жива представа, читателят ще използва въображението си, за да си изгради цялостна картина. Оставете му това удоволствие.

Споменах живата представа (в резултат на правилно използване на обстановката) като необходимост, за да се събуди вълнение у читателя. В много отношения белетристиката наподобява живописта. Хенри Джеймс е бил определено на това мнение. В „*Изкуството на художествената проза*“ той пише: „Съществува, доколкото аз мога да съдя, пълна аналогия между изкуството на художника и изкуството на белетриста. Тяхното вдъхновение, техният творчески процес (с изключение на различните средства, които използват) са еднакви, резултатите също са еднакви. Те могат да се учат едни от други, могат да се тълкуват и поддържат взаимно.“ В картините от Средновековието не са се рисували пейзажи като фон, а образите са изграждани с твърде пестеливи емоции — без хумор например. Към края на Средновековието на преден план започва да блика животът, а като фон се появяват природният и градският пейзаж. Дали това е случайност? Не мисля. И така, дайте на своите герои — на рожбите на вашето въображение — богата почва да се разгърнат и разиграят своята драма. Едно дете, което е в паяска на плажа, има повече шанс да бъде изобретателно и активно в сравнение с дете, което не разполага с паяськ.

В наши дни мнозина автори — не всички — извръщат поглед от архитектурата на града и живота сред природата, а това ограничава художествения им свят. Външното и вътрешното вървят заедно. Оскъдната картина на онова, което ни заобикаля, не може да породи богато вътрешно съдържание. Писане, което се занимава само с егото {Какво зло ми е причинил моят баща!}, според мен притежава мрачната сухота на средновековната живопис, а в нея единственото, което има значение, са въпросите за греха (злото) и прошката (изкуплението). Един образ, например скулпторът, е интересен с това,

което прави със заобикалящите го камъни. Ако не виждаме как скулпторът работи със своите материали, фактът, че е скулптор, е абстрактна черта за нас. Всичко, което се случва, може да намери психологически израз чрез средата. Хуморът на Марк Твен в „Хъкълбери Фин“ не би имал същото въздействие извън пейзажа на река Мисисипи.

Измежду шестте въпроса, които са важни в журналистиката — *кой, какво, кога, къде, как и защо* (една добра белетристична творба трябва да бъде съдържателно подплатена също като един добър журналистически материал) — описанието на обстановката отговаря на два — *къде и кога* — и по тази причина е от изключително значение.

РЕАЛНА ИЛИ ВЪОБРАЖАЕМА ОБСТАНОВКА

Преди да започнете да пищете своята творба, решете дали ще използвате реална или въображаема обстановка. Предимството да изградите творбата си върху основата на реално място — изцяло или частично — се състои в това, че ще пуснете здраво корени и че ще извлечете ново вдъхновение (и старите призраци) от къщите и улиците. Всеки град, улица и къща имат своята история. Ако се разхождате по една улица, говорете си с нейните обитатели, прочетете за нея в някои стари вестници — възможно е да изровите какви ли не интересни факти, които да се надпреварват кой да заеме място във вашето произведение. Когато точно се придържате към описанието на дадено място, не се страхувайте, че бихте могли да бъдете подведени под съдебна отговорност, защото това може да се случи само ако мястото безпогрешно се свързва с реални лица. Ето защо внесете своите герои от други места и така ги преобразете, че и майките им да не могат да ги познаят, или още по-добре — измислете ги.

Обърнете внимание на това как се гордеят хората, когато действието на някой филм се развива в техния град. Същото се отнася и за една успешна книга, основаваща се на реална обстановка. Ако се боите от адвокати обаче, винаги може те да промените наименованието на града и вида и улиците му, както и да заявите на първа страница, че всяко подобие с реални места е случайно. Струва ми се обаче, че ако имате талант в измислянето, по-добре е да преобразите в прозата си познатите ви места, вместо да използвате подобни заявления.

ОБСТАНОВКАТА КАТО ОСНОВА НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА

За мен обстановката е първоизточникът на художествената проза. След като напуснах Хърватия, започнах да разполагам повечето от разказите си там. Това ме изненада, защото силно се бях стремил да замина за САЩ. Разказите ми бяха много по-съзвучни с хърватските градове, отколкото с американската обстановка, защото се изискваше време тя да завладее моето въображение. Хората ме питат дали творчеството ми е автобиографично. „Не, то е топографично“, отвръщам аз. И въпреки че ме гледат неразбиращо, аз имам това предвид съвсем буквально. Местата са онова, за което пиша.

Значението на обстановката може да се изрази с формулата: Обстановка = Образи = Сюжет. Мястото изгражда образа, а движещите сили на образа произвеждат сюжет. Това може да звучи като психологическата теория — че средата е всичко и образът е продукт на условията на живот. От друга страна, отхвърлянето на значението на средата и разчитането изцяло на вътрешната природа на образа може да изглежда като детерминизъм. Ако гените или нещо друго в героя определят изцяло всичко, защо трябва да разгръщаме драмата в никаква обстановка и със средствата на художествената проза? Ако ги няма местата и действията, които оказват влияние върху образа, не би имало връзка между събитията. За белетриста теорията, която отдава значение на обстоятелствата, е по-полезна от онази, която пренебрегва тяхната важност.

Компромисното положение, в което се отдава значение както на природата, така и на нейните създания, е най-доброто. Този подход може да се изрази с формулата: Обстоятелства + Образи = Сюжет. От връзката между образ и обстоятелства или от конфликта на героя с обстоятелствата се поражда сюжетът (или поне част от сюжета или динамичното му ядро). Образът, разбира се, притежава независимо ядро, черти, които не могат да бъдат обяснени само с влиянието на средата.

Ще приведа практически пример. В моя разказ „Ръжда“ сюжетът се поражда от противоречието между средата и героя.

„Ако се разходите сред ведрото спокойствие на градината край замъка в Низоград, Югославия, покрай римската баня, ще се натъкнете на следното: две тъмни бронзови фигури на партизани, поставени върху твърде висок пиедестал, долепили гърбове, едната вечно готова да хвърли ръчна граната, другата, размахала пушка и крещяща нещо в желязно мълчание, разгърдена. Те са с остри носове, тънки устни, издадени скули, с едри и възлести ръце... Паметникът е направен от Марко Ковачевич, скулптор, получил образоването си в Московската академия по изящни изкуства, който преди войната е бил комунист и един от първите партизани.“

Произведението на скулптора като част от мястото е въведение към човека и по-късно неговият дом допълва картината.

„Къщата му представляваше величествена гледка — червените тухли ярко се открояваха на фона на горичката. Тя бе масивна и сянката ѝ пътно покриваше задния двор и се простираше и чезнеше сред мрака на гората. Онова, което се криеше в сянката, привличаше още повече вниманието, така че светлата къща потъваше някъде в сенчестите полета на съзнанието, докато предметите, скрити в мрака на задния двор, започваха да светят — дървени дъски, от които стърчаха криви пирони, вериги от колело, ръждясали влакови колела, консервени кутии, котки, кофи, телефони с изскубнати жици — по-голям хаос от този в Берлин на 2 май 1945. Задният двор сякаш свидетелстваше за разрухата на една империя. Марко, изглежда, водеше някаква война и хаосът бе взел надмощие.“

Аз изградих сюжета, хвърляйки сянката на Втората световна война върху една история, която се случваше през 70-те години. Марко, бивш ветеран от Втората световна война, продължава борбата си, но този път срещу бившите си другари, срещу целия град и срещу самия себе си, защото не знае как да живее в мир. Вместо да работи като скулптор, той прави надгробни площи за починали комунисти. Точно както ръждясва желязната му сила, и той рухва, без да може да се приспособи към живота (защото е вкопчен в миналото), така рухва Югославия за втори път (защото духовно не успява да надскочи Втората световна война, което й пречи да се развива). Средата е също толкова герой, колкото е и Марко. Написах този разказ през осемдесетте години — преди разпадането на Югославия. Не че в разказа имаше нещо пророческо. Средата ми даде почти всичко — ядрото на един голям образ и интуицията за това, че Югославия е обречена.

Дори ако средата в съчетание с образа не ви подскажат сюжет, разказът трябва да създава впечатлението, че е в съгласие с тази формулировка и че мястото, героите и действието са напълно единни. Ако внесете сюжет от вестника (или от където и да било) и го приложите към местата и хората, които познавате, трябва така да преобразите местата и хората, че сюжетът — събитията — да бъдат напълно правдоподобни. Действията на героите трябва да бъдат напълно обосновани и техните основания трябва да съответстват на средата. Ако трябва да дам един прост пример, не пресъздавайте игра на водна топка на бейзболно игрище. Ако все пак настоявате на това, трябва да направите плувен басейн на игрището. По-лесно би било да намерите плувен басейн на друго място.

СРЕДАТА КАТО АНТАГОНИСТ

В голям обхват от белетристични произведения — уестърни, пътеписи, приключенски истории, детективски романи, военни или затворнически истории, готически романи и особено успешното нежанрово повествование — средата изгражда основа за действието. Така например много от разказите на Ги дьо Мопасан са ситуирани във времето непосредствено след Френско-пруската война. В разказа „Лоената топка“ той описва Руан преди нахлуването на пруските войници:

„Едно дълбоко спокойствие, ужасяващо, безмълвно очакване бе надвиснало над града. Мнозина от видните граждани, продали душата си за пари на дявола, с тревога чакаха завоевателите и трепереха да не би шишовете за скара и кухненските ножове да бъдат взети за оръжия... Магазините бяха затворени, улиците пусти.“

И ето че прусаците идват:

„Странна, непоносима атмосфера, сякаш някаква воня, вонята на нашествието... изпълваше домовете и обществените места, влияеще дори върху вкуса на храната...“

Тъй като човешкият характер се изявява по-добре в поражението, отколкото в победата, Мопасан използва тази среда, за да свали маските от лицата на хората. Проститутката е смела и щедра — тя споделя последната си храна с група богати пътници и приема да бъде изнасилена от един пруски офицер, за да бъдат те освободени. Когато

на свой ред те трябва да споделят храната с нея, те отказват да го направят, изразявайки презрението си към нейния „морал“.

Разказите, разкриващи битката на човека с природата (обикновено когато даден персонаж се бори за оцеляване срещу някаква природна стихия), изцяло се основават на пресъздаване на средата. (По- подробно този тип повествование се разглежда в Глава четвърта.)

Например Джек Лондон в „*Да накладеш огън*“ изправя своя герой, който кръстосва Юкатан посред зима, пред студа като могъщ антагонист.

„Преди да се обърне и да си продължи по пътя, той плю с изпитателна цел. Нещо силно изхрущя и той се сепна. Отново плю. И отново, преди още да падне на снега, слюнката изхрущя. Знаеше, че при петдесет градуса под нулата слюнката замръзва, когато падне върху снега, но в случая тя бе изхрущяла още във въздуха. Не можеше да има съмнение — беше над петдесет градуса под нулата.“

Лондон описва как ручеите замръзват изцяло, чак до дъното, освен изворите под снега, който „покрива вировете“:

„Понякога бяха покрити от няколко сантиметра лед, който на свой ред се покриваше от сняг... Снежна покривка и слоеве вода се редуваха, така че когато човек вървеше по леда, той постоянно се пропукваше под краката... и той се намокряше до пояс.“

При температури под нулата да си мокър значи да замръзнеш, освен ако не запалиш огън. Човекът пада в един извор и си наклажда огън, но вятърът го затрупва със сняг и той замръзва и умира. Когато прочетете този разказ, ще запомните хрущенето на слюнката по-добре, отколкото човека. (Тази подробност, между другото, се оказа невярна — аз съм правил опит да плюя при минус шейсет градуса в Северна

Дакота, но нищо не изхруща. Но все още чувам хрущенето от описанието на Джек Лондон.) Средата е главният герой в този разказ, величествена и безмилостна, както Бог от старозаветното „Битие“.

Понякога средата може непосредствено да породи сюжета. Например Гогол в романа си „Мъртви души“ изобразява аграрна Русия от деветнайсети век, където на всеки пет години се е извършвало преброяване на населението. Ако последното преброяване е било през 1830 г., а крепостен селянин умре през 1831, смъртта му ще бъде регистрирана през 1835 г. Сюжетът на Гогол е следният: един измамник пътува из страната и купува мъртви крепостни селяни (по този начин освобождава собствениците им от таксите, които трябва да плащат за тях), така че да се представи за богат, да ипотекира измисленото си богатство и да получи реална сума срещу него, за да купи недвижима собственост. Измамникът разчита на голямото разстояние между селата, за да не го уличат в измама.

Не е задължително обстановката да е необичайна, нито пък се налага да се пресъздаде само в случай, че пишете новела или роман. Дори и кратката проза би спечелила от въздействието на мястото. Джим Хайнън, автор на сборника с разкази „Училище от една стая“ съсредоточава действието в една ферма в Айова. Предполагам, че ако не живеете в Айова, средата може да ви се стори твърде необичайна, но не и ако живеете там. Същото се отнася и до всяко друго място. Доверието на Хайнън към мястото поставя началото на жанр — история за фермери от Средния запад. Ето откъс от един от тези разкази, „Мъртвият опосум“:

„Момчето, което имаше за задача да следи равнището на водата в поилката за добитъка, видя в нея да плува един мъртъв опосум... В широко отворената му уста се бе заклещила голяма червена ябълка. Приличаше на животно с голяма уста, което явно бе подскочило да захапе подхвърлена ябълка.“

На момчето му се щеше да извика другите да дойдат да го видят, но знаеше, че няма да му повярват, а пък и да му повярват, нямаше да искат да се помръднат. Мъртъв

опосум с ябълка в уста ли казваш? Защо не му поискаш половината?

«Не е ли странно това?» — мислено се обърна момчето към кравите. — «Наистина, не е ли странно?»

Някои от тях кимнаха с глава и спряха до поилката да пият.“

Хайнън тук дори не изгражда отчетлив образ, става дума просто за „момчетата“, което ни говори повече за детството като обстановка и среда, отколкото за образа на отделно момче. Изгражда разказа върху самото място, населено с животни, растения и момчета от фермата. Хайнън създава представа за мястото без излишни подробности — в хода на разгръщането на самата история. По такъв начин няма опасност читателят да си каже: „Кога най-сетне ще се свърши с това описание? Дано да е скоро.“

Той предлага две гледни точки на момчетата. Повечето приемат мъртвия опосум като нещо съвсем нормално, докато едно от момчетата го възприема като нещо изключително необичайно. Повечето момчета, обзети от досада, се отнасят и към най-стрannото като към нещо познато, докато момчето, което следи за водата в поилката, отказва да приема нещата като обичайни и открива нещо екзотично дори в едно скучно място през един най-обикновен ден. Като писатели трябва да се научите да откривате необичайното в непосредствено заобикалящата ви среда също като това момче.

Всяко място е екзотично за хора, които се намират далеч от него. Пишете и за места, които са екзотични за вас, но много по-евтино е (не давате пари за самолетен билет) и обикновено е по-въздействащо, когато откривате екзотичното в познатото. Изкуството е да цените впечатленията си от местата, които добре познавате. Когато пренебрегвате дадено място, вие обеднявате.

Хайнън основателно е избрал едно малко момче като носител на най-свежо виждане. Веднъж заведох осеммесечния си син в зоологическата градина да види слоновете. На него една пчела, която кръжеше наоколо, му се видя далеч по-интересна от слон, който танцуващо. Той не обърна внимание на гибоните, които се премятаха по дърветата, а по-скоро на рибата, която плуваше във водата. Бях

поразен от това какво невероятно предимство имаше неговата гледна точка пред моята. Той виждаше света, докато аз виждах зоологическата градина.

Забелязвайки с непредубедено око как пада ябълката, Нютон е направил революция в науката. Не е имал нужда от ананас за целта.

Не трябва, разбира се, да се ограничавате до познатите ви места. Ако пишете научна фантастика, това не ви освобождава от необходимостта да разкриете обстановката. Ако не изградите една пълнокръвна среда — въображаемата наука и технологиите, модата, архитектурата, кухнята и лекарствата — не можете да създадете един добър научнофантастичен разказ. И така, изграждайте идеи и образи, които са непознати за читателя, но ги представяйте така, че да изглеждат познати.

Що се отнася до историческата проза — човек не може да има непосредствени впечатления от всяко време и място. Трябва да извършите проучвания, така че героите ви, живеещи през двайсетте години на ХХ век, да не гледат телевизия, а жителите на Филаделфия от четирийсетте години на XIX век имат възможност да пътуват с влак или поне да дочуят локомотивната свирка.

ОБСТАНОВКА ЗА ПОДСИЛВАНЕ НА ВЪЗДЕЙСТВИЕТО

Много разкази се пораждат от въздействащата среда, която разкриват, но и при онези, които не се основават на нея, се използва обстановката. Във филмите често музиката и пейзажът се използват за подсилване на въздействието — например на напрежението, любовната сцена, а понякога имат за цел просто да пленят въображението. Качеството на снимките — избрани подробности, ъгълът, под който пада светлината особено привличат вниманието. Когато пишем, можем да постигнем аналогични резултати с думите, като разкриваме природни картини или градския пейзаж. Нека разгледаме някои спомагателни приложения на обстановката.

ОБСТАНОВКАТА СЪЗДАВА ВИЗУАЛНА ПРЕДСТАВА

В сцена, изградена върху диалог, читателят едва ли ще възприеме естествено някои образи и метафори, които не се набиват на очи. Ето защо, откъсвайте се от драмата понякога, за да дадете някои подробности на сцената — например вметнете как лъжиците потракват по китайския порцелан. Това ви дава възможност да проявите умение и динамика и да внушите на читателя доверие в онова, за което пишете. Ако изградите ярка словесна картина на обстановката, читателят ще бъде предразположен да възприеме психологическите внушения, заложени в действието и диалога. Когато подробните от света се открояват ярко, вие сте убедителни. Елемент на изключителен пейзаж тук-там може да бъде достатъчен, за да ни увлече в разказаното и да задържи вниманието ни върху него.

Във „*Великденска процесия*“ Ричард Йейтс грабва вниманието ни, за да изобрази една зала от печатница, като въздейства върху сетивата ни:

„Работниците се щураха на всички страни и до един носеха четвъртити шапчици от сложно прегънати от вестници.

— Татко, защо всички носят такива хартиени шапки?
— попита Емили.

— Ами, те сигурно биха казали, че ги носят, за да не си изцапат косата с печатарско мастило, но струва ми се, че просто искат да изглеждат наперени.

— Какво значи „наперен“?"

Малко след този разговор Йейтс ни предлага следното описание:

„Те гледаха как извитите, метални отливки на страниците се плъзгаха една подир друга върху валяка, за да се качат на цилиндрите, а след сигналните звънци наблюдаваха как се завърта пресата. Металният под се разтресе под краката им, по които пробягнаха тръпки, и шумът заглуши всичко. Те не можеха да приказват, само се гледаха и се усмиваха един другиму и Емили запуши ушите си е ръце. Новоотпечатаните ленти минаваха през машините, а накрая излизаха големи подредени купчини вестници.“

Преди и след този момент има много диалог — повествователната пауза създава необходимото обективиране на сцената. Йейтс ни кара да се почувствува така, сякаш се намираме в печатницата, да чуем звънците, да усетим разтърсващия се под, изтръпващите ходила. Макар че романът не се отнася до печатарския занят, а разказва за две момичета, които растат нещастни, тази сцена изгражда внушителен фон. Дъщерите се възхищават на своя баща и са готови да повярват на всичко, което им казва. Аз също вярвам в подобни сцени, защото мога реално да се пренеса там, да ги видя. Виждам работното място на бащата. Ако не можех да го видя, информацията, че той работи във вестник, нямаше да ми говори много.

Ето пример за качествена визуална представа в романа на Ондатджи „Английският пациент“. В тази сцена един лекител бедуин лекува ранен:

„Той клекна до изгорения. Допря петите си, така че да образуват нещо като чаша, и се изви назад да вземе, без дори да погледне, някои шишенца. Отпусваше ги, а всяко ухаеше по свой особен начин. Ето това е дъхът на морето. Миристи на ръжда. Индиго. Мастило. Морска кал, дървена стрела, формалдехид, парафин, етер. Миризмите нахлуваха хаотично. В далечината се чуваше рев на камили, докато той подбираще миризмите. Започна да търка гръденния кош с тъмнозелено мазило.“

Ондатджи въздейства върху сетивата. „Миристи на ръжда“: читателят вдъхва и вижда. „Рев на камили“: чува и вижда. „... Търка гръденния кош с тъмнозеленото мазило“: виждаш и осезаваш. Усещанията са така наситени, че сцената се преживява без да оставя място за съмнение. Това, как личителят борави с инструментите си в пустинята, изгражда и поддържа сцената — с уплътнени образи, поставени в съответната обстановка. Под уплътнени имам предвид това, че личителят и как той борави с лечебните вещества се разиграва пред очите ни. Ондатджи не просто разказва, той показва.

НАСТРОЕНИЕ И АТМОСФЕРА

Настроението на една сцена може да бъде внушено чрез обстановката. Това е от особено важно значение в разкази на ужасите, романтични истории и други жанрове „на настроението“.

Ето един пример за това как обстановката внушава настроение в един класически образец на готическия роман „Брулени хълмове“ на Емили Бронте:

„Можеше да се разбере колко мощн бе вятърът от север, който брулеши откъм хълма, когато човек видеше наклонените ели в другия край на къщата и кривите тръннаци, протегнали стволи в една посока, сякаш просеци за милост слънцето... Тесните прозорци бяха дълбоко врязани в стените и от ъглите изпъкваха огромни камъни...“

Повествователят довършва картина на това как изглежда къщата отвън със следното описание:

„Огромна гротескна дърворезба изпъкваше от фасадата и особено около главния вход, над който сред грифони и безсръбни малки момченца успях да различа годината «1500».“

След това разкрива къщата отвътре:

„Над комина висяха разни видове разбойнически стари пушки и чифт конски пищови, а за украса — три прекомерно изписани дървени кутии. Белокаменният под беше гладък, столовете с високи облегалки — груби, боядисани в зелено.

В сянката се спотайваха и още един-два тежки, огромни черни стола. В нишата под дрешника лежеше черен женски пойнтер, заобиколен от малки виещи кутренца, а други кучета обитаваха като призраци останалите ниши.“

Пустият пейзаж с хилави дървета, тръннаци и липса на слънчева светлина вдъхва усещане за заплаха. Старата къща отвътре с нейната мрачност още повече подсиства това усещане. Белите заоблени камъни привнасят хлад. Дори самото споменаване на тези подробности е достатъчно, за да породи чувство за надвисната заплаха. Но разказвачът не спира дотук. Писателката одушевява глаголите, за да внесе деформация в изображението, да му предаде призрачност. Столовете се спотайват в сянката. Кучетата обитават като призраци нишите. Дори и прилагателните са одухотворени: пушките са разбойнически. Тя би могла да изобрази същото и с други глаголи, например: „Столовете стоят в сянката и кучетата се скитат из нишите“

и щеше да успокои напрежението. Но тя води читателя чрез глаголите, прилагателните и наречията към едно-единствено настроение.

Не е нужно обаче описание да бъде дълго, за да е въздействащо. Например немският писател Гюнтер Грас в романа си „Кучешки години“ внася поразителна подробност, за да изгради сюрреалистична атмосфера:

„... където дигата бе взривена през 1955 г. близо до Кокоско, недалеч от Менонитското гробище — седмици след това все още по дърветата висяха ковчези — той, пеша...“

Това е средата на едно изречение, дълго половин страница, и скромното разполагане на образа на ковчезите, увиснали на дърветата, обостря въздействието, за да подчертава темата за следвоенна Германия, където смъртта по време на войната сякаш още витае във въздуха. Грас няма нужда от одухотворяване на глаголите и уточняващи определения, за да изгради гротесковия образ. Той има своето въздействие — един гръмогласен образ, лишен от финес. Техниката, която използва Грас, не превъзхожда техниката на Емили Бронте. Те постигат различно въздействие. Разказвачът при Бронте, страстно преживяваща историята, открыто работи за създаване на настроение, което трябва да бъде предчувствие за злочастие. Разказвачът на Грас, който поддържа една иронична дистанция от разказаното, изгражда настроението след катастрофата, без да бъде необходимо допълнително да го подсилва.

ИЗГРАЖДАНЕ НА ПРЕДЧУВСТВИЕ

Обстановката може да бъде използвана за пораждане на очаквания у читателя. Настроението е съществена част от предчувствието за развоя. Бронте предусеща надвисналата заплаха. Споменаването на *разбойническите пушки* внушава подозрението, че някой ще бъде убит. Мрак, сенки, грифони, кучета като призраци предвещават нещо, граничещо със свръхестественото. Писателката в хода на романа оправдава очакванията.

В „Синият хотел“ на Стивън Крейн един швед е убеден, че Небраска е Дивият запад и че там ще го убият. Сбива се, побеждава, отива в друг бар да се похвали и там го убиват. Докато го следваме по пътя му, се натъкваме на следните образи:

„Пред бара гореше непоносима червена светлина,
под озарението на лампата снежинките прелитаха с цвят на
кръв.“

Снежната нощ и червените снежинки създават предчувствие за кръвопролитието. Дори и ако се стремите към приглушена атмосфера, добре е да посочите очевидното. Ако предчувствието, което изграждате, е прекалено недоловимо, няма да внуши нужното настроение.

ОБСТАНОВКАТА Е АЛФАТА И ОМЕГАТА

Във филмовия сценарий преди определена сцена винаги трябва да се отбележи дали сте отвън или вътре и каква част от деновонощието е. Като белетрист тези „въвеждащи картини“ може да ви изглеждат досадни, но не може да ви се спести задължението да определите къде се намирате и в какъв момент от деновонощието се случва драмата. Разбира се, понякога е досадно да казвате „вечерта“. Бихте могли да споменете здрач, полумрак или пък пладне, време за чай, но дори и тези определения ще станат прекалено сухи в даден момент. Така да бъде. Все пак, нужно е да пишете „на сутринта“, също както в диалога разчитате на простата думичка „каза“. Ако не споменавате къде се развива действието, може да изглежда, че се случва в някакво предбитийно време или винаги като повторяемо действие. Ако не търсите тъкмо такъв ефект, отбелязвайте времето от деновонощието.

Пример как да започнете едно белетристично произведение с обстановка и да ни ориентирате по отношение на времето на действие може да бъде краткото встъпление на Дикенс в „Нашият общ приятел“:

„В наши дни, макар да не е нужно да споменаваме точно годината, една мръсна и окаяна лодка с два силуета в нея плаваше по Темза между железния Саутъркски мост и каменния Лондонски мост, докато лятната привечер бавно отминаваше.“

Началото ни въвежда в сцената. Имаме декори. Първоначално не виждаме героите и лодката ясно, но ни е дадено достатъчно, за да започнем да виждаме и да проявим любопитство.

Като въвеждате обстановката, много е важно да дадете ориентири, да посочите ясно къде трябва да се пренесем в своето въображение. Ето как Ги дъо Мопасан започва „Госпожица Фифи“. Въвежда ни в една вътрешна обстановка като отправна точка да погледнем навън:

„Майор граф фон Фарлсберг четеше... вдигнал крака с обувките върху красивата мраморна камина, където шпорите му бяха направили две дупки, които ставаха все по-големи с всеки изминал ден през трите месеца на неговото пребиваване в замъка Урвил.

Чаша кафе димеше върху кръгла дървена маса с петна от ликьор, прогорена от цигари и насечена от ножа за книги на победоносния офицер... След като запрати три-четири огромни зелени дървета в огъня — защото тези господа постепенно изсичаха парка, за да се топлят — той се приближи до прозореца. Пороен дъжд се лееше като из ведро, обичайният дъжд в Нормандия, който... сякаш издигаше стена от прозрачни ивици.“

Макар че Мопасан не споменава изрично, че действието се случва през деня, това е ясно: няколко абзаца по-нататък той казва, че чашката кафе е шестата на майора от сутринта и че офицерът гледа към потъналия във вода парк (който не би могъл да види през нощта).

И двете въведения изграждат настроения и очаквания — първото, за никакво съмнително действие, второто, за своеенравни действия, целящи да убият скуката на един дъждовен ден.

Можете и да завършите разказа с впечатленията от дадено място, което според кинематографската терминология прекрасно ще изиграе ролята на постепенно изчезващ кадър. Ето как Джеймс Джойс завършва разказа си „*Мъртвите*“, след като главният герой осъзнава, че без да е изживял нищо вълнуващо, той ще изтлее и умре:

„Туп-туп: по стъклото леко се почука; той, сепнат, се извърна. Пак беше заваляло. Със сънен поглед гледаше снежинките — как сребърни и тъмни се носят в светлината. Дошъл бе час за път, на запад, през Ирландия. Да, в пресата го писаха — страната спи под преспите, навсякъде, безспир се сипе сняг. Снегът засипващ заспалите поля в средата на острова, ситен се стелеше връз безлесните байри, връз Аленското тресавище, а още по на запад се стелеше сипкав над тъмните размирни вълни на сивата Шанън. Леко се стелеше над всяка педя пръст от самотното гробище, където спеше Майкъл Фюри. Снегът гъсто се стелеше над стърчащите разкривени кръстове и надгробните камъни, по железните оstriета встрани на строгите гробищни врати, по черен трън и по изсъхнал сък. Душата му застиваше в несвяст, заслушана в снега, който засипващ всичко, разстилаше се над вселената, със сипкав съськ засипващ живите и мъртвите и се спускаше като сън — спокоен сетен сън.“ (Превод: Николай Попов)

Какво повече би могло да се каже? Ако разказът бе завършил с философски размисъл, въздействието нямаше да бъде толкова силно. Така читателят дни наред след като е прочел разказа живее с тези образи.

ОБСТАНОВКАТА КАТО ПОРТРЕТ НА ГЕРОЯ

Трудно е да се опише лицето на даден човек по свеж и красноречив начин. По колко различни начина могат да се опишат очите и носът, ако не разчитаме на метафори? Не много. Но ако обрисуваме човека според начина, по който той подрежда заобикалящата го обстановка, тогава пред вас се откриват доста възможности за характеристика на личността му.

В „*Мъртви души*“ Гогол използва предметите от стаята, за да обрисува героя:

„Пресъхнал напълно лимон, голям не повече от дървеното топче на облегалка на стол; чаша за вино, покрита с писмо, в която плуваха няколко мухи в неизвестна течност... пожълтяла клечка за зъби, с която вероятно собственикът си беше чистил зъбите преди французите да стигнат до Москва... Насред тавана висеше свещник, завит в ленена торба, която беше така потънала в прах, че изглеждаше като пашкул на какавида с гъсеницата вътре... Невъзможно бе да се твърди, че някое човешко същество би могло да обитава това жилище, ако за това не свидетелстваше една стара разнищена нощна шапчица, оставена на масата.“

Обстановката създава представа за характера на героя — човек, който пази вехториите си. Този портрет се подсила и от други подробности:

„За цялата домашна прислуга... Плюшкин имаше само един чифт обуща, които винаги можеха да се открият във вестибиюла. Всеки, който биваше повикан да се яви пред господаря си, обикновено притичваше бос през градината, но влизайки във вестибиюла, намъкваше обущата и така пременен се явяваше в стаята... Ако човек погледнеше навън през прозореца през есента и особено когато падаше първата утринна роса, можеше да види как

всеки от домашната прислуга подскачаше на огромни скокове, на които биха им завидели и най-надарените.“

Как ви се струва това описание на скъперник? Определено е по-добро от купчина прилагателни. За да се придържат към принципа „показвай, вместо да разказваш“, представяйте хората чрез онова, което ги заобикаля.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Най-напред (на две страници) опишете града, в който сте израснали — улиците, магазините, църквите, реките, мостовете, оградите. Не споменавайте чувствата си, не бъдете сантиментални.

След това (на половин страница) посочете място в описанието, където нещо се е случило. Скицирайте събитието, като обърнете особено внимание върху физическите подробности от обстановката. Не е необходимо това да бъде значително събитие — ако сте счупили прозорец или сте срещнали учител, с когото сте имали неприятности, ще бъде достатъчно. Нагиб Махфуз, египетският Нобелов лауреат, е написал романа си „Улица Мидак“, описвайки живота на една малка уличка в Кайро.

Цел: Да си спомните съкровищата, които носите в своята памет. Ако притежавате силно чувство за място, ще ви бъде лесно да пишете много. Накарайте и тухлите да говорят.

Проверка: Вдъхнали ли сте живот на местата от своето детство? Споменали ли сте достатъчно подробности, за да изградите нагледна представа? Въздействате ли и върху други сетива, освен зрението? Бавно прочетете направеното описание. Имате ли чувството, че се пренасяте на това място? Ако не сте споменали достатъчно реални подробности, може би не сте се пренесли там. Опитайте отново — докато не разкажете за конкретните неща, които виждате. Бихте могли да преработите упражнението, като изтриете някои думи и вмъкнете други, докато почувстввате, че сте ни пренесли във вашия град.

2. Две страници. Направете списък от една страница на всички неща, които си спомняте от родния си дом. Не следвайте никакъв по-специален ред и не използвайте много прилагателни. Не бива да се цензурирате — нещо, което на пръв поглед изглежда незначително, би могло да събуди силни впечатления.

Прочетете списъка и оградете обектите, които събуджат у вас силни чувства и спомени за преживявания. Какви са тези случки? Виждате ли възможности да се изгради разказ върху тях? Сега

напишете една страница и опишете едно от тези събития. Разчитайте на топографията. Къде по-точно се е развита случката? Кои от обектите са застъпени?

Цел: Да превърнете родния си дом в източник на разкази. Спомените са най-доброят източник за художествено пресъздаване на обстановката.

Проверка: Също както при Упражнение 1. Прегледайте отново подробностите и премахнете онези, които не оказват силно въздействие. Добре е да изброите много подробности, след което подберете онези, които ви служат най-добре. Подберете няколко, за по-интензивно въздействие. Читателят ще оцени икономията на изразни средства.

Уверете се, че не сте използвали сантиментален език. Не е лошо да бъдете сантиментални, но споменаването на сантиментите няма да ги предаде на читателя. Ако обвържете събитията с подробности от обстановката, въздействието ще бъде по-добро. Например: „Слизам по жълтите мраморни стълби, където една зима дядо ми падна и си счупи бедрото. Това бе последната му стъпка — той почина малко след инцидента. В нишата под стълбището виждам колибката на моето куче и рошавите му косми все още са заклещени между грубите ръбове на дъските, макар че кучето отдавна вече го няма.“ Ако не се спирате върху емоционалното значение на дядото и на кучето за вас, ще избегнете сантименталностите. Ако дядо ви е значима за вас фигура, бихте могли да покажете това чрез сцена, разкриваща вашите взаимоотношения, така че да съпреживеем неговото присъствие и загубата му. Абстрактното разказване за този човек е излишно.

3. Две страници. Внимателно опишете най-обикновените неща, за които бихте могли да се сетите. Погледнете на тях така, сякаш са страни и необичайни. И обратното — опишете някои необичайни неща — метеори, ракети и така нататък — на обичаен език, все едно метеорът е само някакъв си камък, а ракетата — навит метален лист.

Цел: Да се научите как да контролирате дистанцията, която трябва да заемете спрямо обектите на изображение. Ако сте твърде близо до тях, може би няма да видите формата им, ако сте твърде далеч, няма да видите подробностите. Изградете си навика да променяте точката на наблюдение спрямо онази, която автоматично сте

готови да заемете. Тогава ще видите нещата, които описвате, по нов начин. Упражнявайте се в умението да създавате изненадващи подробности. Отминете нещо, което ви се струва особено важно, и използвайте привидно маловажни подробности.

Проверка: Изглеждат ли очарователни дори и най-обикновените неща? Изглеждат ли изключителните обекти обикновени, но интересни?

Ако не е така, върнете се и в първата част на упражнението намерете подробности, които да удивляват, а във втората, подробности, които ни карат да се вгледаме по-добре в тях. Всичко, което наблюдавате с интерес, трябва да звучи интересно.

4. Три описания от по една страница. Опишете три места, на които сте били. Не се стремете да намерите красиви думи, споменете важните и някои по-маловажни подробности, за които си спомняте.

Цел: Рано или късно тези места ще ви потрябват във вашите разкази. Добре е да са ви на разположение, за да не се налага да изграждате всичко наведнъж. Нужно ви е да пресъздадете болница? Извадете описанието от записките си. Вие и без друго го правите — съзнанието има своите записи и като писател ще усъвършенствате работата си, ако писмените ви документи ги съхраняват. Нека материалите ви бъдат налични в компютъра. Разбира се, когато включвате тези описания в белетристично произведение, нужно е да ги обработите, за да постигнете желания ефект — настроението, атмосферата, предчувстващо за бъдещи събития — ще трябва да подберете подробностите.

Проверка: Достатъчно конкретни ли бяхте? Ако сте описали птица, нека това да бъде гъльб, вместо дърво, опишете кедър. Дали ли сте достатъчно външни обстоятелства? Вместо да споменете, че мястото е приятно (което е вашата вътрешна реакция), споменете например шума на шампанско.

5. Две страници. Опишете места, където сте работили — болнично заведение, адвокатска кантора, казарма, ресторант, бензиностанция и така нататък. Опишете как хората боравят със своите уреди и машини. Ако се затруднявате, обърнете се към описанията на Ричард Йейтс на страници 53 и 54 и се опитайте да

опишете една работна обстановка, като по аналогичен начин създадете сетивна картина.

Цел: Да се съредоточите върху подробните и енергията на работното място. Работните места са прекрасна възможност за разказваческите ви умения, защото улесняват интегрирането на място и образ. Хората формират мястото и местата формират хората. Помните колко е важно да свържете мястото и образа за развитието на сюжета (или за фон на сюжета).

Проверка: Разбира ли се, че действието се развива във фабрика за шоколадени изделия или каквото друго сте избрали, без да го споменете изрично? Ако сте заявили: „Това е шоколадена фабрика“, изтрийте изречението и вижте дали става ясно какво е това място. Трябва да стане ясно, ако сте дали възможност на читателя да почувства, да чуе и вкуси онова, което става там. Ако не сте успели да го постигнете, върнете се и споменете звуците, миризмите, гледките и усещането за мястото.

6. Една страница. Опишете пътуване с влак — ритмичния шум на релсите, тътена в тунела, усещането за движение, когато съседен влак се движи, а вашият не, лепкавите петна от бира по пода, миризът на нови градове и така нататък. (Ако предпочитате, опишете пътуване с лодка или кола например.)

Цел: Да предадете преживяването по време на пътуване. Пътуването е една от основните форми за белетристиката. Може би носите в душата си разказ, който ще бъде роден от описанието на пътуване. Опитайте. (Например една моя приятелка написа дузина пощенски картички от Германия до САЩ и когато се върна там, с удивление видя, че никой не ги е получил. Тя беше съркала чиста германска кофа за боклук с пощенска кутия.)

Проверка: Изобразили ли сте влака нагледно? Върнете се и изтрийте прилагателни като „красив“, „заплашителен“, които заявяват онова, което желаете да изобразите. Описали ли сте коридорите, знаците (и с какъв език?), светлините?

7. Една страница. Опишете обстановката на един разказ със сюжет Човекът срещу Природата. Използвайте планина, която сте изкачили, река, в която сте плували, или море, където сте плавали.

Опишете растенията, животните, времето, но не и себе си (това ще стане по-късно). Предайте видяното колкото е възможно по-точно и обективно. Разкрийте природата, опасността.

Цел: Да научите как да описвате пейзажа драматично и достоверно.

Проверка: Можем ли да почувствувае опасността от вашето описание? Изтрийте прилагателни (като „ужасяващ“) и променете метафорите в реалистични картини. (Вместо: „Всяка вълна беше дракон, който се блъскаше в устието“, нека описанието бъде: „Огромните вълни бликаха пенливи над нас“.) Ако след като извадите от описанието емоционалните прилагателни и метафори, ние продължаваме да усещаме ужаса, това означава, че работата ви е свършена успешно. По-късно — ако решите да продължите разказа — бихте могли да преминете към метафорично и халюцинаторно пресъздаване на ужаса.

8. Една страница. Напишете началото на разказ, който се развива в закрито помещение, и опишете обитателите на стаята. По кое време на деня се развива действието? Какво е времето навън? (За пример прочетете откъса от „Госпожица Фифи“ на страница 59). След това напишете последната страница на същия разказ. Завършете с впечатление от околната среда, съответстващо на настроението, което желаете да изрази разказът ви.

Цел: Да усвоите как да онагледите сцената на разказа си. Когато мислено се пренесете на мястото, ще можете да си представите действието и да предадете развоя му. Същото се отнася и за края.

Проверка: Можем ли да видим онова, което разказвате? Нямам предвид всяка мигла, попаднала в лушената супа, или всяка угарка на пода на банята — не е нужно да ги изброявате, но ги споменете.

9. Две страници. Опишете на една страница събитията, предхождащи смъртта на търговец на коли от негова гледна точка. Опишете уличното движение, времето, пешеходците или птиците по такъв начин, че да почувствувае потиснатото състояние и резигнацията на човека, на когото му предстои да умре.

След това напишете една страница за събитията преди раждането на дъщеря, използвайки същата улица като в горното

описание, за да изградите усещане за надежда и радостно очакване от гледна точка на търговеца на коли.

Изградете настроението и за двете събития чрез подбора на детайлите. Не бъдете твърде очевидни в намеренията си, но не и прекалено неуловими. (Но ако това ви допада — направете пародия на предчувствие, бъдете или твърде очевидни, или твърде неуловими!)

Цел: Да осъзнаете потенциала от изразни възможности, които се крият в местата и предметите.

Проверка: Натрупването на образите създава ли атмосфера на потиснатост и резигнация в първия случай и на очакване — във втория? Постигнали ли сте постепенно нарастване на напрежението? Ако не, пренаредете образите, за да изградите постепенно усилващо се въздействие.

10. Една страница. Опишете обстановката на един разказ на ужасите. Бихте могли да използвате като образец откъса от Емили Бронте на страница 55. Използвайте същата липса на разказваческа дистанция — нека разказвачът ви да ни покаже ужасяваща атмосфера чрез подбора на подробностите и нека също така да ни разкаже за нея чрез одухотворени глаголи и прилагателни, също както това прави Бронте. Балансът трябва да бъде в полза на подробностите. (Ако ужасът не ви допада, пресъздайте друго настроение.)

Цел: Да се използва обстановката за пресъздаване на сильно въздействащо настроение, като се приложат всички средства на разказване и пресъздаване.

Проверка: Породихте ли настроението? Дори ако някои образи са тривиални за разказите на ужаса (виенето на вятъра), постарате се други да бъдат оригинални, нови, каквито не сте срещали преди. (Например Бронте използва следния нов, запомнящ се образ „кривите трънаци, протегнали стволи в една посока, сякаш просещи за милост слънцето“.)

11. Две страници. Спомнете си любимия си мост — със сигурност трябва да имате такъв! Опишете го от гледна точка на жена, току-що получила писмо, в което ѝ предлагат страхотна работа.

След това на още една страница опишете същия мост от гледна точка на същата жена, която току-що открива, че приятелят ѝ се е

самоубил. И в двата случая не споменавайте за чувства, планове, съжаления. Нека емоциите бъдат изразени чрез подбора на детайлите — камъните на моста, растенията по крайбрежието на реката, водата, плавателните съдове.

Цел: Също както при Упражнение 9. Работете като художник експресионист. Не се старайте непременно да пресъздавате детайлите реалистично и точно. Рисувайте с широк размах — пресъздайте обрати и одухотворения, които да направят чувствата на душата, загледана от моста, също така видими, както и самия мост.

Проверка: Ако в първата част пресъздавате радост, описали ли сте ято лястовици, което кръжи над черешата на брега? А във втората част — показали ли сте гримаса върху древно каменно лице с празни камъни вместо очи? Или нещо подобно?

12. Една страница. Разкрийте един герой чрез заобикалящата го среда. Ако обича растения и котки, но изпитва омраза към хората, къщата му ще придобие съответния облик. Обрисувайте накратко къщата, като разкриете гледките, които се виждат от нея, миризмите, звуците. (Вижте на страници 60 и 61 как Гогол прави това.)

Цел: Да усвоите силата на обстановката при изграждане на портретна характеристика. Отделни елементи от обстановката са вашите туби с боя.

Проверка: Прочетете описанietо. Предали ли сте точните подробности? Вместо да кажете „Мястото беше задушно“, предали ли сте задуха така, че да я почувствувае? Вместо да споменете „цветя“, избройте различни видове цветя.

ГЛАВА ТРЕТА

ОБРАЗЪТ

Повечето хора четат проза не толкова заради развитието на събитията, колкото за компания. В добрата проза би могъл да се срещнеш с някого и да го опознаеш издълбоко, или пък да срещнеш себе си под друга форма и мислено да преживееш и разбереш своите страсти. Писателят Уилям Слоун смята, че всичко се свежда до това: „Говори ми за мен самия. Иска ми се да се почувствам жив. Покажи ми мен на самия мен.“

Ако образът има такова голямо значение за читателя, той има още по-голямо значение за писателя. Когато изградиш убедителни образи, всичко останало следва с лекота. Ф. Скот Фицджералд твърди: „Образът е сюжетът, сюжетът е образът.“ Писателят и преподавател Питър Ласал обаче отбелязва, че сюжетът лесно израства на основата на образа, но образът не възниква от сюжета със същата лекота. За да покажем какво изгражда образа, трябва да направим решителен избор, който почти разрушава, но след това изгражда образа. Изборът, който води до изграждане или разрушаване на образа, поражда сюжета. Спомнете си Савел по пътя за Дамаск: докато преследва християните, едно видение го ослепява; подир това той се променя, превръща се в Апостол Павел, най-великия Христов проповедник. Нещо обаче в него си остава същото — той продължава да има същата страстна посветеност както преди обръщането си, така и след него. Както и да възприемате разказа за преображението на Павел, запомнете го като парадигма за изграждане на образ.

Не всички образи, разбира се, преживяват коренна промяна. При някои образи разказът се гради върху тяхната неизменност и постоянство. В „Ръждада“, моя разказ за скулптора, който се превръща в гробостроител, всичко (природата, семейството, градът) се променя, само не и образът. Дори когато тялото му рухва, той остава духовно твърд и непоколебим. Ето как изглежда това:

„Той отказа да отговаря на въпросите ми. Ръцете му, чиято кожа бе напукана и груба, с морави нокти от неуцелили удари — се вкопчиха в чука. Вените му се увиваха около изпъкналите сухожилия като в илюстрация от учебник по анатомия. Той удари уголемената глава на длетото и синкавата стомана се вряза в сивия камък. Изсипа се облак от задушлива прах. Със сивата си коса и синкави бузи с набола брада, той беше като част от зърнестия камък — камък с две извити вежди. Дялайки камъка, той влизаше в схватка с времето — да го открои и улови. Но времето му убягваше подобно изкусен боксьор. Оставяйки го да дълбае камъните, костите на земята. Времето го тласкаше към самоизтощение.“

Видях го седем години по-късно. Лицето му бе измършавяло. Тялото му бе изгубило силата си. Времето бе издълбало лицето му с длето толкова дълбоко, че човек можеше да определи броя на изтеклите години само като погледне бръчките на челото му. Но упоритостта в погледа му се бе засилила. Очите му бяха станали по-големи и макар да бяха очертани от млечнобял катарект, погледът им бе пронизващ.“

Независимо дали човек се променя или не, образът не се приспособява към промените, а изпъква. Така например карикатуристът търси необичайните неща в едно лице — изпъкнали челости, неправилно чело, дълбоки бръчки. Конфликтът се изгражда от онази страна на образа, която не се приспособява, а историята се разгръща от конфликта. Открийте в образа нещо конфликтно, черта, която се откроява от обичайното и му придава мащабност и многостранност. Превърнете конфликта в нещо всепогъщащо, така че на героя му се налага да води борба на живот и смърт. Стенли Елкин, авторът на „Шоуто на Дик Гибсън“, подчертава колко нужно е стълкновението по следния начин: „Никога не бих описвал човек, който не е доведен до предела на възможностите си.“

Припомните си основния конфликт в някои известни разкази. „Огърлицата“ на Ги дьо Мопасан: госпожа Loazel, която не може да

се примири с ниския си социален произход, се стреми на всяка цена да изглежда сякаш е от по-висша класа. От този вътрешен конфликт се поражда трагедията — тя работи през целия си живот, за да изплаща една фалшива огърлица.

„Момичета с летни дрехи“ на Ъруин Шоу: млад мъж, който, макар и женен и влюбен в жена си, продължава да изпитва влечението към други жени.

В „Звярът от джунглата“ на Хенри Джеймс: Джон Марчър се надява да преживее необикновена страст. Толкова много мечтае за нея, че не забелязва, че е влюбен в Мей Бертрам, която през цялото време е до него. Едва когато тя умира, съкрушена от пренебрежението му, той си дава сметка за това.

В „Синият хотел“ от Стивън Крейн: швед, който посещава малък градец в провинциална Небраска, си въобразява, че се намира в Дивия запад и вследствие на това влиза в свада с обикновени хора, представяйки си, че са комарджии и убийци.

Героите във всички тези разкази страдат от недостатък, който поражда конфликта. Аристотел ги нарича грешки на характера — обикновено разбирани като „трагическа грешка“ (в повечето случаи хубрис, тоест гордост), когато става дума за трагедията. В някои случаи обаче грешката може и да не предизвика катастрофа, а борба, която извежда към просветление. (Страстната вяра на свети Павел например го довежда до озарението му от Бога.)

Грешката може да бъде също и в резултат на прекомерна добродетел. Вижте как започва „Михаел Колхас“ от немския писател Хайнрих фон Клайст:

„Михаел Колхас... притежаваше стопанство, което му позволяваше да се издържа. Децата му бяха възпитани в страх от Бога да бъдат прилежни и честни. Нямаше нито дори един съсед, който да не беше се облагодетелствал от неговата доброта и справедливост — светът щеше да има всички основания да благославя паметта му, ако не беше довел една от добродетелите си до крайност. Но чувството му за справедливост го превърна в крадец и убиец.“

Конете му били малтретирани на границата между две княжества и той не получава справедлива компенсация в съда. Тогава Колхас взема делото на справедливостта в свои ръце и подпалва замъка, където конете са пострадали. Нещо повече, подпалва град Дрезден, който се обявява в защита на оскърбителите. Чувството му за справедливост предизвиква война. Безкомпромисната му добродетел достига такива размери, когато се превръща в порок — това е определено грешка — грешката, пораждаща сюжета.

МНОГОСТРАННИ И ЧЕРНО-БЕЛИ ОБРАЗИ

Повечето от героите в горепосочените примери могат да бъдат определени като многострани образи, защото са триизмерни като кълбо. Това са сложни образи, притежаващи противоречиви характеристики. Госпожа Лоазел е едновременно фриволна и отговорна. Шведът е параноичен, но проницателен. Джон Марчър е чувствителен, но и коравосърден. Когато пишете, не трябва да опростявате нещата — не бива да създавате черно-бели плоски образи. (Няма нищо лошо да изграждате двуизмерни образи като част от обстановката, но това не се отнася за активните лица, героите, които изграждат разказа.)

Двуизмерните герои притежават не много характерни черти, при това са напълно предсказуеми и не пораждат истински конфликти. Плоските образи често се свеждат до стереотипи: дебело ченге, което се тъпче с понички, разсеян професор, развратен шофьор на камион, добродушен дебелак, крадец, който върти очи на всички страни, манекенка, която страда от анорексия. Ако използвате такива образи-клишета за въвеждане в прозаичния текст като второстепенни герои, това би придало чувство за хумор и динамика на разказа ви, но ако те са главните ви герои, това би оприличило прозата ви на сглобяемо жилище, с което се явявате на архитектурен конкурс. И още по-лошо — ще звучите като ограничен фанатик. В качеството си на писател трябва да се стремите да разбирате разнообразието на човешките преживявания, а тесногръдието означава, че изключвате и обиждате една част от хората (и техните преживявания), като ги свеждате до плоски типажи.

Но дали е възможно да се изгражда образ без типажи? Какво би представлявала литературата без комарджиите и скъпернициите? Мисля, че отговорът е съвсем прост: Рисувайте портрети на скъперници, но не ги типизирайте като скъперници, а ги опишете като обикновени хора, които постъпват скъпернически (които по една случайност са стиснати). И ако докато изграждате скъперници, не успявате да създадете образи, а хора, толкова по-добре. Щрnest

Хемингуей казва: „Пишейки роман, писателят трябва да създава живи хора — хора, а не образи. *Образът* е карикатура.“ И така, пресъздавайте хора. („Покажете ми мен на мен самия.“) Нека скъперникът в мен да оживее — и да се черви — докато чете вашия разказ.

ИЗТОЧНИЦИ НА ОБРАЗИТЕ

Къде откриваме белетристичните герои?

Можете да ги изградите напълно сами, използвайки помагала по психология, астрология, митология, Библията или собственото си въображение. Това е *идеалният метод* — идеален, в смисъл че изхождате в работата си от чисто интелектуално творчество — от идеята за героя, какъвто не сте наблюдавали и който не сте вие самите. Макар и прилагайки този метод вие да не се позовавате на хора, които познавате, за изграждането на образи трябва да пресъздавате реални страсти и всеки ваш образ да изглежда реален човек. *Реален човек (real person)* е вътрешно противоречиво понятие, защото *persona*, латинското понятие за *личност*, означава „маска“. Обикновено ние приемаме, че маската е „нереалната“, илюзорна страна на човека. Но слагайки си маска на карнавала, вие бихте могли да изживеете истинските си страсти, което обикновено по силата на социалните норми потискате. Белетристиката е един карнавал. Ето защо пресъздавайте реални страсти зад подходящите маски и всички ще бъдат доволни! Изграждайте образи-маски, изваждайте на повърхността криещите се драматични конфликти и така ще сътворете поразителни хора, каквото бихте искали (или бихте се страхували) да срещнете.

Майката на всички методи — макар да не е това, което трябва да прилагате преимуществено — е *автобиографичният метод*, защото тъкмо въз основа на собствения си опит човек разбира какво означава да бъдеш личност. Поради този факт човек е обречен, поне в известна степен, да проектира себе си в художествените образи, което пресъздава със средствата на всички други методи. Много писатели проектират себе си във всички образи, което изграждат. Това е, образно казано, подходът на деленето: атомът може да бъде разбит на няколко части, при което се отделя огромна енергия. Фьодор Достоевски разделя своята личност на много фиктивни личности, което имат неговия силен темперамент. Мел Брукс, комедиен писател и кинорежисьор, смята, че това е основният начин на писане: „Всяко

човешко същество притежава стотици личности, което живеят в кожата му. Талантът на писателя се състои в това да им даде отделни имена, самоличност, индивидуалност и да ги постави във взаимоотношения с другите образи, които живеят с него.“

При биографичния метод човек използва наблюденията си над хората (или проучванията си по отношение на тях) като отправни точки за белетристични образи. Това е най-популярният метод. Въпреки законовите ограничения по отношение на биографичния метод, не бива да отхвърляте основния източник за формиране на образи в художествената проза. Хемингуей казва, че ако обясни процеса на превръщане на един реален образ в художествен, това ще се превърне в наръчник за адвокатите, занимаващи се с дела за клевета. Идеята, че писателите работят по този начин, може да накара някои хора да бъдат потайни спрямо вас, за да не разкриете тайните им публично. Дълго време се дразнех от това, че по-големият ми брат не искаше да повярва, че ставам писател. Сега, когато го признава, още повече се дразня, защото не споделя с мен нищо за себе си. За да разбера какво става с него, се налага да говоря със средния ни брат (ако разбере какво правя, сигурен съм, че ще престане да споделя и с него).

Повечето художествени образи са пряко или поне косвено извлечени от живота. Е. М. Фостър, авторът на „*Пътуване към Индия*“, казва: „Всички претендирате, че не използваме реални хора, но го правим. Аз използвам семейството си... Това ме поставя сред огромния брой автори, които не са реално белетристи и трябва някак си да се справят с това положение.“ (Между другото, повечето писатели не са реално писатели и им се налага да се справят с това положение. Никой не се ражда с това познание и едва ли някой може да постигне сигурност в професията. Мисля, че това е успокоително: писателите са обикновени хора като мен и теб.)

Прилагайки биографичния метод, писателите често изграждат героите си, като се възползват от характерните особености на няколко души. Ако трябва да използваме друго понятие, от ядрената физика — това е подходът на свързването: свързват се черти на характера така, както се свързват атоми. Лилиан Хелман, авторка на „*Пентименто*“, поддържа този възглед за изграждане на образите: „Не мисля, че се изхожда от един човек. Струва ми се, че се започва с различни страни

на много хора. Драмата произтича от конфликта вътре в човека, от това, което не признава пред себе си.“ Тя наблюдава реалните хора, за да открие конфликтността в техните характери, и пренася тези конфликти върху художествените си герои, чиито характерни черти е взела от други хора.

Четвъртият начин за белетристично творчество е смесеният метод. Писателите често съчетават биографичния с теоретичния метод, защото на непосредственото познаване на характерите на героите може да се разчита само до известна степен. Донякъде това произтича от нашата неспособност да познаваме дълбоката същност на хората. Съмърсет Мъям, авторът на „За човешката несвобода“, пише: „Трудно е да бъдат познавани хората. Бавна работа е да бъдат накарани да ти кажат нещо конкретно за себе си, което би могъл да използваш.“ Ако не си психиатър или свещеник, вероятно не би могъл да разбереш дълбоките проблеми на хората, които те заобикалят. Това не значи, че не можеш да използваш някои страни на хората, които познаваш. Но веднага ще се наложи да запълваш липсващото и можем да се надяваме, че тогава ще изградиш образ, който е независим от своя прототип от реалния живот. Бихте могли да се облегнете на своите идеи или въображение, а понякога това става спонтанно, както очевидно е в случая с Греъм Грийн, авторът на „Човешкият фактор“ „Започнеш да пишеш и изведнъж се оказва, че не помниш каква паста за зъби използва героят ти... Идва миг, когато героят казва или прави нещо, за което не си помислил. Това е моментът, когато той оживява и ти оставяш нещата на него.“ Ако героят започне да върши нещо различно от онова, което реалният прототип би направил, поощрявайте такава промяна и забравете за житейския първообраз. Скоро ще се озовете с герой, който отговаря на изискванията на сюжета и конфликтите, а не на спомена за личността, от която сте изхождали първоначално.

Идеалът, към който трябва да се стремим, е герой, който ще придобие самостоятелен живот. Той няма да бъде вече онзи човек извън романа, който ви е послужил за изходна точка, а художествен образ и то такъв, че не само вие пишете за него, но и той пише вместо вас. Ърскин Колдуел изразява тази благословена автономност на белетристичните герои: „Аз не мога да им въздействам. Представлявам

само наблюдател, който записва. Историята винаги бива разказана от самите герои.“

Не всички писатели дават автономия на героите си и им позволяват да им налагат какво да пишат. Джон Чийвър казва: „Митът, че героите убягват от властта на авторите си — и вземат наркотици или правят секс, или пък стават президенти — означава, че писателят е глупак и не владее занаята си. Това е абсурдно.“ Естествено е Чийвър да бъде убеден в правотата на собствения си метод и да проявява недоверие към методите на другите. Аз мисля, че е глупаво, когато писателят смята своя метод за единствено валиден за всички. Но е добре да се запознаете с възможните подходи, да ги изprobвате и да видите кой от тях е най-подходящ за вас.

Съществува обаче един принцип на изграждане на образите, който може безусловно да бъде формулиран. Независимо дали героите ви се сдобиват със самостоятелност или не, независимо дали произхождат от вас самите или от гръцката митология, колкото повече ги опознавате, толкова по-добре ще работите с тях. За да работите с един образ, може да ви се наложи да го обрисувате по няколко начина. Бихте могли да започнете със следния въпросник (или сами да си изработите такъв): Име? Възраст? Място на раждане? Местожителство? Професия? Външен вид? Облекло? Силни страни? Слабости? Пристрастия? Амбиции? Работни навици? Хобита? Болести? Семейно положение? Родители? Деца? Братя и сестри? Приятели? Домашни любимци? Политически разбириания? Тикове? Начин на хранене? Лекарства? Любими марки кафе, цигари, алкохол? Еротични преживявания? Любими книги, филми, музика? Желания? Страхове? Най-травмиращото събитие? Най-прекрасното преживяване? Най-сериозната битка, която е водил в миналото и сега?

Ако получите бързи, спонтанни отговори, може би сами ще останете изненадани от образа, който ще се очертава. Не се притеснявайте, че това може да ви заприлича на теста Роршах и ви открива нещо за самите вас. Можете да го правите не много умно, да се забавлявате и въпреки това да получите идея за образа. А можете и да го осъществите задълбочено и да обмислите връзките му с вашия сюжет, ако вече сте си изградили такъв. (Да кажем, че сюжетът ви предполага син, който пилее на комар бащиното си наследство, докато сам стане баща и тогава започва да работи толкова много, за да остави

наследство на сина си, че няма достатъчно време за него, така че синът му се отказва от него. Трябва да изградите характерологични особености, които да направят подобен сюжет да звучи правдоподобно.) Ако нямате все още сюжет, някои отговори на въпросите, особено на последния — най-сериозната битка в живота на героя — биха могли да ви подскажат идеи.

Когато вече знаете почти достатъчно по отношение на образа — защото едва ли някога може да се знае напълно достатъчно — проверете го. Пресъздайте го.

ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ОБРАЗА

Начинът, по който образът е пресъздаден, е от толкова съществено значение, колкото и неговият първоизточник. Уплътняването на образите от различни страни би могло да изгради целия разказ. Ето защо, ако се научите да карате героите ви да действат като на сцена в обстановката, която сте изградили, определено ще можете да пишете разкази. В този раздел ще намерите набор от различни начини за пресъздаване на образ.

ОБОБЩЕНИЕ

Можете да заявите направо какво представляват художествените ви образи и какво правят. Ако сте отговорили на въпросника в края на предходната рубрика, вие имате грубо обобщение на образа. Свържете онези черти, които ви се струват най-важни, и ще имате пълно описание на характера на героя като цяло. Ето пример за класическо обобщено представяне на образа от „*Дон Кихот*“ на Мигел де Сервантес:

„... Нашият идалго беше посветил свободните си часове (а такива бяха повечето му часове през годината) на рицарските романи, които четеше с такава страст и наслада, че почти напълно занемари лова, пък дори и имота си...

С една дума, нашият идалго се задълбочи дотолкова в тези книги, че четеше непрекъснато, през деня от съмване до здрач и през нощта от здрач до съмване. И тъй като Дон Кихот малко спеше, а много четеше, мозъкът му се изсуши дотам, че в крайна сметка нашият герой изгуби съвсем ума си.“ (Превод: Тодор Нейков)

Сервантес представя цялостно героя си на няколко страници, но струва ми се, този откъс ще ви даде представа какво е въздействието на такова цялостно портретиране. Пред нас се разкриват заниманията и навиците на Дон Кихот, неговите хобита и страсти, както и последиците от тях — това, че е напълно обсебен от книгите, е причина да се разболее и да стигне до безумството си.

Преимуществото на този метод се състои в простотата и четивността му. Авторът веднага насочва вниманието към основното противоречие на героя и създава изходната представа, която ни е необходима. Когато методът се използва в началото или почти в началото на разказа, това създава определени очаквания за всичко, което би могло да последва. В случай че не изграждате повърхностно общата представа за образа, читателят лесно ще разбере с какво са свързани основните характерологични особености на героя и конфликтите, свързани с него.

Недостатък на този метод е, че авторът е принуден да разказва, вместо да показва какво представлява героят му този метод не ни позволява да видим и чуем героя. Когато правим обобщено пресъздаване на образа, няма драматизъм на действието, липсва диалогът. Ние изчакваме. И въпреки това, в много случаи си струва да рискуваме и да изградим обобщено представяне на героя. След като сте ориентирали читателя бързо и ясно, няма да ви се налага да прекъсвате драматизма на действието (за да допълните основното описание), след като вече сте започнали да го разгръщате.

Ето още един пример за това как въздейства цялостното пресъздаване на образа, който ще вземем от „Сънце изгрява“ от Ърнест Хемингуей. Вижте колко бързо разбираме основните тревоги на героя:

„Робърт Коун беше навремето шампион по бокс на Принстън в средна категория. Не си мислете, че подобна титла в областта на бокса ме изпълва с особено почитание, но за Коун тя означаваше наистина много. Боксът не го интересуваше особено, той дори не го обичаше, но го усвои с много усилия и достигна съвършенство в него, за да преодолее онова чувство на непълноценост и срам,

което винаги изпитваше, когато в Принстън се отнасяха към него като към евреин. Изпитваше утеша, когато си представяше, че може да повали с юмрук всеки, който си позволяваше да се отнася високомерно към него, макар че поради своята срамежливост и съвършена доброта никога не се биеше, освен в гимнастическия салон.“

Това е началото на романа. Няма картина, която да си представим, но пред нас героят се очертава с основните си психологически характеристики и мотиви. По-нататък ще видим героя в действие, ще чуем думите му, но засега имаме само една водеща идея за него (и романа), която ще ни помогне да разберем онова, което ще последва.

Ако такъв подход ви се стори прекадено „разказвачески“, опитайте се да представите цялата информация в една драматична сцена и ще разберете, че са ви необходими поне няколко страници за това.

Доколкото действието, което е в центъра на вниманието на Хемингуей, не се отнася до миналото, а до драма в настоящето (която ще последва), драматизираното връщане към миналото би размило фокуса на внимание в романа. Обобщението ни предава значимите аспекти на миналото, така че да останем при драматизма на сегашния момент. Макар и това да не е най-елегантният метод, определено е полезен.

ПОВТОРЯЕМИ ДЕЙСТВИЯ ИЛИ НАВИЦИ

Това е основната най-обща представа за образа — очакването как ще се държи героят в определена ситуация въз основа на наблюдението, че се е държал по този начин многократно и че си е изработил навик. Това може да се окаже ефективен начин да бъде характеризирана личността, когато няма достатъчно време да се навлиза в сцени, които да разкрият поведението й. Ето един пример от „Накъде отиваши, къде беше?“ на Джойс Каръл Оутс:

„Тя беше петнайсетгодишна и имаше смешния навик да изпъва бързо и нервно врата си, за да се погледне в огледалото или да огледа физиономиите на околните, за да се увери, че нейната е наред.“

Сега знаем, че в много случаи момичето се държи по такъв начин. Много време би отнело, за да се покаже драматургично този навик. Ако единственият смисъл на сцените е да бъде показан този ѝ навик, такива сцени биха източили читателя. Когато разкриете такава характеристика обобщено, това ще спести време. Това е предимството. Недостатъкът е, че такова представяне ще забави навлизането в драматургичните сцени, където се разгръща историята.

АВТОПОРТРЕТ

Писателят може да остави героят да ни се представи сам. И в този случай това е обикновено обобщение на онова, което най-вече го занимава, поне в началото. Забележете, че автопортретът може да бъде постигнат косвено, както при разказвача в „Слънце изгрява“ на Хемингуей чрез обобщена характеристика. Разказвачът казва: „Не си мислете, че подобна титла в областта на бокса ме изпълва с особено почитание, но за Коун тя означаваше наистина много.“ Това изречение показва известно чувство за превъзходство, някаква гордост от страна на разказвача. Когато характеризира Робърт Коун като момче, притежаващо „срамежливост и съвършена доброта“, гласът на разказвача също се долавя отчетливо. Кой би говорил за двайсетгодишен младеж като за момче, притежаващо „съвършена доброта“? Ето че вече можем да обобщим косвените препратки на разказвача. Обобщената характеристика, направена от разказвача, ни разкрива ясно образа на Робърт Коун, а същевременно представлява косвен автопортрет. Това е прекрасна художествена пестеливост.

Ето един непосредствен автопортрет на разказвача от „Записки от подземието“ на Фьодор Достоевски:

„Аз съм един болен човек... Аз съм озлобен човек. Противен съм. Боледувам от черен дроб, сигурен съм в

това. Нищо не зная за тази болест, а и не съм сигурен какво точно ме боли. Не ходя на лекар и никога не съм ходил, макар да почитам медицината и докторите. На всичко отгоре съм ужасно суеверен, поне дотолкова, че да почитам медицината (образован съм достатъчно, за да не бъда суеверен, но съм). Не, отказвам да ида на лекар от злоба... Имам болен черен дроб, е, добре, нека се влоши още повече!“

Преимуществото на такъв автопортрет пред обобщеното представяне на героя в трето лице се състои в това, че постройката и свързването на изреченията, ходът на мислите доизграждат представата ни за образа също толкова, колкото и самото съдържание на мислите. Човекът от подземието мисли чрез парадокси, злостно, съзнателно си противоречи. Той ни подготвя за комичните и самоунищожителни действия, които ще последват, така че недостатъците на неговия метод на саморазкриване — това, че не е драматургичен и не е онагледяващ, нямат особено значеше.

външност

Външността не е всичко, но говори за много неща. От това как изглежда един човек, може да се направят изводи за неговата същност — но външният вид може също и да ни подведе. Въпреки това могат да се подберат и изтълкуват някои елементи от външния вид, които да подскажат на читателя какво да очаква.

Джордж Елиът използва такъв подход в следния абзац от „Мидълмарч“:

„Госпожица Брук притежаваше такава красота, която сякаш още повече се открояваше от бедното облекло. Ръката и китката ѝ бяха така изящни, че можеше да си позволи ръкави, лишени от всякакъв стил, подобно на тези, с които италианските художници са си представяли блажената Дева. Профилът, както и цялата ѝ фигура и излъчване придобиваха сякаш още по-голямо достолепие

на фона на простицкото облекло, което редом до провинциалната мода ѝ придаваше внушителност, каквато би могъл да има изящен цитат от Библията — или някой от по-старите поети — посред редовете на някой от съвременните ни вестници.“

Елиът пресъздава портрета на жена от Викторианската епоха, която се облича толкова скромно, че с това привлича вниманието ни. Непосредствено след това авторката загатва как бихме могли да си обясним външния ѝ вид. „За нея обикновено говореха, че е забележително умна, но добавяха и това, че сестра ѝ Силия е по-благоразумна.“ Госпожица Брук е толкова аскетична, че сама си създава проблеми — самозаробва се в безплоден брак с един набожен учен. Външният ѝ вид ни насочва към ключовия конфликт в романа.

Описанието на Елиът въздейства като картина, в която външните детайли подсказват същността на характера и настроението. Понякога външният вид на героя може да наподобява една добра рисунка, камея, както е в следния пример от „Патриотизъм“ на японския писател Юкио Мишима:

„Красотата на булката, облечена в бяла официална рокля, нямаше равна на себе си. Кръглите очи изпод нежно очертаните вежди, изящният нос и меките устни издаваха едновременно чувственост и изисканост. Едната ѝ ръка, свенливо подаваща се изпод ръкава на роклята, държеше ветрило и връхчетата на пръстите, нежно събрани един до друг, бяха като напъгила маргаритка.“

Забележете, че и в двата примера авторите описват ръцете по-добре от лицата. Докато в картините е по-трудно да се придаде изразителност на ръцете в сравнение с лицата, то при писането е точно обратното, защото писаното слово може да предаде движението и действието по-добре от живописта. Ръцете могат да бъдат по-подвижни, отколкото лицата — ако не става дума за мимове, но дори и при тях ръцете са поне толкова изразителни, колкото и лицата. Когато

се изобразяват лица, описанието се свежда до усмивка или намръщена физиономия и трудно се постига оригинален образ. Ръцете дават възможност за по-голям набор от изразителни движения.

Човек може да бъде характеризиран дори и чрез ходилата и походката, както това прави Томас Харди в „*Кметът на Кастърбридж*“:

„Отмерената му, спокойна походка беше походката на провинциален благородник, напълно различна от начина, по който обикновените труженици се търеха и поклащаха. Той отместваше ходила и твърдо отмерваше всяка стъпка с нехайство и цинично безразличие към самия себе си.“

Независимо по какъв начин изобразявате външния вид на героя си, читателят трябва да съумее да си го представи нагледно. Ако разчитате на определения и не повече от това, едва ли ще успеете да ни накарате да видим каквото и да било. В своя роман „*Цитаделата*“ Арчибалд Кронин допуска подобна грешка и ни дава пример какво да не правим:

„Един късен октомврийски следобед през 1921 година неу碌ден мъж напрегнато се взираше през прозореца на третокласното купе в почти празния влак, който идеше от Суонси и пущеше нагоре по долината Пеноуел.“ (Превод: Кръстан Дянков, Владимир Аврамов)

Такова е първото изречение в романа. То създава доста добра представа за обстановката, но прилагателното неу碌ден не добавя нищо към това. Съдейки от факта, че героят пътува в третокласен вагон, можем да си изградим впечатлението за бедност и без друго. Характеризирайки младия мъж като неу碌ден, ние не добавиваме представа за външността му. „*Цитаделата*“ е великолепен роман и е добре да видим, че не е задължително всичко да бъде идеално, за да е успешен един роман. Ако не желаете да изобразявате външния вид на

героя, може да минете и без него, но не се правете, че правите описание. Задраскайте неугледен.

СЦЕНА

Когато изграждате сцена, вие разкривате героя в динамика. Особено ако той говори, можете да го представите в действие, без да ви се налага да обобщавате и генерализирате, макар че може да подкрепите сцената с обобщителен коментар.

Кристофър Ишъруд в „*Сали Баулс*“ е характеризиран чрез диалогична сцена:

— Много ли закъснях, скъпи Фриц?

— Само половин час, струва ми се — провлачи Фриц думите, усмихвайки се самодоволно. — Може ли да ви представя: господин Ишъруд — госпожица Баулс? Господин Ишъруд е известен на всички като Крис.

— Не ме наричат така — казах аз. — Фриц е единственият човек в живота ми, който ме е наричал Крис.

Сали се разсмя. Беше облечена в черна коприна с къса наметка на раменете и малка шапчица като на паж, наперено килната на една страна.

— Може ли да използвам телефона, скъпи?

— Разбира се. Заповядай — Фриц ме стрелна с поглед. — Ела в другата стая, Крис.

— Не ме оставяйте сама с този мъж, за бога! — възклика тя. — Та той ще ме съблазни по телефона. Прекалено, ужасно е страстен.

Докато набираше номера, забелязах, че ноктите ѝ са лакирани в изумруденозелено — цвят, особено неподходящ, защото привличаше вниманието към ръцете ѝ, които бяха пожълтели от цигарите и зацепани като на малко момиченце.

В този случай героинята ни е представена чрез гласа, външния вид, поведението като в театър и тя е определено театрална. Ето

думите ѝ: „Прекалено, ужасно е страстен“. Подреждането на три епитета е софистицирано преувеличение, което постига театрално звучене, сякаш слушаме иронично изявление на актьор. Ишъруд ни насочва в тълкуването на подробностите, за да си представим малкото момиченце зад претенциозната външност. Ръцете ѝ са мръсни като на малко момиченце. Изумруденозеленият лак на ноктите изглежда прекомерен и безвкусен. Тя се опитва безуспешно да бъде изискана, но успява да привлече вниманието, особено чрез флирта в думите: „Та той ще ме съблазни по телефона.“

Преимуществото на въвеждането на героя чрез сцена се състои в това, че чуваме гласа и дикцията му и виждаме личността му. По такъв начин, когато разказвачът анализира характера му, той не го прави абстрактно, а в съответствие с онова, което сме наблюдавали и преживели. Сцената обединява външен вид, действие и диалог — това е многостранен подход. Недостатъкът се състои в това, че е трудно да се изгради фон на сцената, без да се забави действието.

Понякога героят може да бъде въведен чрез действие и ние започваме да го наблюдаваме без за това да е нужен особен диалог, както това прави Боби Ан Мейсън в „Шайло“:

„Съпругата на Лерой Мофит, Норма Джийн, прави упражнения за гръденя кош. Вдига двукилограмови гири за загряване и продължава с десеткилограмова щанга. Така както е разкрачила крака, тя напомня на Лерой за жената чудо.

— Какво ли не бих дала, да можех да развия тези мускули — казва Норма Джийн. — Пипни ми ръката. Не е твърда колкото другата.“

Преимуществото на този метод е, че веднага хващате читателя, който си представя и преживява сцената. Можете да покажете и внушите онова, което иначе ще трябва да разказвате — например, че Норма Джийн е побъркана на тема фитнес, занимава се с бодибилдинг и е изключително самовлюбена. Сцената подсказва цялата тази информация, без непременно да налага толкова натрапчива интерпретация. Ето защо тя е не толкова оценъчна, колкото би било

едно обобщаващо представяне на образа. (Това е много правдоподобно. Ние наблюдаваме поведението на хората, а не виждаме абстрактни качества, като например самовлюбеност — виждаме само признаците, симптомите, които тълкуваме.) Авторът дава възможност на читателя да прецени сам. Винаги когато е възможно, представяйте характеристиките на героя в живи сцени. Ако искате пряко да дадете оценка на характерите на героите, разбира се, осланяйте се на обобщения и тълкуване. (Преценката има своите добри страни — тя е абстрактна и дава възможност за философска интерпретация.)

Неудобството при сценично характеризиране на героите се състои в това, че е трудно да се изграждат сцени, които са извън основната времева рамка на разказа и е необходимо връщане във времето и включване на спомени. Връщането във времето трябва да бъде в известни граници, за да се прилага, без да се наруши повествованието. А и нещата, които могат да бъдат показани, също са ограничени. Така че, макар сцените да са най-привлекателният метод на характеристика, все пак се налага да се дават обобщени характеристики на поведението на героя и неговите склонности извън времевата рамка на повествованието.

КОМБИНИРАНИ ТЕХНИКИ

Най-добре развитите описания на характерите на героите съчетават два или повече подхода. При написването на един роман авторът е този, който прави подбора. Това е също близо до реалния живот — човек едва ли се сблъсква с всички страни на характера на своите приятели отведенъж. Това изисква време — различни ситуации, общуване, възприятия и размисли.

В „*Изкуствията на негър*“ на Фланъри О'Конър наблюдаваме три подхода: навици, обобщение и външен вид.

„Будилникът не работеше, но събуждането му не зависеше от никакви външни средства. Шестдесетте му години не бяха притъпили неговите реакции; физическите му реакции, също както и моралните, се ръководеха от волята и силния му характер, а те ясно бяха изписани на лицето му. Издължено като тръба, с дълга закръглена

отворена челюст и издължен и сплескан нос. Очите му бяха будни, но спокойни, и на причудливото сияние на лунната светлина издаваха овладян дух и древна мъдрост, сякаш бяха очи на някой от великите водачи на човечеството.“

„Силен характер“ е абстрактно обобщение, „издължено като тръба“ лице е карикатура, описание на външността. „Събуждането му не зависеше от никакви външни средства“ — обобщено представяне на навиците му. Тези характеристики изграждат лаконична представа за този човек, която е въведение към сцена, където ще го наблюдаваме в действие.

„Господин Хед отиде до печката и донесе месото в тигана на масата.

— Няма защо да бързаш — каза той. — И без друго ще стигнеш веднага, но няма гаранция, че ще ти хареса.“

Ето че го чуваме да говори. Малко по-нататък ще го видим да говори и действа по-надълго и всеки път ще го опознаваме по-добре. О’Конър разчита на художественото наслагване.

А ето портрет на параноиден шизофреник, извлечен въз основа на обобщение на навиците му, външния вид и психологическа характеристика. В „Палата № 6“ Антон Павлович Чехов пресъздава героя си с такава нежност, че подрива очакванията спрямо диагнозата на лудостта. В течение на разказа ние започваме да възприемаме руската психиатрия като безумна, поради което героят се оказва напълно оправдан в чувството си, че е преследван.

„Иван Дмитрич Громов... бе винаги в състояние на възбуда и вълнение,ечно под напрежението на някакво смътно, неопределеночакване. Дори и най-леко нещо да прошумолеше пред входа или някой да извикаше на двора

и ето го — повдига глава и се вслушва: дали не идват за него? Дали него не търсеха?

Харесвам широкото му бледо лице с изпъкнали скули... Прави странни, болезнени гримаси, но фините, деликатни бръчки, издълбани от дълбоко и искрено страдание, издават разум и култура, а очите му блестят топло и искрено. Харесва ми този човек, винаги любезен, услужлив и изключително внимателен към всички с изключение на Никита. Ако на някого му падне копчето или лъжицата, той скча от леглото да му я подаде.“

Мисля, че това е прекрасен пример, който съчетава не само обобщение и сцена, но и симпатия. Чехов се отнася към типажа — параноичен шизофреник — с такава симпатия, че няма опасност човешките му качества и дълбочината на характера на Иван да се изгубят зад диагнозата. Иван се превръща за нас в жив човек.

Гюстав Флобер пресъздава образа на Мадам Бовари чрез поредица от различни подходи. Всеки път, когато я срещнем, пред нас се разкрива различен аспект от нейния характер в нова светлина и с нов подход:

[Кратка безмълвна сцена] „Тя нищо не каза. Но както шиеше, си убоде пръста и го облиза с устни...“

[Безмълвна сцена, навик, външност] „Стаята беше студена и тя леко потръпваше, докато се хранеше, като едва-едва открепваше пътните си устни. Когато не говореше, имаше навика да ги прехапва...“

[Психологическо обобщение] „Свикнала на спокоен живот, тя му обърна гръб, за да изпита вълнението от живота. Обичаше морето само когато беше бурно и зеленината само когато беше покарала посред руини. Имаше нужда да получава непосредствено удоволствие от всичко и отхвърляше като безполезно онова, което не й носеше такова удовлетворение. Беше по-скоро

сантиментална, отколкото артистична по темперамент.
Трябваха ѝ емоции, а не красиви гледки.“

По-нататък, разбира се, Флобер пресъздава Мадам Бовари на сцената на действието, както Ишъруд представя Сали Баулс.

Препоръчвам този модел на многостраниен подход, особено когато пресъздавате главните си герои в един роман. Ако имате сложен образ, можете да изprobвате всички подходи, които знаете, за да разберете образа, който пресъздавате. Читателите също ще се включат и ще се опитат да го разберат заедно с вас. Майсторството е в това да изпитвате истинско любопитство по отношение на образите, които населяват вашата художествена проза.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Една страница. Опишете забележителен човек, на когото се възхищавате — учител, министър, дърводелец, лекар. С какво е уникален този човек? Избягвайте сантиментални изявления (като например: „Зная, че майка ми винаги ще ме подкрепя, когато се нуждая“). Можете ли да ни накарате да го видим? Да го чуем?

Цел: Да изградите герои от хората, на които се възхищавате. Възхищението от другите е най-добрият приятел на писателя (за разлика от възхищението от самия себе си). Когато се възхищавате на един човек, вие, естествено, избирате черти и подробности, които представят човека в героична светлина. И така, вече знаете как да изграждате герои! Тази способност вече ви прави писател.

Проверка: Предали ли сте основната същност на тази личност? Ако не сте, върнете се и ни покажете как този герой преодолява даден проблем.

2. Една страница. Погледнете се в огледалото и опишете кого виждате. Ако имате белег, разкажете накратко как сте го получили. Ако имате счупен нос, припомните си как е станало това. Ако си слагате червило, разкажете как избирате цвета. Не се увличайте и не започвайте да разказвате истории още не. Върнете се на лицето си, отбележете други подробности и обективно ги опишете.

Цел: Да се научите на това как да използвате елементи от външността като отключващ фактор за разказване на историята. Началото на много разкази е гравирано в различните лица. Думата *character* (*характер, образ*) произхожда от гръцката дума за извайване, гравиране, очертаване.

Проверка: Предадохте ли достатъчно подробности, за да си изградим представа за вашия портрет? Не е необходимо да му дадем завършен вид на страниците — нека е отворен за изява на въображението — но е нужно нещо, което да можем да си представим визуално.

3. Една страница. Опишете харктера на някого по силуeta му. Стойката и походката на тялото. Не описвайте главата и не съобщавайте дали героят е мързелив или щастлив. Покажете тези характеристики чрез езика на тялото.

Цел: Да се научите да виждате следи на харктера в цялото тяло, а не само в лицето. Тялото е израз на съзнанието. Обърнете се към примера от Томас Харди, който приведох на страница 86. Забележете как изгражда същностни черти въз основа на походката. Може би тълкува по свой начин нещата — знае какво иска ние да видим в тази походка. Също и в примера от Флобер: Мадам Бовари облизва палеца си, което определено е намек за чувственост. Не се опасявайте да правите същото. А именно, бъдете до известна степен субективни, интерпретирайте онова, което виждате. Покажете, дори изразете психологическата характеристика на тялото.

Проверка: Достатъчно ли виждаме силуета на тялото и неговите движения? Ако описвате нервен пациент в болницата, споменали ли сте краката, увили се около крака на стола, приличащи на емблемата на фармацевтиката?

4. Пет упражнения по половин страница. Опишете ръцете на някого, така че да създадете представата, че е: (а) нервен, (б) артистичен, (с) богат (или беден) и (д) болен. Опишете тези ръце, когато вършат нещо. Прегледайте примерите от „Мидълмарч“, „Патриотизъм“ и „Ръжда“, описани в тази глава.

Цел: Да разширите обхватта на физически подробности, които използвате, когато описвате харктери. Ако онova, което може да се постигне чрез описание на носове и очи, се окаже непосилна задача за тези органи, добре би било да включите цялото тяло при разкриването на образа. Помислете си само за уменията на пръстите. Обърнете внимание на формата и движенията им.

Проверка: Изразяват ли ръцете импулсивност? Можем ли да видим всичко, което казвате? Вместо да твърдите, че ръцете са нервни (изящни, чувствени, решителни и така нататък — определения, които рядко можем да си представим), създавате ли нагледна картина на това как счупеният нокът на показалеца се забива в палеца отстрани? (Не е беда да споменете, че ръцете са нервни, но трябва също и да го покажете.)

5. Осем упражнения от по половин страница. Обрисувайте словесно портретите на четири поразителни личности. Първо, вгледайте се в различни лица, за да установите дали ще откриете геометрична форма, подобие на животно или друга открояваща се характеристика като абстракция на лицето. Това можете да правите навсякъде — във влака, на опашка в банката, в бара — но не ме обвинявайте, ако отнесете някоя плесница при това. Изберете най-изразителните щрихи. Могат ли те да се сведат до една дума, изразяваща преобладаващата им характеристика — *le mot juste* — която да обедини всички тях? Опитайте се да постигнете въздействието на карикатуриста, който рисува Брежнев, като скицира гъстите му вежди с няколко замаха на четката, и Мик Джагър — очертавайки големи те му устни.

После изградете портрет на четирима души чрез кратко обобщение на поведението им.

Цел: Да се научите да подбирате най-изразителните подробности и да представяте поведението лаконично в сбито обобщение.

Проверка: Откроили ли сте по една характерна черта във всяко от описанията? (Например ако сте виждали сенатор Боб Доул по телевизията, сигурно сте забелязали колко често мига — според моите наблюдения, средно поне петдесет пъти на минута. Карикатурно бихте могли да го обрисувате накратко като мигащ.) Ако сте отбелязали петшест черти, премахнете всички и оставете само една.

6. Две-три страници. Създайте образ, като не разчитате на никого, когото познавате или сте срещали. Бихте могли да се позовете на астрологическа карта. (Например: Сънцето в Овен предполага egoцентрик, импултивен и самотен човек. Нека изгряващото сънце да бъде в Козирог — амбициозен, самоизтъкващ се, методичен. Виждате ли някакъв конфликт, произтичащ от съчетанието на двата знака?) Поставете този човек в социална среда, да кажем, че присъства на коктейл, и покажете как си разменя няколко думи с домакинята.

Цел: Да усвоите как да работите с дадена идея, вместо със събития от реалния живот, когато изграждате образа.

Проверка: Добаваме ли представа за този човек? Ако не, включете изразителна подробност — както в Упражнение 5-и после

поставете героя си в социална среда с диалог (както в примера със Сали Баулс).

7. Две-три страници. Опишете комична сцена, при която добродетелен човек се бори с някаква своя тайна страсть и устоява на изкушението. Например свещеник клептоман открадва джобния часовник на бедна и болна жена от неговата енория — след което го връща, молейки се за нея.

Цел: Да се научите как да стигате направо до конфликта — ядрото на художествения характер.

Проверка: Пресъздадохте ли въздействаща сцена? Бихте могли да се върнете и да обърнете внимание на ръцете и думите на свещеника.

8. Две-три страници. Има ли нещо във вашето минало, което ви кара да се срамувате? Изградете образ, който е различен от вас, и го накарате да разреши конфликта, залегнал в основата на вашия срам. Несъмнено това е много силно въздействащо упражнение. Ще бъде лесно да пишете, ако забравите, че изхождате от себе си. „Записки от подземието“ на Достоевски е класическо произведение, в основата на което е залегнала тази техника.

След като свършите, спомнете си нещо от миналото, с което се гордеете. Превърнете го в изходна позиция за изграждане на герой, различен от вас. Напишете две-три страници, в които описвате триумфа на своя герой.

Цел: Да усвоите изграждането на образи, различни от вас, използвайки „метода на делението“.

Проверка: Жив ли е героят ви? Ако не е, накарате го да се движи, да говори и да действа. И тогава да видим как ще изглежда. Наред с общата характеристика на героя, направете го конкретен. Съсредоточете се върху няколко незначителни подробности — например два червени косъма, които се подават от бенка, трепереща ноздра, шумно потракване с челюст, ухание на сапун „Дав“.

9. Две страници. „Човекът — това е неговото желание“, казва Аристотел. Накарате героя да желае нещо и превърнете желанието в движеща сила за него. След това, чрез сцена или обобщение

пресъздайте причините, поради които той никога не може да има онова, което желае. Накарайте го въпреки това да се опита да го придобие на всяка цена.

Цел: Да изградите образ въз основа на един недостатък обсебващо желание — защото такава е рецептата за създаване на сюжет. Покажете как героят упорства в своето желание, прекрачвайки отвъд разумните граници.

Проверка: Получихме ли сетивна представа за желанието? Направете обекта на желание желан и в нашите очи — нека го видим през очите на героя.

10. Две страници. Нека перифразираме Аристотел: „Човекът — това е неговият страх“. Накарайте героя да се страхува от нещо и превърнете живота му в съзнателно изработен защитен механизъм. Бихте могли да покажете къщата, където живее героят, дрехите, които облича, колата, която кара, животните, които отглежда — всичко, съсредоточено около този лайтмотив. Като пример за това как да използвате обстановката за разкриване на образа, върнете се към предишната глава и разгледайте скъперника на Гогол.

Цел: Да се научите как да подбирате подробности за разкриване на една психологическа тема.

Проверка: Приведохте ли достатъчно подробности, за да предадете страха на героя? Ако се бои от куршуми, нека носи бронежилетка в най-голямата жега.

11. Пресъздайте героя от Упражнение 1 по четири начина, всеки по половин страница. Първоначално представете героя обобщено, след това чрез външността, чрез речта в дадена сцена и в съчетание от няколко метода.

Цел: Да усвоите как да представите един и същ човек по различни начини, защото това може да бъде необходимо при създаването на разказ.

Проверка: Последователно ли е разкрит образът във всяко описание? Преговорете на страница 91 по какъв начин Флобер разкрива сетивността на Мадам Бовари във всеки от примерите.

12. Една страница. Направете портрет на един личностен типаж, пресъздавайки образа в цялата му сложност. Използвайте смесен подход — обобщено описание, изображение на навиците и кратка сцена.

Цел: Да усвоите изображението на цялостен образ, защото лесно бихте могли да се увлечете в стереотипа. Не чувствайте превъзходство по отношение на своите герои — ако ги презирате, читателите ще бъдат изкушени да се отнесат така към белетристиката ви. „Нищо човешко не ми е чуждо“, е казал един древен мислител. Каквото и да правят човешките същества, то произтича от нещо, което е общо за тях и за вас — така че опитайте се да влезете мислено в кожата на героя си. Преживявайте заедно с него, за да го разберете.

Проверка: Изпитахте ли съчувствие към белетристичния си герой? Вижте в началото на тази глава как Чехов описва параноичния шизофреник Иван Громов. Чеховият разказвач казва даже следното: „Харесвам го.“ Ако в упражнението осмивате даден типаж или звучите отчуждено по някакъв начин, пренапишете го, изхождайки от идеята на „Харесвам го“ и като показвате какво ви харесва в този човек.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

СЮЖЕТЪТ

Сюжетът е планът (архитектурата) на вашето произведение. Нека се изразим не толкова архитектурно, а по-цветисто: сюжетът е нервната система на вашата проза. Както нервите свързват мозъка с мускулите, за да се движите и живеете, по същия начин сюжетът свързва и задейства елементите на разказа.

Сюжетът отговаря на три от шестте въпроса за журналистически текст: какво, как и защо. Сюжетът — това е основното събитие във вашия разказ и логичната връзка между това събитие и фоновите събития, които служат, за да хвърлят светлина върху него. Сюжетът установява причините и следствията. Ето един пример за основен сюжет от „*Смъртта на Иван Илич*“ от Лев Толстой: „Жivotът на Иван Илич бе във висша степен прост и обикновен и следователно, във висша степен ужасен.“ Връзката между рутината на ежедневието и ужаса и в крайна сметка — смъртта, е организиращият момент в повестта.

За да изгради тази връзка, Толстой разчита на традиционната философска връзка между причина и следствие. Сюжетното развитие обикновено зависи от връзката между причини и следствия (или поне от връзката между събитията) и от основните ценности, които са скъпи на човека, като живота и любовта. Фьодор Достоевски не би написал романа „*Престъпление и наказание*“, ако изхождаше от мисълта, че човешкият живот няма стойност, защото ако беше така, какво значение щеше да има това, че Разколников убива една старица и е осъден за това? Във връзка с това драматургът Харолд Хейс казва: „Същността на драмата се състои в това, че човекът не може да избегне последиците от своите действия.“

Някои писатели модернисти и постмодернисти — позовавайки се на принципа на неопределеност на Вернер Карл Хайзенберг и съмнявайки се в теориите на причинно-следствените връзки между събитията и линеарния характер на времето, не могат или не желаят да

създават сюжети. Мнозина автори работят без сюжети — създавайки „експериментална“ проза — защото в нашия съвременен свят на ядрена заплаха не е лесно да се намери логична връзка между събитията, които ни заобикалят. Не бива обаче в експериментите да се изхожда от предпоставката за липсата на смисъл, тъй като идеята за експеримент се основава на логиката между причина и следствие (или поне на връзка между явленията), между проба и грешка и върху възможността да извлечем смислени поуки от тях. В противен случай, защо ни е да експериментираме? Няма защо да търсим във философията оправдание, което да обосновава отказа ни от основното задължение като писатели — да изградим логична организация на художествената творба. Хубаво би било, разбира се, да можем да кажем: философите са отхвърлили съмнителните представи за причинно-следствени зависимости и смисъл. Следователно аз мога просто да натрупвам думи върху страницата произволно и това ще бъде високо изкуство. Това може и да е забавен начин за писане, но не и за четене. След като писането е начин на комуникация — или поне симулиране на комуникация — ние трябва да направим така, че думите и събитията да притежават вътрешна връзка.

Сюжетът очевидно зависи от основните ценности. Какво ценят вашите герои най-много? Поставете го на карта. Накарайте ги да се борят за него. Накарайте ги да се борят за живот, за любов, за пари, за работа. Ако героите ви не се интересуват от нищо, действията им биха станали произволни. Когато няма страсть, забравете за сюжет. Дори и „Чужденецът“ на Камю — където е пресъздаден образът на човек, осъден на смърт не толкова защото е извършил убийство, а защото не е плакал на погребението на майка си — не би могъл да бъде изграден без структура, базираща се на очаквани страсти, на чийто фон смисълът се гради от безразличието на героя.

Не твърдя, че вие трябва да вярвате в смисъла на живота и в нравствени ценности, но вашите герои, поне някои от тях, трябва. Художествената проза може да се оприличи на средновековна драма на страстите. Ако се премахне разпятието, страстта, драмата изчезва. Повечето хора четат романи тъкмо заради страстите. Нима е възможно да има любовен роман без страсти? Или пък роман на ужасите? Криминален роман? Детективски роман с убийство? Никоя

детективска история с убийство не може да съществува, ако липсва мотивация, а мотивът е винаги някаква страст.

За да обобщим (с риск да опростим нещата): сюжетът зависи от страстите — от това как героите се борят, за да ги реализират.

ПРОИЗХОД И ТИПОВЕ СЮЖЕТ

Тъй като не е нужно да чакаме да се появят нови експерименти, а открития в литературата, за да създаваме проза с добре разгърнат сюжет, нека обърнем поглед към традицията в разгръщането на сюжета. Концепцията за това какво е сюжетът идва от анализа, който прави Аристотел на драмата, и по-специално на трагедията: „Съвършеният сюжет трябва да бъде съсредоточен около единно послание, а не двойствено, както твърдят някои. Промяната в съдбата на героя трябва да бъде не от нещастие към щастие, а напротив, от щастие към нещастие; и причината за това трябва да бъде не в нещо, което му липсва, а в никаква голяма грешка от негова страна; самият човек трябва да бъде такъв, какъвто сме го описали, или по-добър, но никога по-лош.“

Толкова за щастливия край! Сериозната проза в много голяма степен предполага трагедия. Романът на Лев Толстой „Ана Каренина“ започва с думите: „Всички щастливи семейства си приличат. Нещастните са нещастни посвоему.“ И завършва със самоубийството на Ана. Защо му е на човек да пише толкова потискащи неща? Струва ми се, че в самата природа на мисленето е заложено това да се занимава с проблемите — с нещо, което би могло или не може да се поправи и разреши. Ако не съществуват проблеми, не може да съществува и мислене. Един математик, който няма задачи за решаване, няма за какво да мисли. Същото се отнася и за писателя. Доколкото повечето сюжети произтичат най-вече от мотивацията на главния герой, най-ефективно би било да вложим проблема в главния герой и да му припишем грешката, с която той трябва да се преори и да разреши.

От идеята на Аристотел, че грешката в човека е най-продуктивното ядро за един сюжет (вижте глава трета), можете да установите колко непосредствена е връзката между сюжет и образ. Грешката в характера на героя води до проблеми и конфликти. Фактът, че Каренина се влюбва и изневерява на досадния си брак, е грешка, която не може да бъде овладяна, и това предизвиква конфликти със

съпруга ѝ, с децата и с нея самата — достатъчно проблеми, които да запълнят седемстотин страници. Характерът на героя като отправна точка за изграждане на сюжета преобладава като похват. Така е и при Норман Мейлър, който твърди: „В повечето случаи аз дори нямам сюжет. Сюжетът се основава на това, че героите ми участват в някакво действие и това действие изгражда частично сюжет, който се привнася към повествованието.“ Мейлър изгражда образи, създавайки им проблеми. Без характерологична грешка образът едва ли ще има дълбочина, нито ще бъде интересен, защото няма да има за какво да се тревожим и какво да разрешаваме. Един съвършен образ е застинало уравнение по отношение белетристиката.

Наличието на сериозни проблеми, разбира се, не означава, че всичко ще свърши с гибел. Ако изходът от събитията беше толкова предвидим, нямаше да има напрежение. Не е задължително да споделяме балканското черногледство на Аристотел. Щастлива развръзка след сериозна (или глупава) битка е възможна, но не трябва да се превръща в правило — особено в реалистичните романи, които се разгръщат в продължение на цял един живот. Жivotът свършва със смъртта. Ето защо нещастният край е естествена тенденция в голям дял от реалистичната проза (до голяма степен в белетристиката, основана на фантастика, религиозни или стоически предпоставки, няма тенденция към нещастния край).

Но реалистичната проза, която разкрива семейни истории (а не само индивидуални съдби), проявява естествена тенденция към щастлив край. Жivotът свършва със смъртта на един човек, но продължава с раждането на много други. Ето защо вероятно най-всеобхватната парадигма на правдоподобен, верен на живота сюжет е този за Яков и неговото семейство. Той умира щастлив, защото около него са единайсет здрави синове и внучи.

Разрешението на проблемите и грешките на героя не би могло, разбира се, да отговаря на никоя формула, освен една — да не бъде предсказуемо. Нека да има истинска и справедлива борба с равни шансове за победа или поражение. Въпреки че вашият светоглед (и светогледът на героите ви) ще формира общата насока на вашата белетристика, зачитайте необходимия принцип, че изходът трябва да бъде непредвидим.

Съществуват няколко основни сюжета, основани върху конфликт между героите. Това най-често е конфликт между *протагониста* (героя, на когото симпатизираме и подкрепяме) и *антагониста* (неговия опонент). Ето възможните сюжети:

Човек срещу Човека (би трябвало да кажем Личност срещу Личност, но това би звучало странно, тъй като този списък на сюжетите е стар и добре познат в тази си форма)

Човек срещу Самия Себе си

Човек срещу Природата

Човек срещу Обществото

Човек срещу Машината

Човек срещу Бога

Бог срещу Всички

По-голяма част от прозата попада в категориите „срещу“ — тоест, основана е върху конфликт. Съществуват и изключения, например „Записки на ловеца“ на Иван Тургенев — но „записките“ могат да бъдат разглеждани като есета върху ловуването сред природата. Дори и при това положение се оформя противоречието Човекът срещу Природата (поне преследваната птица би мислила така). Ако това изглежда депресиращо, опитайте се да поставите „за“ вместо „срещу“ и ще видите, че все пак някакво „срещу“ ще се подразбира. Ситуацията Човек за Човека може да се разгърне по време на война и в този случай Човекът ще бъде поставен в конфликт срещу Обществото, против чуждата или може би и родната армия. Човекът в подкрепа на Природата може да се окаже, че всъщност представлява Човека срещу Машината или Човека срещу Корпоративното общество.

Не е нужно много, за да се изгради един сюжет. Изхождайте в работата си от конфликта. Конфликтът предполага ескалация на борбата до кулминационната й точка — проследете потенциалните възможности за разгръщане на разказа, подсказани от конфликта. Когато знаете какво се случва във вашия разказ, лесно ще организирате всичко останало. Ако има ясно очертан конфликт между двама или за предпочитане трима или повече герои, всичко друго следва — дори и началото! Вие въвеждате стълкновението — за да е разбирамо, въвеждате страните, които се борят, и ринга на борбата. Конфликтът

може да приеме форма на скандал, битка или война — в зависимост от размера на действието и реакцията. Скандал, който стига до развод, може да бъде по-важен за protagonista от Виетнамската война, която се случва по същото време. Повечето силни конфликти — от гледна точка на protagonista — наподобяват война. Войната е полезна метафора за анализиране на действието в белетристиката. Във войната обикновено съществува оспорвана територия — Голанските възвишения, Нагорни Карабах, летището в Сараево. Ако успеете в прозата си ясно да очертаете оспорваната територия, ще имате мощен фокус, от който разказът ще потече с учудваща лекота. Например консервативни родители водят битка със своята свободомислеща и отегчена дъщеря, която желае да направи аборт. Очевидно битката е локализирана в утробата на младата жена и за да се разгърне историята, семейството трябва да се събере заедно и да започне стълковение. Според простата схема Човек срещу Човек и така нататък, този сюжет ще се превърне в Жената срещу Обществото, Жената срещу Жена (Дъщерята срещу Майката). И в течение на времето, може би в кулминационната точка, конфликтът ще се превърне в Аза срещу Самия Себе си, защото мотивацията, която задвижва битката, е обикновено вътрешна, заложена в самата психика на герояната.

За да не си помислите, че сюжетите са мрачна работа, бих желал да спомена, че думите protagonista и antagonista произхождат от гръцката дума *agonia*, означаваща „състезателна игра“. Така че, през каквато и агония на сюжета да минавате, помнете, че това е само игра.

СЮЖЕТИ, КОИТО НЕ СЕ ОСНОВАВАТ НА ПРОТИВОРЕЧИЕ

Ако все пак не ви се ще да пишете каквато и да било агония, независимо от игровия ѝ характер, съществуват начини да се създават сюжета, които не се основават на противоречие. Един от възможните образци е пресъздаването на ултракреалистичен (а понякога сюрреалистичен) отрязък от живота. Сюжетът се изгражда въз основа на дребните събития или задължения в един ден или един час от живота на героя. Показвате как героят се събужда в апартамента си, разхожда се по улицата навън, отбива се в хлебарницата, отива с кола на работа и си бъбри с колегите. Това, което традиционно представлява страничната линия на повествованието, реалистичните подробности,

се превръща в центъра на този тип художествена проза. А различните конфликти и противоречия стават странични. „Да, наистина, отивам в затвора след месец, но това е само смътна представа за нещо, което предстои в бъдеще, която в момента отстъпва на заден план пред една димяща чаша кафе.“ Ако възприемате света по такъв начин, в смисъл че подробностите наоколо ви са по-важни от „събитията“, това би могло да бъде типа сюжет или всъщност антисюжет, който е подходящ за пресъздаване от вас. В такова повествование е задължително да обърнете добросъвестно внимание на обстановката.

Друг образец на неконфронтационен разказ се съсредоточава около *откровение* или *епифания* (*прозрение*). Повествованието стига до момент, когато протагонистът получава прозрение. Джеймс Джойс е използвал тази теологична концепция в своите разкази. Нека разгледаме като пример края на разказа „*Мъртвите*“ (вижте Глава втора). Узнавайки, че съпругата му е обичала някого по-дълбоко, отколкото той изобщо е могъл да обича, и съзерцавайки падащия сняг, Габриел преживява прозрение за своята смъртност. (В разказа има моменти на конфронтация, но те избледняват, когато се явява прозрението.) Всички събития в разказа се натрупват, за да доведат до този момент, буквално като сняг, през който сега той вижда истински себе си за първи път. (В старата парадигма разказът започва като противопоставяне на Мъжа срещу Жената, но мъжът осъзнава, че конфликтът е по-дълбок и за момент драмата се съсредоточава около Аза срещу Себе си, докато осъзнае, че дори това не е достатъчно. Прозрението за смъртността взема връх над всички конфликти.)

Прозрението може да се прояви в контекста на някаква борба, но то може да се окаже по-важно от борбата. Ето момент на такова откровение от „*Момичето от самолета*“ на Мери Гейтскил. Мъж и жена разговарят. Жената прави признание, че е алкохоличка. Той се чувства привлечен от нея и решава да не споделя нищо, да изглежда безразличен, но ето какво се случва:

„А що се отнася до връзката ви — продължи той, — загубили сте не вие, а той.“ Искаше думите му да прозвучат леко и играво галантно, но те прозвучаха ужасно силно като лична изповед. Той протегна ръка към нейната

да я погали ей така, за кураж, за да покаже, че не е пън, но вместо това я сграбчи и задържа в дланите си. „Ако ще говорим за грешките си — по дяволите — аз изнасилих една жена. Жена, която харесвах.“

Погледите им се срещнаха в пламъците на взаимодействието. Тя бе толкова близо, че можеше да усети дъха на потта й, но със скоростта на светлината се отдръпваше, потъваше дълбоко в себе си, където никой не можеше да я последва.

Мъжът е участвал в групов изнасилване и въпреки че се е смятал за наблюдател, а не за участник, това прозрение изплува на повърхността и го стъпква. То прекъсва общуването с жената до него. Това би могло да се разгледа като разказ, основан на конфликта Мъжът срещу Жената, или Мъжът срещу Самия Себе си — има елементи и от двете — но преимуществено това е разказ на епифанията, на откровението за себе си. Мъжът среща себе си и своето минало по нов начин.

Епифанията не трябва да се бърка с неочекван край. Например ако пишете разказ за това как една жена се стреми към връзка с мъж, урежда си среща с него и в последния ред на разказа се оказва, че този мъж е баща й, това не е епифания. Главната героиня е знаела това от самото начало и авторът е предпочел да скрие тази информация, за да ни изненада по-късно. Това може да е очарователно, но е евтин трик. Героят трябва да направи истинско откритие.

Пътуването като форма на неконфронтационен сюжет би могло да се съчетае с епифания. Например „Божествена комедия“ на Данте е организирана като поредица от пътувания, които водят до прозрения за рая, чистилището и ада. А ето един съвременен пример: Даяна Джонсън в „Големият бариерен риф“ поставя мъж и жена, които мислят, че се обичат, в условията на пътуване до Рифовете недалеч от бреговете на Австралия. Жената се цупи по време на цялото пътуване, сърдита, че то не ѝ доставя удоволствие и че е принудена да пътува с група дебели и застаряващи австралийци. Когато пристигат край Рифа, тя получава нещо като видение.

„Той бе заслепен, сякаш бяхме вървели по звездите, и наистина, слънцето озаряваше ластарите, влажните венчелистчета, изпълнили варовиковите отверстия, и всичко просветваше като огромна галактика под краката ни. Той изглеждаше като издължен, красив странник, с коса от пясък — сам, непознаваем. Аз, разтваряйки се отново в образите и цветовете, не мислех за нищо, бях не по-малко безформена и безгрижна от корала, всичките ми развихрени, ядни страсти безметежно потънаха в морето, оставяйки ме с топлото усещане за празнота и лекота... За мен щастието на Дж. се състоеше в това изцеление от духа на отровата.“

Гледайки мъжа, който се отдалечава, тя осъзнава, че те никога няма да се оженят, но в същото време красотата на природата я успокоява и ѝ дава нещо много по-съществено от брака — чувството, че е част от природата, а не е откъсната от нея. След това преживяване тя започва да се държи спонтанно и изпитва наслада.

Даяна Джонсън, която е направила същото пътешествие, както своята литературна героиня, казва следното за този разказ: „Струва ми се, че Големият бариерен риф е добра метафора за всеки пътник, който не може да разбере мислите и обичаите на други хора и места поради вкоренените представи и чувства, които носи със себе си.“

Пътуването придава естествена динамика на разказа и на сюжета. В случая обстановката може да бъде по-значима от образите и тя ни дава възможност да изобразим и открием нещо на границата с трансценденталното, когато психологическите граници се разгърнат отвъд личностното.

Един от най-старинните типове разказ, разказът за сътворението, не е конфронтационен. Когато създаваме скулптура, или композираме симфония, или изобретяваме електрическата лампа, не е необходимо да съществува противник. Това не означава, че липсва предизвикателство, но това е предизвикателството на познанието и уменията, а не на това да победим някого, освен собственото си безверие.

СЪЧТАЕМИ СЮЖЕТИ

Много разкази съчетават елементи на неконфронтационен и конфронтационен сюжет. *Разказът на ситуацията* или *разказът на изпитанието* почти винаги ги съчетава. Такъв пример е повестта „*Преобразението*“ на Франц Кафка: „Една сутрин Грегор Замза се събуди след неспокойни сънища и откри, че в леглото си е преобразен на огромно насекомо.“ Случило се е нещо необичайно. Това не е борбата на Човек срещу Самия Себе си или срещу Обществото, макар че впоследствие ще се превърне в такава. Повествованието се развива като загадка. Аристотел твърди: „Удивлението е началото на философията.“ Със същото основание би могъл да каже: „Удивлението е началото на един разказ.“ Как се съвместява това — човек в тялото на насекомо? Очевидно е, че тук нещо трябва да се поправи и колкото по-стренно е изпитанието, толкова повече трябва да се направи. Трябва преди всичко да се дадат реалистични подробности, за да приемем необичайното в ситуацията. Несъвместимостта между нещата такива, каквито са и каквите трябва да бъдат, създава потенциала, напрежението, енергийния заряд на разказа.

Ето пример за друга ситуация на изпитание от разказа „*Старата гора*“ на Питър Тейлър:

„Вече бях формално сгоден, както се казваше, за момичето, за което щях да се оженя. Въпреки това все още излизах понякога в града с най-различни момичета. И в самата седмица преди датата на сватбата през декември претърпях автомобилна злополука, заедно с едно от тези момичета до мен.

Това беше катастрофално — не самият инцидент, който не навреди сериозно на никого, но инцидентът с присъствието на момичето.“

Четейки това, читателят се пита как този човек се е озовал в такава каша и още повече, как ще се измъкне от нея. От тази затруднителна ситуация Тейлър извлича много въпроси — разказът се превръща в проучване на южняшкия морал и начин на живот. Поправянето на първоначалното нарушение води до разгръщане на разказа. Установяват се конфликти, но първото важно нещо е

удивлението. В края прозренията и откровенията са от по-голямо значение, отколкото конфликтите.

ВРЕМЕВА ПОСЛЕДОВАТЕЛНОСТ И СЮЖЕТ

За да се изградят структурата и сюжетът на повествованието, организацията на времето е един от най-важните елементи. Белетристиката, също както и музиката, е времево изкуство. Начинът, по който протича времето при четене на един роман, оформя белетристичното преживяване. Симфонията обичайно започва с *Аллегро (Allegro)* — бърза част. Следва *Андант (Andante)* или *Адажио {Adagio}*, бавната част (обикновено лирична и съзерцателна), предшестваща две бързи части с различно темпо. Аналогично, от самото начало прозата трябва да започва в бързо темпо и когато темпото се забави, тя трябва да стане лирична и съзерцателна, както много романи в мигове на утихване на действието. Забавяне на темпото на прозата без лиризъм и съзерцателност е неубедително, както и ускоряване на темпото, когато липсва оркестрация на задъхано действие. Разнообразявайте темпото на повествованието, особено в дългите белетристични творби. Когато достигнете кулминацията, бихте могли да се забавите, съредоточавайки се върху определени подробности (и да предадете диалог, в който има противоречие, ако сюжетът го изисква) — с други думи, разгръщайте сцените и постигнете ефекта на забавяне на драматичния развой в рамките на бързия ход на действието. Всеки разказ може да следва собствена схема на забавяне и забързване на темпото. Не искам да налагам никакви специални ефекти за пораждане на вълнение, но разказът ви непременно трябва да достигне рано или късно до кресчендо. (Развитието на кулмиационните сцени се разглежда по-нататък в Глава шеста.)

Това — по какъв начин ще бъде организиран вашият разказ, зависи от последователността на събитията. В повечето случаи времевата последователност трябва да се организира по възможно най-простия начин. Най-ясният начин за организация на времето е когато едно действие се проследи от начало до край в неговата последователност. Много биографични романи от осемнайсети и деветнайсети век започват с раждането на героя и завършват с неговата

смърт и много съвременни биографични романи се развиват през голяма част от живота на героя. (Разказите рядко могат успешно да обхванат голям интервал от време — действието в разказа обикновено се развива в течение на няколко минути до година-две.) По същия начин бихте могли да започнете повествованието с началото на конфликта и да свършите с неговото разрешаване. Тъй като тази структура често е твърде забавена, авторите обичайно скочат направо по средата на конфликта от самото начало и разработват сюжета напред, като от време на време дават изходната информация кратко и ненатрапчиво, без да преустановяват постъпителното движение във времето. (Което означава, че ако е необходимо да се върнете назад във времето, най-добрият подход е да представите обобщено миналото действие, вместо да пресъздавате драматично миналото и да се връщате назад във времето в продължение на много страници.)

Можете обаче да започнете с края на действието (за да покажете на читателя каква е целта на повествованието) и във втората глава да проследите началото. Такава е развойната линия в „Смъртта на Иван Илич“. В първата глава виждаме мъртъв човек. В следващата глава се разказва за неговия произход, младостта му и ефективно се проследява биографията му, водеща към нещастието, болестта и смъртта му. Като се изключи началото, разказът се развива линеарно от А до Ю — от най-ранното събитие до смъртта му, което предшества бдението (Я). Хронологията може да бъде проследена като развитието Я, А-Ю. Наличието на финала в началото ни дава основание да търсим разоя на всичко останало. Това е реалистично — ако сте присъствали на погребение, веднага ще разберете, че такава е парадигмата на разказа за човешката смърт. Как е умрял? Кога? Какъв човек е бил?

Загадките, свързани с убийство, съвсем оправдано притежават нелинеарна времева последователност. Започва се с откриването на трупа — например труп в телефонна кабина във фоайето на адвокатска кантора на Уол Стрийт. С напредването на разследването, постъпително във времето, наред с новите събития, ние се връщаме и назад във времето, разкривайки събитията отново в тяхната времева последователност, за да разберем какъв е бил животът на героя и да открием ключове към загадката на убийството. Възстановяваме събитията, довели до убийството от А до Ю (Я е предпоставката за самото разследване).

Голяма част от добрата проза обаче се основава на формулата: едно води към друго и най-неочеквано... Тази неизбежност, при която едно събитие произтича от друго, може да се постигне най-добре при чистата последователност във времето. Онова, което поражда дадена последица, трябва да я предхожда. Това е основният принцип при внушаване на напрежение и очакване. Напрежението се основава на въпроса: „Какво ще стане след това?“ Съществуват и изключения, като например откриване на неочекван факт от миналото, но такова откритие има най-добър ефект, когато функционира в потока на постъпително разгръщане на събитията.

Разгръщането на събитията в тяхната последователност във времето може да изглежда отживял подход, но то е всъщност една високоорганизирана дисциплина. Когато човек не си поставя за цел да познае причините и следствията, той все пак може да установи взаимовръзката между събитията — времепространствената последователност на случващото се — сякаш провеждате научно изследване, при което, без да заявявате, че А води до Б, е достатъчно да установите, че А има връзка с Б. Така например, вместо да кажете, че слънцето нагрява камъка, можем да кажем: „Слънцето огрява камъка и той се нагорещи“, както се изразява английският философ Дейвид Хюм. Тук двете събития — слънцето, което грее, и камъкът, който става горещ — са поставени по-скоро във времева, вместо в причинно-следствена последователност. Този метод на изграждане на ясни връзки във времето позволява на читателя сам да извлича онова, което се подразбира, и да си прави изводи. Проявете това внимание към читателя — разкривайте винаги когато това е възможно, ясна времева последователност, тя е най-лесна за проследяване и говори сама за себе си.

КАК ДА СЪЗДАВАМЕ СЮЖЕТИ

Пораждането на сюжети съвпада донякъде с онова, което говорихме в предишните глави. Основните фактори, създаващи сюжети, са героите и обстановката — но понякога първоначалният тласък може да дойде от някая необичайна ситуация. Можем да се учим от „*Преображението*“ на Франц Кафка или „*Старата гора*“ на Питър Тейлър (вижте страница 110) за това как да изграждаме сюжет, основан на много трудна изходна ситуация. Създайте особена ситуация и си задайте въпросите: „Защо и как е възможна?“

Ако идеята за сюжета продължава да ви затруднява и не сте си изградили представа за него преди да започнете да пишете романа си, нека това да не ви притеснява. Въпреки всичко можете да напишете роман. В интервю пред „*Paris Review*“ писателят Нелсън Алгрен казва: „Винаги съм установявал, че единственият начин да завърша една книга и да стигна до сюжет е да я направя възможно по-дълга, докато най-сетне нещо се случи... докато тя намери собствения си сюжет... защото човек не може да измисли сюжет и да приспособи това, което иска да каже към него. Предполагам, че това е един бавен начин на работа.“

Ако спонтанно изграждате сюжети, вие сте щастливец. Но ако не, намерете ги отнякъде. Откраднете ги. Шекспир е заимствал сюжетите си от „*Успоредни животописи*“ на Платон. Достоевски е крадял от вестниците.

Сюжети могат да се намерят навсякъде. Ето един пример. Един от сюжетите си съм засега от баптистки трактат, където себеуничижието бе изобразено като ястreb, който лети високо, постепенно губи височина и пада. Когато намерили трупа на птицата, в гърдите й били забити зъби на невестулка. Когато едно момче се самоунижава, вместо да губи височина и добрата си кондиция, то ослепява. За да придаам достоверност на тази притча, аз си представих момче, което има ястreb за любimeц.

След като прочетох книга за ястrebите, разказът, тоест свързаните с него подробности, лесно се оформи. Опитвайки се да си

представя как би се чувствал един ястреб, заключен на някакъв таван, свободата възникна като централна тема на разказа ми. Струва ми се, че тази тема ми помогна да приadam живот на основната сюжетна линия, защото тогава бях в състояние да пресъздам подробностите и да ги обвържа в единно цяло, така че да дадат израз на основната тема. Ето откъс от този разказ:

„Яхбо прелетя от единия край на тавана до другия и се удари в стъклото на прозореца. Падна на пода, изправи се и полетя обратно към другия край на тавана, губейки се в мрака под червените керемиди на покрива. След няколко минути отново политна, в опита да се плъзне между дървените летви. Отново се удари и падна на потъналия в прах под. Изправи се бавно и заподскача към перваза на прозореца, пляскаше с криле, жулейки ги в грубите тухли на стената. Настръхнал, той предпазливо стъпи на перваза с откrexнат клон, без да издава ни звук. Бяла пелена се спусна над очите му и пак се отдръпна в главата, а лешниковите му очи се изцъклиха и заблестяха от гняв. Вероятно не разбираше какъв бе този въздух, който не му позволяваше да излезе, но му показваше цялото яркозелено великолепие на неговата родина. Той беше устремил поглед на изток, както мюсюлманинът се устремява към Мека или евреинът към Йерусалим. Стъклото за него беше една невидима стена на плача.“

Идеята за свобода ми даде основната мотивация. Ястребът се стреми да отлети към своята родна земя. Но се изправя пред препятствие. Накарах и момчето да преживява същото — то копнее за свобода с цялото си същество. Когато открих темата и мотивацията, можех да вкарам много подробности, за да изградя единството на разказа.

Сюжет може да се изгради и като се използва хитрост. Арт Кориво прилага интересен трик за написването на разказа си „С огледала“ (отпечатан в списанието „Story“, есен 1993). Нощем той поставя някои странни фрагменти, които е писал през деня, в една

кутия от обувки. Една нощ тези откъси стават повод за разказ: „Реших да напиша разказ от първите три листа, които случайно измъкна от кутията. Първи лист: «Монреал е странно място; напиши разказ, чието действие се развива там.» Вторият лист беше от последното лято в Бостън: «Какво му е на този русоляв човек отсреща на Парк Плаза? Поклаща глава винаги когато премина оттам. Дали не е някой мошеник или е просто доброжелателен?» Трети лист: «Опиши стая в къщата на магьосник, където изчезваш, щом прекрачиш прага.»“

Той твърди, че е било лесно да се напише разказ, изхождайки от това като начало. Разказът започва така:

„Когато Застрор казва, че този път не може да ми плати, но ще ме научи на някои магьоснически номера в замяна, аз му отвръщам, че съжалявам, но отдавна съм напуснал селската ферма и по-добре да си опита късмета с някое от момчетата от съседната уличка.“

Обърнете внимание, че първата карта задава обстановката — поточно само споменава за нея, втората — героя, третата — елементи на обстановката, героя и сюжета. Появява се и един въпрос: „Към какво се стреми героят?“ За да отговори на този въпрос, Кориво разгръща образа на магьосник, който при това е гей, за да може основната мотивираща сила на разказа — желанието — да даде тласък на действието. Магьосникът желаеекс, но може да предложи магия, а не пари в замяна. Русият мошеник желае пари и предпочита да правиекс с жени, но не може да се измъкне от икономическата принуда и „изчезва“ в стаята на магьосника.

Някои хора използват фокуса с картите съвсем систематично. Съхраняват си една колода карти със скици на герои, друга със скици на различни обстановки, а трета — с кратки действия. Вадят по една карта от всяка колода, съчетават ги и виждат дали това съчетание може да послужи за начало на разказ. После повтарят тази процедура дотогава, докато извадят точните карти. Така се свързват различни възможности за комбинация между обстановка, образ и действие. Съчетанието между елементите ще изгради сюжета. Това е принципът, на който работи въображението. Изгражда различни комбинации и

избиращ най-ефективните измежду тях. Този метод с картите, дори ако не бъде физически приложен, би могъл да даде свобода на въображението. Използвайте логиката на метода. Направете много произволни връзки, докато някоя от тях придобие смисъл. По този начин избягвате най-очевидната — подходящият човек в подходящото време и на подходящото място извършва подходящото действие. Много от сюжетите се разгръщат най-добре, когато съдържат поне един елемент, който е „неподходящ“: подходящият човек на подходящото място, но в неподходящото време. Могат да се направят комбинации дори и в този случай — когато се прави „неправилен“ избор във всеки от четирите случая. „Неправилният“ избор може в края на краищата да се окаже правилен, защото ще отприщи енергията на разказа.

Друг начин да се намери сюжет е да бъдат пародирани и друга ситуации. Сюжетът се превръща във вариация по определена тема, което е напълно легитимен подход в музикалното творчество и определено е такъв и в творческото писане. Като пример на пародия на уестърн нека да разгледаме „*Как невестата дойде в Йелоу Скай*“ на Стивън Крейн.

Потър тъкмо беше готов да вдигне пръст да посочи към новия им дом, когато, завивайки покрай ъгъла, се изпреди лице в лице с мъж, облечен в кафява риза, който трескаво пъхаше патрони в огромен револвер. Още същия миг мъжът пусна револвера на земята и бърз като светкавица, измъкна друг от кобура. Вторият бе насочен към гърдите на младоженеца...

Двамата мъже се изправиха един срещу друг на три крачки разстояние. Този с револвера се усмихна с някаква новопоявила се тиха жестокост.

— Опитал си се да ме предадеш. Да ме предадеш! — извика той. — Дойде време да си разчистим сметките и няма да позволя никой да ми попречи да го направя. Ако не искаш куршум, вади пушката и ме чуй хубавичко какво ще ти кажа.

Потър изгледа противника си.

— Нямам пушка, Скречи. Честна дума... Знаеш, че се бия, щом трябва, Скречи Уилсън, но сега съм без пушка. Само ти можеш да стреляш.

Лицето на противника му поморавя. Той пристъпи напред и размаха оръжието напред-назад пред гърдите на Потър.

— Не ми казвай, че нямаш пушка, кучи сине! Не ме баламосвай. Никой в Тексас не е без пушка. Не ме вземай за хлапе.

Очите му блестяха, а гърлото му пулсираше като помпа.

— Не те вземам за хлапе — отвърна Потър. Не беше отстъпил и на милиметър. — Вземам те за глупак. Казвам ти, че нямам пушка и наистина нямам. Ако ще стреляш, сега е моментът. Няма да имаш друг такъв шанс.

Принуден да мисли, Уилсън посмекчи гнева. Заговори вече по-спокойно:

— И защо нямаш пушка, щом е така? — обърна се презрително той. — Да не би да се връщаш от неделно училище?

— Не нося пушка, защото току-що се връщам от „Сан Антон“ с жена ми. Ожених се — отвърна Потър.

— Оженил си се — промълви Скречи, без да разбира нищо.

— Да ожених се. Вече съм женен — отчетливо произнесе Потър.

— Женен? — повтори Скречи. Едва сега забеляза жената до другия — свела очи, сякаш потънала в земята.

— Не! — извика той. Изглеждаше като човек, който е зърнал другия свят. Отстъпи назад и ръката с револвера се отпусна встрани...

Крейн съвсем определено пародира обичаите на уестърна — шерифа и неговия антагонист, грубия разговор, ваденето на оръжие и така нататък. Макар историята да е комична, Крейн успява да привнесе в нея сериозност, като въвежда усложняващи обстоятелства. Шерифът

се е оженил. Всеки жанр може да бъде пародиран и да се внесе в него нов елемент. Докато се наслаждавате на жанровата игра и внасяте в нея известен игрови момент, бихте могли все пак да изградите сериозен разказ, както това прави Крейн. Женитбата „деконструира“ стереотипната западняшка ситуация. Лишен от предназначение модел, Скречи губи почва под краката си, държи се нетипично за жанра и буди съчувствие.

Струва си да се опита почти всичко при изграждането на сюжета. Един приятел пише поредица от разкази, които се основават на телевизионни реклами. Някои неща ще се получат, други — не. Експериментирайте. Скицирайте много предварителни разработки за белетристичните си произведения и използвайте от тях онези, които крият най-голям потенциал. Достатъчно е да са подходящи само няколко идеи, за да работите в продължение на година и повече. Един от начините да проверите дали дадена идея за разказ (или роман) крие възможности, е да започнете с някакъв съществен момент — с критична сцена — и да решите дали героите ви могат да издържат на битка или да проведат разговор.

СЮЖЕТЬТ КАТО ВОДЕЩ ФАКТОР ЗА ОКОНЧАТЕЛНИЯ ВАРИАНТ

За някои писатели сюжетът е по-важен за завършването на едно белетристично произведение, отколкото за замисъла му. Сюжетът изисква всички части на прозата да бъдат съгласувани с основното събитие. Това е принципът на „Чеховата пушка“. Ако покажеш пушка в първо действие, най-добре да я използваш преди да падне завесата. (Понякога, разбира се, би могъл да използваш пушка, за да внушиш определена атмосфера, когато например пресъздаваш полицейско управление или град от Дивия запад. Но ако обърнеш специално внимание на пушката, тя трябва да бъде включена в основното събитие.

В противен случай ще изглежда нещо безцелно — а безцелните подробности не допринасят за динамиката на действието.)

Ето защо преразгледайте вашето повествование и се уверете, че обектите, които сте обрисували, съответстват на предназначението си. Нека те се появят отново, за да свържат една по-ранна сцена с по-късните сцени, с други думи — накарайте пушката да гръмне. Същото се отнася и до героите: ако въведете един герой в началото, би трябвало да се очаква, че той ще се появи отново и ще изиграе определена роля. За вас някои от героите биха могли да бъдат част от обстановката и нищо повече, особено в прозата, която се основава на пътуването, но това може да наруши стройната организация на разказа. Романите дават повече възможности за подобно разточителство на предмети и герои, но и в тях най-добре е да използвате участниците в повествованието по най-добрая възможен начин.

СЮЖЕТЬТ НА РОМАНА СПРЯМО СЮЖЕТА НА РАЗКАЗА

Не съществува строга граница между романа и разказа, въпреки че спокойно можем да твърдим, че ръкопис, по-голям от двеста страници е роман. Ръкопис, по-къс от петдесет страници, е разказ. Онази белетристична форма, която попада между тези два жанра, би могла да бъде наречена новела, макар че мнозина предпочитат да наричат ръкопис с големина между петдесет и сто страници *кратка новела*.

Думата *роман* (*_novel_*) произхожда от италианската дума за „новини“. Новела означава „кратки новини“. Кратката новела (*nouvelette*) означава съвсем кратки новини. Смятам, че е полезно да помним етимологията на тези думи. Когато пишете роман, информирайте ни, разкажете ни, макар и в репортажна форма, новините. Предложете обширни новини, със сложни моменти, свидетели, участници. За кратката новела може би клюката е достатъчно добър модел.

Разказ (*story*) е гръцката дума за „история“ (*istoria*) означаваща едновременно история и проучване, изследване, а по-късно се свързва с френската дума *histoire*, разказ за дадено събитие. Тези думи могат да ни напомнят, че е най-добре краткият разказ да се разкрие като събитие, което е напълно проучено и предадено цялостно. Разказът предполага да се съсредоточим върху единствено събитие и онова, което го е породило. Романът привлича вниманието върху поредица от събития по начин, по който това става във военните репортажи например, когато в тях се търси всеобхватна връзка. (Съществуват много изключения, ето защо не е задължително да се следва тъкмо такъв план.)

Машабът и броят на събитията може да определи дължината и следователно категорията на вашето повествование. Един разказ би могъл да се изгради около момент на откровение, около едно събитие или един образ. Романите обикновено изискват няколко обрата на събитията и откровения.

Но и тук няма просто правило. Някои разкази имат сюжети, които биха могли да бъдат използвани в романи. Томас Ман е написал разказа „*Феликс Крул*“ — който пресъздава живота на един човек, след което изгражда от него роман. Това е биографичен сюжет — обхваща голяма част от живота на героя, започвайки от детството. След като избира да се разгърне върху обширен период от време, Томас Ман успява да изгради дълга по обем прозаична творба. От друга страна, дългият роман на Джеймс Джойс „*Одисей*“ симулира възприятията на героя в рамките на един-единствен ден. Джойс разгръща повествованието си, като проследява как функционира съзнанието — той включва свободни асоциации, мечтания, спомени, а всички дребни случки през деня придобиват размерите на значителни събития.

Идеята за написване на роман може да се окаже плашеща и потискаща. Поне на мен ми се струваше такава. Ето защо се изхитрих да заблудя себе си, че пиша разкази, а не роман. Превърнах всяка глава от романа в разказ. Свързах разказите чрез обстановката и героите, както и обобщаващите събития. Когато се събра достатъчно материал за половин роман, вече бях престанал да се страхувам от размера на формата. Използвах всъщност идеята за роман, за да се освободя от едно друго беспокойство. В разказа повечето елементи трябва да бъдат свързани — не може да съществуват очевидни несъобразности. В романа не е необходимо да се беспокоиш прекалено много по този въпрос. В идеалния случай белетристичните елементи трябва да бъдат свързани, но тъй като никой не може да запомни всички подробности, няма да ви обвинят в непоследователност. (А когато в романа изграждате връзките, широкият обхват на издръжливостта на вашето внимание ще получи признание.) Ако аз съм забравил да свържа последователно всичко, най-вероятно и читателят ще престане да се интересува от това, стига да съм изградил по-важните взаимовръзки. Не се налага да измисля съвършен край (най-трудната част на краткия разказ), защото не е нужно всичко да бъде свързано и поставено на съответното място. И тъй като не ми се налагаше да полагам усилия за идеалната свързаност на всичко — защото подобно нещо е невъзможно — за мен писането на роман стана по-лесно, отколкото писането на разкази. Трябва, разбира се, в повествованието да се намери органичното място на невероятно много подробности. В

романите това става по-лесно, защото човек разполага с повече време и повече възможности да го постигне.

Въпреки това много автори на разкази ми задават въпроса: „Как пишеш толкова дълга проза?“ „Ами, как растат децата? — питам аз. — Много филии хляб са изяли.“ Романът обикновено погълъща много филии живот, за да надебелее и да се издължи, но най-важното, за да даде на нас, читателите, възможността да опознаем героите, обстановката и сюжета, онази страна на сюжета, която не подлежи на кратко обобщение — сложното преплитане на възприятията и мотивациите.

СЮЖЕТЪТ СПРЯМО ПЛАНА НА СЮЖЕТА

Използвах думата сюжет в широкия смисъл: имайки предвид плана на разказа. Но някои писатели смятат, че сюжетът не може да се отдели от разказа и да продължава да бъде сюжет. Ако си припомним примера с нервната система, който приведохме в началото на тази глава, трябва да кажем: нервите не могат да функционират извън тялото. Забележете по какъв начин Владимир Набоков разиграва идеята за откъснатост на сюжета в „*Смях сред мрака*“:

„Навремето живеел в Берлин, Германия, човек на име Абинус. Той бил богат, уважаван и щастлив. Един ден напуснал жена си заради някаква млада любовница, в която се влюбил. Любовта му не била споделена и животът му свършил с разруха.

Това е цялата история и щяхме да я оставим така, ако не беше удоволствието и наслаждението от самото разказане.“

Набоков започва с гамбит — показва сюжета от самото начало, отказвайки се да разчита на напрежението от неочекваното. И въпреки това романът поддържа напрежение като трилър. Вероятно Набоков иска да покаже, че сюжетът не е двигателят в прозата. В това обобщено предаване на сюжета в началото обаче Набоков не дава пълния развой на действието. Дава ни се едно обяснение — героят е напуснал жена си заради млада любовница. Докато четях, аз разбирах какво ще стане и защо, но не знаех как — и драмата се разгръщаше главно по отношение на това как се развива действието, в подробностите на съблазняването и измамата, които Набоков предава с удивително белетристично умение. Не разбирах напълно защо този човек е трябвало да напусне жена си заради млада любовница. Много мъже се влюбват в по-млади жени, но не напускат съпругите си. За да се възприеме психологическата мотивация, която поражда действието,

трябва да се представят начинът на мислене, чувствата и възприятията на този мъж — чрез подробности. Разглеждането на мотивацията предполага далеч повече от един абзац — най-вероятно цял един роман. Сюжетът и разказът не са две отделни неща. Набоков показва, че сюжетът не може пълноценno да се преразкаже в обобщен вид и да си остане сюжет — той се превръща в план на сюжета.

Озовавал съм се в подобна трудна ситуация: имам „сюжет“, предавам го и после си казвам: „Е, и какво от това?“ Разказът не оживява, не съумявам да пресъздам подробности и сцени. Прекалено значение съм отдал на сюжета, а не на образите и на мястото и събитието. Понякога студентите ме питат: „Какво мислите за този разказ?“ И ми разказват сюжетната линия. Отговарям, че бих могъл да кажа какво мисля едва след като видя сюжетната линия, развита в един вариант на разказ. Сюжетната линия е нещо като стратегическия план на играта при баскетбола или футбола. В указанието нещата могат да изглеждат добре, но щом топката полети, схемата не е достатъчна. Трябва да има играчи. Ако някой от играчите падне, трябва да се явят други играчи с нов план. Планът не е нещо свещено: той се променя в зависимост от позицията на играчите на игрището и според това накъде вятырът духа топката.

Макар че планът на сюжета не съвпада със самия сюжет, добре е да имате ръководна линия, докато пресъздавате всички подробности. Изграждането на образи е като гора, където човек може лесно да се изгуби, ако не носи със себе си карта и компас — сюжетния план. Някои автори не създават план — но разработват сюжет, доколкото пресъздават свързани образи, места и събития.

Ако не изхождате в повествованието си от даден план, когато напишете разказа, трябва да бъдете в състояние да очертаете плана му — след края на играта е лесно да се очертава схемата на развой й. Нещо трябва да се случи и накрая да разберем защо се е случило. Сюжетът е до голяма степен онова, което писателят открива, докато пише разказа, а не онова, което „вкарва“ в него. Вие повдигате въпроси и търсите отговорите им, свързвате изреченията в абзаци, абзаците в глави, главите в романи. Тази линия на проучване може да бъде едва забележима, но трябва да съществува, за да породите в себе си и читателите си някакво очакване.

Имайте предвид, че дори ако се чувствате щастлив, когато пишете без сюжет, на читателя може и да не му е приятно да чете безсюжетна проза.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Две-три страници. Скицирайте разказ въз основа на примера, описан на страница 105, за родителите, които не искат дъщеря им, която е тийнейджърка и бременна, да направи аборт. Обрисувайте дъщерята накратко, а след това нейните родители. Намерете няколко възможни развития на конфликта и изберете три вероятни изхода. Например от този конфликт може да се разработи сюжет, който противопоставя Жената срещу Обществото, Жена срещу Друга жена, а не само Жена срещу Жена (майката) или Жена срещу Самата Себе си. Ако продължите и напишете такъв разказ, естествено ще сведете избора си до едно от възможните решения на конфликта, но той може въпреки това да съдържа и трите конфликтни линии.

Цел: Това е практика по разгръщане на всички възможни прояви на конфликта. От един основен конфликт бихте могли да извлечете няколко сюжета. Измежду записките си открийте кой е най-подходящият сюжет.

Проверка: Отразява ли вашият сюжет съотношението между причина и следствие? Героите и техните противоречиви желания са причината. Намерихте ли правилните последици? Следва ли изходът непосредствено и логично от героите, които са в конфликт?

2. Не повече от три страници. Представете си странна ситуация, която плаче да бъде обяснена. Вместо да я обяснявате, развойте я в сюжет. Например представител на инвестиционна банка преди сделка, която би могла да му донесе 2 miliona долара комисиона, отменя уговорената среща със супермодел, постъпва в Бенедиктински манастир и дава обет за бедност, въздържание и послушание. Разказът трябва да обясни защо банкерът е взел такова решение.

Цел: Да усвоите начина, по който можете да започнете от нещо, което буди удивление. Превърнете разказите си в загадка по-скоро за себе си, отколкото за читателя. Това ще ви накара да си поставяте повече въпроси по отношение на сюжета: Защо? Как?

Проверка: Дали ли сте реалистично разрешение на загадката? Обосновали ли сте мотивацията на героя си? „Той просто почувства, че трябва да направи това!“ не е достатъчна мотивация, тъй като тя не дава реално обяснение. Нека първо да се научим да пишем повествование със свързан сюжет. Лесно е да оставяме нещата на произвола, затова не е нужно да се учим, но когато трябва да изградим взаимосвързани събития, които да потвърждават определена логика на поведението, това изисква мислене, изисква опит и грешки.

3. Три страници. „Жivotът на Иван Илич бе във висша степен прост и обикновен и следователно, във висша степен ужасен.“ Използвайки обобщената характеристика, която Толстой дава в „Смъртта на Иван Илич“, като образец, но с друг герой в един американски град, опишете критичния момент на разказа. Създайте сцена, в която вашият герой разбира, че е болен.

Цел: Да се научите да свързвате отделните части на една история, така че да има връзка между начина на живот на героя и последиците от живота му.

Проверка: В разказа на Толстой, поради факта, че води празен живот, героят обръща прекалено много внимание на външните подробности. Сути се твърде много около къщата си. Поддържа мебелите си в идеален вид и това става причина да се препъне и да си наарани бъбреците, което се оказва фатално. Откривате ли във вашата сцена подобна връзка между житетския стил и болестта, така че болестта да не бъде просто случайност, а последица?

4. Две-три страници. Опишете пародия на кулминационната сцена в някакъв уестърн, за предпочитане дуел. Вижте например какво прави Стивън Крейн в „Как невестата дойде в Йелоу Скай“. Припомните си сюжета на някакъв разказ или фильм тип уестърн и го пародирайте. Използвайте преувеличение и пародийни елементи.

Цел: Да се упражните в пародиране. Когато пишем, понякога несъзнателно имитираме и пародираме по форма някои добре познати разкази. В това няма нищо лошо, но просто за разнообразие го направете съзнателно. По този начин ще придобиете дистанция и нов поглед върху същността на жанра. Това може да се превърне също и в съзнателна техника за постигане на ирония в повествованието. Едни от

най-добрите образци в литературата са написани по този начин. Сервантес пише „Дон Кихот“ като пародия на рицарски роман.

Проверка: Включихте ли достатъчно елементи от традиционния уестърн? Добавили ли сте нетрадиционни елементи както например Крейн, използвайки бракосъчетанието?

5. Две-три страници. Припомните си сюжета на последния любовен роман, който сте прочели. (Ако не четете любовни романи, използвайте криминално разследване.) Разкажете го. Отговаря ли сюжетът на представата за роман? Колко са главните събития? Колко са героите и какъв е обхватът на времето? Възможно ли е този роман да бъде сведен до един разказ? Опитайте се да напишете кулминационната точка на историята, пародирайки оригинала и въвеждайки нетрадиционен елемент.

Цел: Също както в Упражнение 4.

Проверка: Също както в Упражнение 4. Уверете се, че сте използвали достатъчно традиционни елементи на жанра.

6. Три страници. Изградете три варианта на сюжет за реалистичен разказ, като всеки от вариантите е около една страница. Започнете с конфликт на героя в дадена обстановка. Дайте три различни решения на този конфликт. За всеки от случаите се потрудете да измислите отделна сюжетна линия.

Цел: Да се научите да изразявате ставащото в един разказ сбито и просто. В разказа нещо трябва да се случва и то трябва да бъде ясно. Или ако изхождате от харектера на героя, нека този герой да се стреми към нещо и то да е свързано с мястото на действие. Нека желанието му да създава в него чувство на напрежение и неудовлетвореност и вижте какво би могло да се направи, за да постигне той желаното. Ето един пример: „Шинел“ на Гогол започва с желанието на един обикновен чиновник да има топло палто, защото идва зима в Санкт Петербург, а старото му палто се разпада. Желанията на героя са свързани с обстановката.

Проверка: Ясно ли сте очертали конфликта? Разбира ли се защо героят желае онова, което желае, и осмислено ли е желанието му с обстановката, която сте избрали? Ясно ли е какви могат да бъдат последиците от този конфликт? Сега прочетете онова, което сте написали, и подберете най-добрая сюжет. (Бихте ли могли да

изградите от това завършен разказ? Опитайте да го направите, когато разполагате с време извън курса.)

7. Четири страници. Очертайте накратко сюжетите на два от вашите любими романа и два любими разказа, изградени около традиционна схема на конфликтите (Жена срещу Жена, Жена срещу Обществото и т.н.).

Цел: Да се научите да обобщавате сюжетите на историите, които описвате — или които имате намерение да опишете.

Ако знаете как да обобщите сюжетите на романите, които сте чели, това може да ви улесни. Бихте могли да промените общия вид на сюжета, когато започнете да го разказвате, но винаги е добре да имате някакъв план.

Проверка: Обяснили ли сте във всяко от резюметата на сюжетите защо се случва главното събитие? Имате ли във всяко от сюжетните резюмета поне трима основни герои и три основни събития? (Някои романи са с по-малко от трима герои, но това са изключения.) Кои са основните конфликти в романите?

8. Три страници. Напишете разказ за пътешествие, чиято кулминационна точка е някакво прозрение, което променя целия живот. Спомнете си пътуване, което сте имали, и използвайте себе си за белетристичен герой. Нека разказът ви бъде автобиографичен и топографичен. Ако не сте преживели нещо значително по време на пътуване, нека това да не ви беспокои. Използвайте всяко значително прозрение, което сте имали в други случаи, и направете така, че то да се появи в края на пътуването.

Цел: Да практикувате формата на разказ-пътуване. Изграждайте словесни картини и нека описанietо на гледките да бъде в хармония с размислите.

Проверка: Имахте ли усещането за пътуване, докато четяхте? Уверете се, че не сте се осланяли на някакъв спомен, който не може да намери израз, и на свързаните с него асоцииции, така че да не бъдете само вие, които получавате усещане за пътуване. Предали ли сте пътуването, така че да въздействате на сетивата и мислите ни? В момента, когато връхлита прозрението, променя ли се пейзажът, става ли той необичаен? Обърнете внимание как Даяна Джонсън в

„Големият бариерен риф“ прави асоциация между звездите и морската звезда.

9. Разгледайте резюметата на героите и обстановката, които направихте в предишните глави. Обобщете най-добрите измежду тях и ги запишете на празни номерирани карти. Направете резюмета на сюжетите от горните упражнения. Смесете картите по примера на Арт Кориво, докато откриете функционална комбинация. Поиграйте си. Не е необходимо да знаете още от самото начало какво ще стане.

Цел: Да се научите да развивате своето въображение. Въображението е просто способността да направим странните връзки да изглеждат правдоподобни.

Проверка: Интегрирали ли сте действието с героите и с мястото на развитие на събитията? Можем ли да забележим подробности от обстановката и специфични черти на характерите във вашата сцена? Имаме ли усещане за тези хора?

10. Три-четири страници. Продължете разказа („Случка на моста Оул Крийк“ от Амброуз Биърс):

„Един мъж бе застанал на моста, по който минаваше железопътна линия в Северна Алабама. Той се бе загледал в бързотечните води на шест фута надолу. Китките му бяха завързани зад гърба. На шията му висеше въже, привързано към тежък дървен кръст, който стърчеше отзад зад главата...“

Разкажете по какъв начин и защо този човек се е озовал в такава ужасна ситуация и накъде ще тръгне, ако изобщо е поел нанякъде.

Цел: Да се разработи една странна ситуация. Да се научите да започвате разказа си направо от най-критичната точка и оттам да развиете действието напред във времето или назад в ретроспекция, както намерите за най-подходящо, за да обясните ставащото.

Проверка: Има ли смисъл разказът ви? Успели ли сте да ни убедите, че тук стои реален човек, с реални мисли, чувства и възприятия?

11. Три страници. Заемете сюжет от „Историите“ на Херодот. Владетелят на Лидия, Крез, смятал, че той е най-щастливият човек на Земята. Чул, че на изток се развива, като завзема все повече територии, една могъща държава — Персия, под владичеството на амбициозния цар Кир. Крез попитал оракула дали да насочи своите армии срещу Персия и получил отговор, че ако направи това, ще унищожи една могъща империя. И така Крез нападнал, но по този начин тъкмо неговата империя била унищожена. Ето една сцена, която следва веднага след поражението:

„Кир оковал Крез във вериги и заедно с 14 лидийски момчета го поставил на огромна клада... Крез си спомнил каква божествена истина се криела в думите на Солон, който заявявал, че никой човек не може да се нарече щастлив, докато е жив. Дотогава Крез не промълвил нито дума, но когато си спомнил, горчиво въздъхнал и три пъти с истинска душевна божа произнесъл името на Солон.

Кир чул името и поискал преводачите да попитат кой е този Солон... Крез разказал как Солон, атинянинът, дошъл веднъж в Сардис и как разкрил истината, която се криела зад видимото великолепие там. Разказал и как всичко, което Солон споменал, се оказалось вярно и то не само за самия Крез, но и за всички, особено за онези, които смятали себе си за щастливи...

Докато Крез говорел, запалили кладата и тя вече се разгаряла под нозете му от всички страни... Тази история трогнала Кир. Та нали и той бил смъртен и в момента изгарял на клада един друг смъртен като него, който навремето бил също така преуспяващ.“

Разработете сега тази история с повече подробности. Можете да се върнете назад във времето и да изградите сцена, дълга една страница, в която Солон се надсмива над богатството на Крез, а Крез се чувства изкушен да го накаже. След това напишете една страница, където с Крез се случва нещо ужасно, след като Солон си тръгва. (В

историята на Херодот Крез приема в дома си един благородник, изпратен в изгнание, а благородникът убива сина на Крез случайно по време на лов.) По-нататък напишете една страница, която да следва непосредствено горния текст. Не се тревожете от това, че подробностите може и да не бъдат съвсем автентични по отношение на древна Мала Азия. (Ако историята ви харесва и искате да я използвате, бихте могли да проучите някои исторически книги, за да използвате правдоподобни подробности.) Нека Крез и Солон да общуват помежду си на обикновен английски. Дайте воля на въображението си. (Не се отчайвайте, ако писането върви бавно и трудно. Често става така!)

Ако историята на Херодот не ви харесва, открийте случка от някоя историческа книга, която е интригуваща за вас, и започнете да пишете разказ от три страници.

Цел: Да се научите да заимствате сюжети. Наличието на сюжет (общата схема на сюжета) не стига за създаване на разказ. Придайте живот на своя разказ, като внесете в него лично тълкуване, теми и прозрения по отношение на човешката мотивация. Научете се да се пренасяте с въображението си в различни места и времена и да ги накарате да оживеят.

Проверка: Звучи ли написаното като част от разказ? Имам предвид дали сте успели да надскочите обикновеното резюме, да ни въвлечете в историята с подробности и диалог? Спирате ли се на постъпки, описание, размисли? Ако на повечето от тези въпроси отговорите с „не“, върнете се и препишете разказа, съблюдавайки критериите, които съм ви дал.

12. Три страници. Модернизирайте сюжета, който сте използвали в предходното упражнение. Вместо двама владетели, вземете двама банкири или двама офицери — единият американец, а другият виетнамец, и опишете сходна ситуация.

Цел: Да усвоите как да използвате чужди сюжети, като ги пренесете в друга обстановка и ги преобразите по подходящ начин. Адаптирайте ги. Използвайте сюжети, отнасящи се до чужди земи, и ги впишете в родната си култура. Така например при Джейн Смайли намираме адаптиран сюжет на „Крал Лир“, използвайки го за роман, чието действие се развива в една ферма в Айова.

Проверка: Както за Упражнение 11.

13. Четири страници. Вземете един образ, място и време и нахвърляйте в общи линии три сюжета, всеки от по една страница, за възможни разкази. В първия случай поставете подходящия човек на подходящото място, но в неподходящото време. Във втория случай поставете подходящия човек в подходящото време, обаче на неподходящо място. В третия случай в подходящо време и на подходящо място поставете неподходящия човек. Накрая изберете онзи сюжет, който е най-многообещаващ за един възможен разказ, и напишете една страница, като разкриете подробно главното действие (дори с диалог, ако сцената предполага такъв). По този начин проверете дали разказът може да завладее вашето въображение.

Цел: Да усвоите по какъв начин да създавате разновидности на основния сюжет въз основа на няколко основни елемента на разказа, след което да използвате най-добрания сюжет на практика и да проверите дали може да се развие.

Проверка: Очертали ли сте ясно конфликтите в сюжетите? Реалистични ли са те? Бихте ли могли да ги пресъздадете по правдоподобен начин?

14. Три-четири страници. Можете ли да изградите сюжет на мистерия с убийство? Изберете си убиец, жертва и мотив за убийството. Очертайте първоначално как се е случило убийството, след което по какъв начин противично разследването и кой го води. Нека разследващият персонаж да има своите мотиви, а не просто да разрешава загадката на убийството. Нека двата сюжета се развиват паралелно. Започнете с откриване на трупа. Поддържайте разоята на разследването, проследявайки някои подвеждащи следи и някои насочващи, докато се стигне до развръзката.

Цел: Да се очертава основният сюжет на проза с двойна времева линия — едната, която се развива в настоящето, и друга, която е противичала в миналото, докато двете се срещнат.

Проверка: Откривате ли вътрешен смисъл в сюжета? Правдоподобен ли е? Ако не, как бихте могли да го направите правдоподобен? Може би трябва да измислите нови мотиви?

ГЛАВА ПЕТА

ГЛЕДНАТА ТОЧКА

Откъде идва историята? Кой разказва? За да отговорят на тези въпроси, писателите използват гледна точка — поглед, от чиято перспектива се наблюдава ставащото. Новините са изпълнени с изрази като „*той каза*“, „*тя каза*“, „*според него*“ и с други показатели за това откъде произтича информацията. Белетристиката също е длъжна да дава източник на информация, дори и ако тези източници на информация са измислени. Белетристичният източник на информация съответства на гледната точка на разказане.

РАЗКАЗ ОТ ПЪРВО ЛИЦЕ

Най-естествената гледна точка на разказвача е от първо лице, тъй като всички истории и изпитания се случват с някого, с едно „аз“, което е свидетел на ставащото. От него произтичат всички варианти за гледната точка на разказвача в литературата.

Ето един пример на разказвач в първо лице единствено число от разказа на ирландската писателка Една О'Брайън „Сестра Имелда“:

„Случи се така, че срещнах сестра Имелда няколко пъти извън училището и почувствах, че има някакво привличане помежду ни. Веднъж на двора тя извърши нещо съвършено неразумно. Откъсна една хризантема и ми я подаде да я помириша.“

Историята обикновено се разказва, след като събитията вече са се случили. В горния пример тя е разказана година по-късно. Въпреки че героинята, за която се разказва, е ученичка, самата разказвачка не е, и затова разказва историята с езика на възрастния. Трябва да правим разлика между автор и разказвач (между Една О'Брайън и разказвачката, която говори от първо лице единствено число от позицията на възрастния). Също е необходимо да разграничаваме разказвача (зрялата жена, която се връща назад в миналото) и героинята (детето).

Героят в първо лице и разказвачът от първо лице могат да изглеждат едно и също лице, както е например в романа на Марк Твен „Хъкълбери Фин“:

„Мис Уотсън ме заведе в килера и започна да се моли, но нищо не се получи. Каза ми, че трябва да се моля всеки ден и каквото и да си поискам, ще го имам. Не беше

обаче така. Опитах. Веднъж получих въдица, но без кукички.“

Хък Фин като разказвач звучи идентично с Хък Фин, момчето, за което се разказва, и романът изглежда така, сякаш е разказ от първо лице. Марк Твен използва гласа на детето като гледна точка на своето произведеше. Марк Твен обаче не е Хък Фин. Гледната точка на разказвач от първо лице не представлява автора. Първото лице е персона. Понятието персона (*persona*) е разгледано в Глава втора и означава „маска“. Гледната точка на разказвача трябва да бъде различна от вас самите като автори. Разказвачът трябва да бъде свободен, да има своя собствена религия, политически и естетически възгледи, които биха могли (но не е задължително) да съвпадат с вашите. А вие като автори не можете да бъдете обвинявани за това, което върши вашата персона. Ако вашата персона е сериен убиец, никой не би могъл и да си помисли, че вие сте сериен убиец. Ако вашето фиктивно „аз“ извършва благородни постъпки на добродетелност, надхвърлящи тези на майка Тереза, това не означава, че вие ще бъдете номиниран за Нобелова награда за мир. Е. Л. Доктороу твърди, че „белетристът е човек, който може да живее под кожата на други хора“. Когато пишем в първо лице единствено число, това ни дава възможност да се идентифицираме и да развием образи, които са напълно различни от нас самите.

Това не означава, че не можете да пишете за онова, което дълбоко ви вълнува. Напротив, сега, когато имате персона, „маска“, можете да извадите на бял свят своите демони и ангели. Както споменахме и по-рано, белетристиката е карнавал. Зад „маска“ бихте могли да изразите себе си далеч по-свободно, отколкото непосредствено.

Когато вашият герой в първо лице съвпада с реалния ви Аз и събитията в историята са заети непосредствено от опита ви, вие вероятно пишете есе или автобиографична проза, което звучи до голяма степен като противоречие по същество. Разбира се, бихте могли да преминете границата между белетристика и небелетристика. Между тези два начина на писане не съществува Берлинска стена. Няма телени огради, няма гранична охрана. Берлинската стена е разрушена в

много отношения. Направете така, че тази разрушена стена да разширява вашия свят, вместо да го стеснява.

Разказвачът от първо лице може да предаде история за самия себе си като централен герой. Може и да се идентифицира с някой от по-второстепенните герои. Той може да разказва историята на някой друг, като почти не споменава за себе си, освен за да покаже откъде черпи информация. Някои литератори твърдят обаче, че гледната точка на разказвача от първо лице винаги трябва да бъде централен герой. Ние можем да проследим и да наблюдаваме някой друг, но тъкмо прозренията и преживяванията на носителя на разказа имат най-голямо значение за нас, защото ние се отъждествяваме с неговата гледна точка. Това може и да не е вярно във всички случаи, но ако гледната точка от първо лице е наблюдател на действията на някой друг, читателите имат право да попитат: „А какво ще каже този човек, който наблюдава действието? Няма ли да заеме някаква позиция?“ Добре е да осигурите на своето повествование отговори на подобни въпроси, макар и съвсем иносказателно.

множественост на гледните точки от първо лице

В този вариант на традиционния подход използвате няколко разказвачи от първо лице и ги редувате, като обикновено започвате всяка нова глава с промяна на разказвача. Тази стратегия предлага разнообразие на гледните точки, на гласовете и начините на мислене. Тя позволява да се представят нещата сякаш от гледна точка на един всевиждащ разказвач, без обаче гласът на разказвача да притежава надменността на всевиждащия, като при това съществува и предимството на разнообразните гледни точки.

Тъй като едно и също събитие означава различни неща за различните участници и наблюдатели, това събитие може да бъде представено богато и без изкуствено преразказване на случилото се. Нека читателят сам стигне до своите изводи и да си изгради обективна картина. Уилям Фокнър разяснява защо използва тази стратегия на разказвачите в своя роман „Шум и ярост“: „Опитах се отново да ти разкажа същата история през погледа на друг брат и това вече не беше тя. Разказах я за трети път през погледа на трети брат и това отново не беше тя. Опитах се да събера отделните късчета в едно цяло, да запълня празнотите, като разкажа историята от собствена гледна точка.

Това също не я предаваше цялостно... Не бях в състояние да я разкажа така, както трябва, колкото и много да се опитвах и сега ще го направя отново, дори ако трябва пак да се проваля.“

Що се отнася до кратките белетристични форми множественост на разказвачите от първо лице би могло също да бъде подходящ начин на писане, особено когато историята се концентрира около някакъв остр конфликт. Въпреки това разказът трябва бързо да намери своя център и да го поддържа, затова и преходът от една гледна точка на друга може да разконцентрира повествованието.

Епистоларна проза

Писмата почти винаги се пишат от първо лице. Много романи, особено тези от XIX век, са епистоларни или написани под форма на кореспонденция. Такъв е романът на Йохан Волфганг фон Гьоте „Страданията на младия Вертер“. Ние като читатели се превръщаме в съавтори, надничащи в тези „лични“ откровения.

Преимуществото на писмото е, че можем да си представим нашия кореспондент и да отправим своя глас към него като към читателска публика. Това е добър модел за изграждане на гледна точка. Вместо да пишете за „бъдните поколения“ или за „нацията“, намерете един слушател, на който можете да се доверите и на когото да говорите. Джон Стайнбек, авторът на „Гроздовете на гнева“, пише: „Вашата читателска публика — това е един-единствен читател. Установил съм, че е полезно понякога човек да намери една реална личност, която познава, или въображаем читател и да пише за него.“

Много сходен с епистоларната проза, при дневника като форма също се използва гледната точка на разказвача от първо лице. Разказвачът пише, за да осмисли дадено събитие или може би да съхрани спомена за него. В този случай предимството е, че бихте могли да се отърсите от всяка свръхлипост и да говорите откровено със своя глас.

В наше време все по-малко хора водят лична кореспонденция и затова епистоларният роман не е често използвана форма. Сходно средство за комуникация обаче е възникнало — един вид телефонен роман, който е под форма на запис на телефонен разговор. Такива са

например романът „Глас“ на Никълън Бейкър и части от „Шепа прах“ на Ивлин Уо. Това представлява обективна, т.е. театрална гледна точка, тъй като читателите се преживяват като публика, която слуша определен диалог.

ДОКОЛКО МОЖЕМ ДА ВЯРВАМЕ НА РАЗКАЗВАЧА ОТ ПЪРВО ЛИЦЕ

Във философския смисъл гледната точка на разказвача от първо лице е най-малко проблематична. Разказвачът е видял нещо и сега разказва за него.

Когато обаче разполагаме само с един източник на информация, няма с какво да се свери истинността на това, което се разказва. Ние можем само да се питаме дали разказвачът говори истината. (В белетристиката, разбира се, не можем да разчитаме, че каквото и да било в разказа отговаря на реалността, но се стремим то да изглежда правдоподобно.) Най-просто парадигмата на разказвача, на който не можем да имаме доверие, може да се наблюдава в притчата за зеленото грозде: разказвачът твърди, че не иска грозде, защото е зелено, но става ясно, че той го иска, само че не може да го получи.

Ето още един пример за разказвач, който сам осъзнава, че не може да се има пълно доверие на думите му. Примерът е от „Записки от подземието“ на Фьодор Достоевски:

„Изльгах, когато казах току-що, че съм злобен началник. Изльгах от злоба. Само се забавлявах, когато гледах жалващите се и чиновника, а всъщност не бих могъл да изпитвам злоба. Всеки миг чувствах в себе си толкова много признания за напълно противоположното.“

На какво бихте могли да повярвате тук? Когато успеем да открием истинските мотиви зад привидните, които разказвачът представя, това е част от удоволствието при четене на повествование, основано на ненадежден разказвач. Литературното произведение се превръща в изследване на една раздвоена личност, на лицемер или лъжец. Тъй като някои хора попадат в тези категории, а всеки от нас поне от време на време изпада в тях, тази повествователна стратегия

често е съвършеният избор, когато трябва да пресъздадем една история.

ПРЕДИМСТВА И НЕДОСТАТЪЦИ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО, КОЕТО СЕ ВОДИ ОТ ПЪРВО ЛИЦЕ

Гледната точка на разказвач в първо лице има определени предимства и недостатъци, за които трябва да си давате сметка, преди да използвате този метод в белетристиката си. Към предимствата се отнасят следните неща:

1. В техническо отношение гледната точка на разказвача в първо лице е най-недвусмислена. Читателят винаги знае кой наблюдава и тълкува действието в повествованието. Не се предполага наличие на обективно знание извън повествователя. Ако разказвачът е непоследователен, читателят може да приеме това като ненадеждност от негова страна.

2. В нашия век субективността, дори и в науката, е преобладаваща, затова ни е необходима възможност да разкажем една история субективно и гледната точка на разказвача в първо лице определено дава такава възможност.

3. Когато се разказва от първо лице, може да се избере гласът по-свободно, докато разказът, воден в трето лице, основно ви ограничава до стандартния език. При разказа от първо лице бихте могли да използвате жаргон, неправилна граматика, езика на ежедневието и така да постигнете автентичния глас на разказвача.

4. Разказът от първо лице предлага възможност за лесно разкриване на размислите на героя. Не се налага да се правят трудни преходи при използване на местоименията, като например: „Той отвори вратата и си помисли: Аз май трябва да позатопля пилето“.

Ето и някои от недостатъците, които крие повествованието от първо лице и които би трябвало да имате предвид:

1. Не можем да погледнем отстрани носителя на гледната точка в повествованието, освен ако не поставим някъде огледало. Огледалата обаче са премного използвани в белетристиката. Избягвайте ги, освен в случаите, когато няма друго решение. (Компенсирайте това, че не можете да дадете пряк поглед върху героя си, като разкриете какво той мисли за своя собствен външен вид.)

2. От гледна точка на разказвача в първо лице е трудно да се възпроизведат дословно различни диалози, защото те биха могли да звучат неправдоподобно. Вашият разказвач от първо лице може да се окаже нещо като театрален гений, който по удивителен начин успява да чуе всичко. От друга страна, да се предават всички монологи от една или две гледни точки е нещо монотонно. По-добре е да направим грешка, но повествованието да бъде интересно, да възпроизвеждаме добри диалози.

3. Когато разказът се предава от първо лице, това означава, че този човек е жив. Така една от възможностите за създаване на напрежение — дали героят ще оцелее — се губи, когато имаме разказвач в първо лице.

4. Трудно е да се пресъздаде един нов убедителен глас за всеки разказ. Много продуктивни автори на разкази намират за по-лесно да пишат в трето лице, защото не им се налага да пресъздават различни гласове толкова често. Щом веднъж са сътворили един внушителен глас, те се придържат към него в продължение на няколко разказа или кратък роман.

ГЛЕДНАТА ТОЧКА В ТРЕТО ЛИЦЕ

Повествованието е в трето лице тогава, когато авторът използва местоимения като „*той*“, „*тя*“ или „*те*“, вместо първото лице „*аз*“. След като е избрал да пише в трето лице, писателят трябва да подбере коя от стратегиите е най-подходяща за неговото произведение.

ВСЕВИЖДАЩА ГЛЕДНА ТОЧКА В ТРЕТО ЛИЦЕ

При тази повествователна гледна точка, която не се използва твърде често при съвременната проза, авторът знае всичко за всички герои, места и събития, за които се разказва. Тъй като не всичко би могло да бъде едновременно пресъздадено, авторът скача от мислите на единния герой към другия. Ние наблюдаваме действието от различни ъгли. „Камерата“ с готовност се мести там, където се разгръща действието, подобно на начина, по който се предава по телевизията баскетболна игра.

В примера, който ще приведем от „Мидълмарч“, роман, изграден най-вече от гледната точка на един всезнаещ разказвач в трето лице, писателката Джордж Елиът често прави коментари от първо лице, давайки панорамен поглед върху повествованието, обхващайки някои исторически моменти, както и философски и индивидуални възгледи:

„Понастоящем налага се да представя новодошлия Лидгейт по-подробно, така че всички, които се интересуват, да го опознаят и то повече от онези, които са го виждали многократно след появата му в Мидълмарч…

Лидгейт притежаваше белезите на посредствеността, които можеха да се открият в неговите предразсъдъци, които, независимо от благородните му намерения и симпатии, бяха сходни с тези на най-обикновените хора от света: неговата мисловна изключителност, която можеше да се отнесе до интелектуалните му претенции, не проникваше чувствата и разбиранията по отношение на

мебелите и жените, нито пък желанието му да се знае (макар че той не го разкриваше), че има по-благороден произход от останалите провинциални лекари.“

Както виждате, авторката като че ли знае всичко. Тя може да ни каже повече за новодошлия в сравнение с когото и да било, включително и с него самия. Тя прави коментари за същността на човешкия характер и съвсем не се интересува, че повествованието може да изглежда малко изкуствено изградено. Натрапва се по време на разказа, като споделя по-нататъшните си намерения. *Натрапва се* може би не е точната дума, защото макар че повествованието се води от една всезнаеща гледна точка, то приканва читателя да сподели това всезнание. Очаква се, че този читател просто трябва да си дава сметка за известна изкуствено създадена позиция на повествователя.

Един пример за повествование с всезнаещ разказвач от произведението „Мечтите на Айнщайн“ на Альн Лайтман:

„В някакъв момент от миналото учените са установили, че времето забавя своя ход колкото повече се отдалечаваме от центъра на Земята... Когато това явление става известно, някои хора, които се стремят да се запазят млади, се преместват да живеят в планините... Хората, които се стремели да живеят най-дълго, изградили къщите си на най-високите възвищения и наистина някои къщи се издигат на половин миля височина, покачени върху вретеновидни дървени подпори. Височината се е превърнала в мерило за статус. Когато някой трябва да вдигне поглед през прозореца на кухнята, за да види своя съсед, той е убеден, че съседът му няма да страда от сковане на ставите, няма да опада косата му, нито да се сбръчка, няма да загуби желанието си за романтични преживявания толкова рано... Някои се хвалят, че са живели цял живот високо в планините, че са родени в най-високите къщи на най-високия планински връх и че никога не са слизали в долината. Те се поздравяват за своята

младост пред огледалото и се разхождат голи на балконите си.“

Тук повествованието не навлиза конкретно в размислите на хората. Гласът на разказвача знае всичко — научните изводи, обичаите — но авторът не се намесва пряко и не разкрива своята гледна точка. Прякото навлизане в съзнанието на двама или трима души и пресъздаването на техните размисли е стандартна характеристика на повечето повествования, които се водят от една всезнаеща гледна точка. Ето пример от „Август 2002: нощна среща“ на Рей Бредбъри:

„Господи, какъв сън само“, въздъхна Томас, с ръце на кормилото, докато си мислеше за ракетите, жените, чистото уиски, танците и цялото събиране.

„Колко странно е това видение“, мислеше си марсианецът, устремен напред, като мислите му се рееха към фестивала, каналите, лодките, жените със златисти очи и песните.

Ако трябва да бъдем по-точни, повечето повествователни форми с всезнаещ разказвач представляват поредица от няколко гледни точки, които са ограничени разказвачи в трето лице, с есеистични обяснения от време на време за това как изглеждат нещата междувременно.

ОГРАНИЧЕНА ГЛЕДНА ТОЧКА НА РАЗКАЗВАЧА В ТРЕТО ЛИЦЕ

Тази гледна точка и нейните варианти се използва най-често в наши дни. Съществуват поне три вида ограничени гледни точки на повествованието в трето лице.

Субективна гледна точка в трето лице. Разказът в трето лице в случая наподобява разказа в първо, но на стандартен английски, вместо на характерния за разказвача език. Например: „Джуди гледаше как маймуните скачат по дърветата и си мислеше, че трябва да си възстанови формата. Тогава си спомни, че майка й бе изразила желание да й купи скиорска шапка.“ В случая са ни представени размислите и

чувствата на героинята, също както това ни се представя и в повествованието от първо лице.

Обективна гледна точка в трето лице. Наблюдаваме какво прави героят или героинята в трето лице, без да имаме прям достъп до нейните или неговите размисли и без да приписваме тези наблюдения на друг от героите. Не разкриваме наблювателя — поне както не виждаме човека, който снима с камерата. „Обърната с лице към клетката с маймуните, тя намаза тънките си устни с вазелин.“

Ограничено всевиждаща гледна точка в трето лице или подвижна гледна точка в трето лице. Само по себе си това е противоречие. Ако гледната точка е ограничена, тя не може да бъде всевиждаща. Тъй като обаче понятието е широко разпространено, и ние можем да го използваме, макар че аз предпочитам да използвам понятието подвижна гледна точка в трето лице. Двете названия за тази гледна точка са взаимозаменими. И двете са влезли в употреба. Тази гледна точка комбинира обективен и субективен подход. „Обърната с лице към клетката с маймуните, тя намаза тънките си устни с вазелин и си спомни, че майка ѝ бе изразила желание да ѝ купи скиорска шапка.“ Виждаме Джуди и едновременно унававаме какво мисли. (Този подход дава възможност за повествователна ирония, доколкото авторът знае повече от героя си. Прочетете абзаца, в който Флобер разкрива играта на Бовари.) Въпреки че разказвачът не се разкрива, трябва да има един инкогнито разказвач. Трудно е да се направи разграничението между разказвача в трето лице и автора. Може би приемате, че повечето читатели ще си изтълкуват всичко, което казва скритият разказвач в трето лице, предавайки го като гледна точка на автора.

Ето един пример за субективна гледна точка в трето лице от романа на Дорис Лесинг „Навик да обичаме“:

„Той обаче не желаеше да постъпи в болница. Докторът назначи сестри, които да се грижат денонощно за него. Той се подчини на това, докато приятелският и жизнерадостен подход на сестрите не го натъжи до такава степен, че едва издържаше. И тогава помоли лекаря да позвъни на съпругата му... Тя обеща да му намери някой,

който няма да бъде в бяла престилка и няма да пуска шеги.“

И по-нататък в същото произведение, след като мъжът се оженва за сестра на свободна практика:

— Но ти си само едно дете — каза нежно той. Не можеше да разбере какво се крие зад тъмните тъжни очи, с които тя го гледаше сега. Беше седнала с кръстосани крака в черен лъскав панталон пред огъня и приличаше на малка кукличка.

Ала той почувства сигнал за тревога и не посмя да каже нищо повече.

От обективна дистанция на повествование се пренасяме в съзнанието на главния герой, а оттам наблюдаваме как другите герои изглеждат и се държат, разшифроваме как се чувстват, без да навлизаме в техните съзнания. Ограничени сме до знанията на третото лице, от името на което се разказва.

Независимо от първоначалната дистанция спрямо героя, тази гледна точка е подобна на разказвача в първо лице: проследяваме мислите на един герой и виждаме останалите от неговата гледна точка. Подходът на Дорис Лесинг е субективен. Читателят не може да се отстрани от съзнанието на героя и да го наблюдава. В повествованието по-нататък, когато авторката трябва да направи описание на този мъж, тя въвежда огледало, за да не напуска неговата гледна точка.

В обичайния случай, когато повествованието се води от гледната точка на трето лице с ограничена перспектива, авторът не трябва да се включва и да разкрива собствени мисли или универсални истини. Ако авторът се намеси по този пряк начин, това би създало известно затруднение, тъй като ще трябва да се извърши допълнителен скок от ограничената гледна точка към всевиждаща гледна точка.

Всевиждащият разказвач в трето лице е най-гъвкав и в известен смисъл най-всеопрощаващ, тъй като дава възможност на автора да каже всичко, което пожелае. Ето защо е изненадващо, че тази гледна

точка не е модерна. Вероятно поради това, че сме скептични по отношение на почти всичко, всевиждащият разказвач звучи твърде догматично. Въпреки това обаче, давайки свобода на разказвача да изтъкне именно художествената гледна точка, всевиждащият разказвач в трето лице може да звучи по-малко догматично, отколкото преминаването от една гледна точка към друга в трето лице.

МНОЖЕСТВЕНА ГЛЕДНА ТОЧКА В ТРЕТО ЛИЦЕ

Това звучи подобно на всевиждащия разказвач и разликата наистина е твърде недоловима, но най-добре е да разглеждаме множествената гледна точка като поредица от разказвачи в трето лице с ограничен поглед без авторитарната авторова намеса. Чешкият писател Милан Кундера редува две гледни точки във всяка поредна глава в своето произведение „*Нека старите мъртви освободят място за младите мъртви*“.

[Глава първа]

Той се завръщаше у дома по улицата на малък чешки град, където бе живял няколко години. Вече се бе примирил със своя не особено интригуващ живот...

[Глава втора]

Тя знаеше пътеката до гроба на съпруга си по спомен, но днес почувства изведнъж, че отива на това гробище за първи път.

[Глава трета]

Неотдавна бе навършил трийсет и пет и точно тогава забеляза, че косата на върха на главата му оредява съвсем видимо.

Разказът следва гледните точки на protagonistите — ние знаем какво мислят и какво виждат те — така че наблюдаваме редуване на две субективни гледни точки в трето лице.

ОБЕКТИВНА ГЛЕДНА ТОЧКА

Понякога тази гледна точка се размива зад обективната гледна точка от трето лице, но ние трябва да разграничаваме обективна гледна точка, която не се фокусира върху един човек, от ограничената обективна гледна точка. Другото ѝ название е *театрална гледна точка*. Наблюдаваме действията на двама или повече герои, без да се фокусираме изключително върху един от тях, сякаш гледаме пьеса. Наблюдаваме действията на двама или повече герои, като не отдаваме предпочтания на никой от тях и не съсредоточаваме вниманието си изключително върху нещо също както в пьеса. Авторът нищо не коментира, не прониква в съзнанието на героите си, а ни представя драмата колкото се може по-обективно. В идеалния случай няма скрито трето или първо лице, което да се намесва в повествованието. Съществуват, разбира се, ограничения на обективизма. Някои смятат всичко за субективно. Без съмнение авторът хвърля нюанси върху повествованието, но доколкото това става неуловимо, сцената ще изглежда обективна. Ърнест Хемингуей в разказа си „Хълмове като бели слонове“ изгражда един от най-популярните примери за подобно повествование:

„Топлият вятър подухна завесата от мъниста и тя се удари в масата.

— Бирата е хубава и студена — каза мъжът.

— Приятна е — каза момичето.

— Това е ужасно проста операция, Джик — каза мъжът. — Дори не е и операция.“

Повествованието предлага един вид запис на разговора, в който една двойка вероятно обсъжда бъдещ аборт. Дава се възможност читателят да прецени какво става, но разбира се, на него му се налага да бъде по-активен от обикновено, за да осмисли онова, което стои зад непосредствения разговор.

НЕОБИЧАЙНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

Понякога писателят може да се умори да използва основната гледна точка в първо или трето лице. След многократна употреба първото лице звучи твърде индивидуалистично, а третото — твърде дистанцирано и обективиращо. Това може да накара автора да се почувства ограничен в някаква рутина. За една по-свежа перспектива или за някакъв специален ефект могат да се използват не толкова често прилагани гледни точки. Названието на гледните точки идват от личните местоимения, затова освен тези, които вече разгледахме, може да се използва и гледната точка на „*nie*“ (първо лице множествено число, или „*ti*“, второ лице единствено число, но също и множествено число, когато се отнася до всички). Тези гледни точки също могат да се използват в разнообразни комбинации помежду си подобно на вече посочените. След като известно време прилагате по-рядко използвани гледни точки, може би ще поискате да се завърнете към първо или трето лице, които ще придобият нова свежест за вас.

ГЛЕДНА ТОЧКА ОТ ВТОРО ЛИЦЕ

Авторът ни кара да повявраме, че говори на някого. Описва действията на човека, към когото се обръща. Това „ти“ обаче не е читателят, макар че понякога е трудно да се освободим от впечатлението, че авторът се обръща директно към нас. Да вземем един пример от разказа „Утро на главната улица“ от Натали М. Патеш, една съвременна американска писателка, авторка на разкази:

Чувстваш слабост в коленете и се облягаш на пожарния кран, боядисан в свежо червено, бяло и синьо. Иска ти се да се втурнеш насреща им и да извикаш: „О, и аз, и аз“. Разбираш колко дълго не си го признавала пред себе си. Иска ти се да се втурнеш напред и да ѝ разкажеш всичко за тези 31 години, в които нея я нямаше. Иска ти се да я накараш да извика: „О, колко красива дъщеря си ти!“

Може да е малко ограничаващо да ми се казва какво правя и какво мисля и какво трябва да направя, сякаш следвам някакво предписание. Ако обаче се освободя от това впечатление, обръщението „ти“ може да породи истинско участие. Тази гледна точка извиква непосредствено вниманието. Най-често тя се използва в сегашно време. Настоящето ни включва в процеса на действие, не предполага, че знаем нещо за бъдещето, и читателят непосредствено се отъждествява с героя. Тази гледна точка може да звуци твърде настойчиво, сякаш авторът прекалено се стреми да привлече вниманието на читателя. Тя може да звуци и малко журналистически, тъй като много често репортажите за пътуване се предават във второ лице.

СЪЧЕТАВАНЕ НА ПЪРВО И ВТОРО ЛиЦЕ

Може да се комбинира гледната точка във второ лице с разказвача в първо лице, както прави Маргарет Атуд в разказа „Бижу за коса“:

„Когато се пробуждах след сънния си унес, мислех за теб и си представях какво ще бъде нашето бъдеще, което знаех, че ще е кратко. Разбира се, щяхме да спим заедно, макар че още не бяхме говорили за това. В онези дни, както си спомняш, тези въпроси първо се обсъждаха, а ние не бяхме стигнали по-далеч от няколко откраднати прегръдки извън къщи и един момент, когато на светлината на пълнолунието на една от онези пусти улички ти сложи ръка на гърлото ми...“

Тук гледните точки в първо и второ лице се съчетават и се получава прекрасно въздействие. Това е съчетание на гледни точки или обръщение от мен към теб, което често се използва в любовната поезия, а разказът на Атуд е един вид любовна история и затова тя използва с успех тази традиция. Колкото и странно да е обаче, този вид комбинация на гледни точки се прилага рядко.

СЪЧЕТАВАНЕ НА ПЪРВО И ТРЕТО ЛиЦЕ

Може да се съчетава гледната точка в първо и трето лице, както това прави Ръсел Банкс в „*Сара Кол: Една любовна история*“:

„Присъствието ѝ ме разгорещяваше и аз започвах да флиртувам, ставах смел и може би даже малко настойчив.“

Представете си това — мъжът, загорял на слънцето, гъвкав... Влиза в апартамента, следвайки жената.“

Комбинацията от гледни точки позволява да се разгърне темата — любовната история на един нарцистично настроен мъж с една непретенциозна жена. Нарцисистът превключва разказа в трето лице, за да се погледне отстрани, както човек би желал да се види на екран. По същия начин разкрива и жестокостта си в тази връзка, проектирайки себе си в един трети човек, за да осъзнае вината си. Съчетанието на първо и трето лице на разказвача може да се използва и при други образи, особено онези с раздвоение на личността, при което авторът иска да види героя от различни ъгли.

множественост на гледните точки в трето лице

В този случай възприемането на събитието не е представено от гледната точка на един централен герой, а от група герои, които наблюдават protagonista, както е в произведението „*Майка*“ на италианска писателка Наталия Гинсбург:

„Един ден, когато се разхождаха с Дон Вилиджияни и други момчета от младежкия клуб, на връщане видяха майка си в едно квартално кафене. Тя бе седнала в кафенето и те я зърнаха през прозореца. До нея седеше някакъв мъж. Майка им бе оставила карирания си шал на масата...“

„Видяха майка си... през прозореца“. Виждаме майката от гледната точка на момчетата.

За темата на разказа — прелюбодеянието на майката, това е една подходяща гледна точка. Наблюдавана от децата, тя е затворена в ролята на майчинството, от което се опитва да избяга, ставайки любовница. Вторично разказът е разказ и за момчетата. Когато читателят вижда майката, опитваща се да избяга през техния поглед, това създава една необходима повествователна дистанция, която в случая е подходяща, тъй като момчетата скоро ще се превърнат в сираци.

КОЛЕКТИВЕН НАБЛЮДАТЕЛ ОТ ПЪРВО ЛИЦЕ

Тази гледна точка е идеална, когато се разказва за малкия град, където човек е изложен пред погледа на цялото общество. Така е в разказа „*Роза за Емили*“ на Уилям Фокнър, след като госпожица Емили започва да твърди, че мъртвият ѝ баща е жив:

„По онова време ние не я смятахме за луда. Мислехме, че е естествено да се държи по този начин. Спомнихме си всички млади мъже, които баща ѝ бе прогонил, и знаехме, че като не ѝ остава нищо друго, тя трябва да се хване за онзи, който я е ограбил, както често правят хората.

Тя бе болна дълго време. Когато я видяхме отново, косата ѝ бе късо подстригана и я правеше да изглежда като момиче, напомняйки ангелите от стъклописите на църквите. Някак трагична и притихнала.“

Читателят проследява действията и постъпките на една личност, представяни от гледна точка на групата. Някой от групата, който е разказвач, говори от името на групата, без да привлече вниманието към собствената си самоличност, сякаш няма индивидуалност, освен своята принадлежност към групата. Фокнър никога не индивидуализира онова „*ние*“, което наблюдава госпожица Емили. Така той поддържа разказваческата дистанция между „*нас*“ и „*нея*“. Множествената гледна точка в първо лице в случая е подходяща, за да се пресъздаде темата за жена, която живее под натрапчивия поглед на

обществото. Ако разказът ви има за обект някаква малка общност от хора — училище, малък град, църква, семейство — и ако разкривате конфликта на един различен индивид с общността, към която принадлежи, може да изprobвате тази колективна гледна точка в първо лице.

ПОТОК НА СЪЗНАНИЕТО

Тази техника се развива като резултат на когнитивните теории по отношение на съзнанието. В своето произведение „*Принципи на психологията*“ философът Уилям Джеймс, опитвайки се да опише мисловния процес, създава понятието „поток на съзнанието“.

Ето един откъс, характеризиращ потока на съзнанието, от романа на Джеймс Джойс „*Одисей*“, написан като непосредствен вътрешен монолог. Обърнете внимание, че за да наподобява мисловния поток, Джойс не използва пунктуационни знаци, защото когато ние мислим, не използваме пунктуация. Джойс пресъздава потока на съзнанието като мисловния поток на Моли Блум, а не като текст, предназначен за четене пред определена аудитория:

„Отец Кориган той ме опира отче и какво от това
къде по-точно и останах на пейката край изкуствения канал
като глупачка но къде дете мое на кое място по крака ли
отзад ли в горната му част там ли беше да още по-височко
май на онова място на което седиш като сядаш да о Боже
Господи не може ли да каже дупе и да се свърши и какво
общо има това и какво толкова се мъчи да го извърта
забравила съм отче не отче и винаги си мисли за истинския
отец от плът де за какво му е притрябало да знае всичко
това след като вече съм се изповядала пред Бога имаше
хубава пухкава ръка дланта му винаги влажна но какво
толкоз нямам нищо против да я усетя нито пък той ако се
съди по месестия му бichi врат стегнат в католишки хамут
дали ме познава в изповедалнята аз виждам лицето му но
той разбира се не можеше да види моето никога не го
обръща никога не си позволява но въпреки това очите му
бяха зачервени това си го спомням когато умря баща му без“

жена разбира се са изгубени май наистина е ужасно мъж да плаче още повече свещеник бих искала да ме прегърне точно в такъв миг с все одеждите си и миризмата на тамян с която са пропити като на папата освен това няма опасност да си с пастор когато си омъжена...“ (Превод: Иглика Василева)

Моли Блум си спомня на изповед, в която признава сексуална връзка с момче, мисли си за свещеника, за евфемизмите и за мъжете, които плачат. Тези мисли изглеждат произволни, но притежават повествователна съгласуваност. Пред нас се разкрива по какъв начин и какво мисли Моли, какво е вършила и какво би искала да прави. Джойс ни предава богатството на вътрешните преживявания на Моли чрез потока на съзнанието. Тази техника по същността си е гледна точка на разказвача в първо лице — пряк вътрешен монолог. Ако искате да следвате принципа „показвай, не разказвай“, вие можете директно да покажете мислите. Най-често ние предаваме обобщено мислите, без да ги показваме. Но в най-върховите моменти на повествованието бихте могли да покажете мислите.

Потокът на съзнанието може да се използва винаги, когато желаете да ни въвлечете непосредствено в преживяванията на героя. Това е един съвършен начин за характеристика с много потенциални възможности. Тази техника е подходяща в моменти на нерешителност, изчакване, размисъл, съзерцание, както и в моменти на силна криза (когато човек е наранен или шокиран). Потокът на съзнанието може да служи и за забавяне на действието. Естествено, ако прекалите с употребата му, няма да подсилите напрежението, а ще го понижите, тъй като потокът на съзнанието се разклонява в бъдещето, миналото и настоящето без определена концентрация само върху едното.

Основен недостатък на потока на съзнанието е, че се чете трудно, когато е с голям обем. Макар често да е забавно да се пише в този стил, невинаги е приятно да се чете. Съобразявайте се с читателя и редактирайте потока на съзнанието така, че винаги да има нещо интересно в езика, образите и размислите. Прилагайте потока на съзнанието в малки дози в сравнително кратки пасажи (може би не

повече от една страница наведнъж), за да увличате читателя, а не да нарушавате напрежението на повествованието.

ПРОМЯНА НА ГЛЕДНИТЕ ТОЧКИ

Преминаването от една към друга гледна точка е неприятно за някои читатели и определено е такова за повечето редактори, освен ако в началото сте установили един модел на преминаване като форма на своето повествование. Ето защо, ако не по друга причина, то поне за да ги публикуват, повечето писатели се съобразяват с конвенциите на гледната точка. Често се случва начиаещите писатели да пишат от една гледна точка и по средата на изречението да превключват на друга. Например: „Докато той си гризеше ноктите и мислеше, че тя не го разбира, тя решеше косата си и си казваше, че той трябва да отиде на психотерапия.“

В едно и също изречение сме въведени в съзнанието на двама герои. Ако в самото повествование не е използвана всевиждащата гледна точка, такова превключване от една на друга гледна точка пречи на възприятията. Ако използвате променяща се гледна точка в повествованието, това не трябва да става в рамките на едно изречение. Прието е такова преминаване от мислите на един герой към мислите на друг да се осъществи, като се мине на нов абзац или още по-често — на нова глава. В противен случай текстът ще бъде неравен. Трябва да бъдем последователни в своето изложение. Ако възнамерявате да използвате множественост на гледните точки, нека това да бъде направено колкото се може по-ясно. След глава (или абзац), в която сте се съсредоточили върху гледната точка на Джим, започнете нова глава (или абзац), за да разкриете гледната точка на Джули. След това бихте могли да преминавате от една на друга гледна точка при всяка нова глава или абзац, ако това е необходимо. Читателят ще бъде подгответен за тези преходи.

В определени случаи промяната в гледната точка може да бъде много ефективен метод. Това твърди Е. М. Фостър, когато говори за превключване от една на друга гледна точка — от всезнаеща към ограничена или обективна гледна точка: „Белетристът може да променя гледната си точка, ако това е необходимо, както правят Дикенс и Толстой. Наистина заради способността да разгръща и стеснява

възприятията си (знак за което е промяната на гледната точка) това право на преходи в познавателния процес за мен е едно от най-големите преимущества на романната форма и е аналогично на начина, по който възприемаме живота. Понякога сме по-глупави в сравнение с друг път. От време на време можем да проникнем в съзнанието на другите хора, но невинаги, защото собственото ни съзнание се уморява. Тази преходност в края на краишата създава разнообразие и цвят на преживяванията ни.“

Преминаването от една на друга гледна точка може да ни даде познанието, за което говорихме в началото на тази глава. Така например бихме могли да получим първоначално информация за дадено събитие от гледна точка на разказвач от първо лице. След като разказът се конструира от няколко свидетели и съществува достатъчно косвена информация, за да извлечем дори и онова, което не е разказано от свидетелите, събитието би могло да бъде описано без позоваване на източници. Повествованието може да премине на обективна гледна точка, разказана в трето лице, и да се предаде цялостен разказ, който да разкрие мотивите на всички участници.

Гюстав Флобер прилага гази стратегия в романа си „*Мадам Бовари*“. Той започва с разказ в първо лице множествено число (т.e. колективен разказвач):

„Намирахме се в клас, когато директорът влезе, а след него новото момче, което не носеше училищната униформа, подир което влезе прислужникът и внесе един голям чин.“

След като е представен Бовари, както и неговият произход, разказвачът от първо лице множествено число отпада и Флобер ни дава информация, убеден, че ще останем с впечатлението, че я е събрал от различни свидетели, каквито е представил в началото. Така след първата глава и до последната, когато множествената гледна точка в първо лице отново се появява, романът се разгръща от различни гледни точки в трето лице в зависимост от съдържанието. Известно време следваме гледната точка на господин Бовари. Понякога ни се

разкриват мислите му, а понякога имаме възможност да го наблюдаваме и анализираме.

„Да се затваря всяка вечер в мръсните публични зали и да хвърля по мраморните маси малките бели зарчета на черни точки за него беше доказателство, че е свободен, което го издигаше в собствените му очи.“

Обърнете внимание на двойствения начин, по който се възприемат действията на Бовари. Ние унаваме, че той изпитва усещане за свобода от това да играе на зарове. В същото време един далечен и скрит повествовател — може би авторът? — предаващ действията в трето лице, ни дава иронична гледна точка върху тази свобода с фразата „да хвърля... малките бели зарчета на черни точки“. Заровете са предадени като нещо банално, нещо, което Бовари не забелязва, и така на читателя Бовари се разкрива като глупав и банален човек. В много други глави разказът се съсредоточава върху пресъздаване на образа на Мадам Бовари. В някои моменти повествованието разкрива обстановката — град Йонвил с неговата история, която ни се дава като непосредствено знание. Романът прилага много стратегии. Би било опростенчество да твърдим, че е написан от една всевиждаща гледна точка, макар и в някои негови части да е така. Други са разказани като поредица от различни гледни точки в трето лице и с намеса на автора. Не бих нарекъл тези авторови размисли вмешателство, тъй като са направени по изключително фин начин, без да нарушават хода на повествованието.

НЕОБИЧАЙНА ПРОМЯНА НА ГЛЕДНИТЕ ТОЧКИ

Ако прочетете внимателно дори най-добри образци на белетристиката, ще откриете някои необичайни преходи на гледната точка. Така например в много възхваляваната обективна гледна точка на Хемингуей в разказа му „Хълмове като бели слонове“, от който цитирахме един малък откъс, могат да се видят следните изречения:

„Сянка на облак премина над житното поле и тя зърна реката между дърветата.

Той огледа следите, но не видя влака.“

Виждаме от външна гледна точка, че някой гледа нещо, но от външна гледна точка се показва някой, който гледа. За да се разкрие обаче какво вижда той, трябва да се влезе в съзнанието на този човек. Как разбираме, че героинята вижда река? Може би тя е обърнала поглед към дърветата, без да вижда реката.

Във второто изречение — как разбираме, че героят не вижда влак? Тези краткотрайни промени в гледната точка може би са направени по невнимание, но е възможно също така Хемингуей съзнателно да превключва от обективно към субективно описание по една или друга причина, може би за да отхвърли претенциите за обективност, кой знае. Вероятно ни трябва всезнаещ критик, за да даде обяснение на тези неща.

Ако преминавате от една към друга гледна точка, трябва да владеете нещата и да не се извинявате, нито да се опитвате твърде много да прикриете следите си, защото това може да се превърне във вмешателство в повествованието или да го забави. Правете го систематично. Създайте периодичност на въвеждането на читателя в една или друга перспектива.

Ето един пример как това може да се осъществи умело от разказа „Смъртта на Иван Илич“ на Лев Толстой. Прави се преход на гледната точка от мислите на героя към неговия външен вид, преминава се от субективна към обективна гледна точка:

„Пътър Иванович също като всички хора в подобни случаи влезе с чувство на неувереност, несигурен какво ще трябва да върши. Всичко, което знаеше, е, че в такива моменти винаги е добре да се прекръстиш, но не беше сигурен дали трябва да прави поклони, докато се прекръства, затова се реши на нещо средно — влизайки в стаята, започна да се кръсти и лекичко да движи глава, сякаш се покланя.“

Толстой преминава от мислите на героя към външните му действия — „лекичко... движи глава, сякаш се покланя“. Така, пестеливо, само с една дума — *сякаш* — е изразено подобие на поклон. Това е добър пример, особено на гледна точка в трето лице с ограниченост на наблюдателя. След като Пътър Иванович остава известно време и наблюдава, загледан в трупа на Иван Илич и размишляващ над живота на Иван Илич в първата глава, втората глава започва с разказ за този живот. Преходът е рязък. От самото начало на втора глава става ясно, че Илич е обект на повествованието. Във всяка нова глава като ново начало Толстой дава възможност да се тръгне от различна гледна точка. Първоначално житейската история на Илич е предадена обективно под форма на обобщение, но в следващите глави повествованието се съсредоточава върху чувствата на Илич и става твърде субективно. Самата тематика на разказа, преживяването на смъртта, оправдава метода на съсредоточаване на вниманието отвън навътре.

ВИРТУАЛНА СМЯНА НА ГЛЕДНАТА ТОЧКА

Съществува и възможност да се навлезе в мисловните процеси на героите без рязка смяна на гледните точки. Ето един пример от „Дамата с кученцето“ на Антон Павлович Чехов. Разказът се води от гледната точка на един мъж през цялото време, но в кулминационната точка повествованието извършва привиден преход към разказ от гледна точка на жена.

„Тя погледна към него и пребледня. Отново погледна с ужас, не вярвайки на очите си, и вкопчи пръсти във ветрилото си и лорнета, очевидно опитвайки се да запази спокойствие, за да не припадне.“

Обърнете внимание, че след като веднъж сме преминали на гледната точка на жената, авторът ни дава възможност да осъзнаем, че всъщност не наблюдаваме от позицията на нейното съзнание, а реконструираме онова, което може би става в съзнанието ѝ. Само с една дума се осъществява тази дистанция в гледната точка: *очевидно*.

„Не вярвайки на очите си“ може да бъде резултат на наблюдение или във всеки случай на разказ на трето лице, при което гледната точка на мъжа може да се съхрани, защото това би могло да бъде негово заключение, и така позицията на наблюдателя в трето лице, дори ако привидно се смени, може да не означава реална смяна на наблюдателя, а едно по-задълбочено наблюдение от страна на същия разказвач.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Две страници. На една страница опишете събитие — откраднат е фалшив златен пръстен в голям магазин — нека събитието да бъде описано от гледната точка на разказвач в първо лице. Нека езикът, който използвате, да бъде естественият език на избрания от вас герой, за предпочитане жаргон.

След това напишете една страница, описвайки същото събитие, разказано в първо лице от търговския служител.

Цел: Първо да натрупate опит в конструиране на разказ от първо лице. След това да придобиете опит в създаване на разказ от гледна точка на наблюдател или второстепенен участник в действието.

Проверка: В първия случай, пресъздали ли сте мислите, чувствата и начина на възприемане от гледна точка на крадлата? Използвайте първо лице, като например: „Сигурна бях, че мога да пъхна незабелязано пръстена на кутренцето си“. Знае ли героинята, че пръстенът е фалшив? Не трябва да знае. Защо би си създавала всички тези проблеми?

Във втория случай, използвали ли сте първо лице, като например: „Сигурен бях, че тази странна жена ще направи нещо. Едва дишаше от вълнение и пожълтелите й от цигари пръсти трепереха“? Търговският служител трябва да знае, разбира се, че пръстенът е фалшив, и би трябвало да бъде иронично настроен спрямо крадлата, защото знае нещо, което тази жена не знае.

2. Две страници. Опишете на една страница събитието от Упражнение 1 в пресъздадена от трето лице субективна гледна точка, съсредоточавайки се върху крадлата. Това ще бъде сходно по обхват и гледна точка с първата част на Упражнение 1. Може просто да пренапишете текста, но този път от трето лице. Освен промяната на личните местоимения, променете езика, превръщайки го в литературен.

Напишете след това още една страница, като опишете същото събитие в трето лице с промяна на гледните точки, съсредоточавайки

се върху жената, която е откраднала пръстена. Опишете я от външна гледна точка (как изглежда поведението ѝ) и от вътрешна гледна точка (какво мисли и как възприема търговския служител).

Цел: Да практикувате творческо писане от субективна гледна точка в трето лице, концентрирайки се върху преживяванията на протагониста. След това да изградите всевиждаща или променлива гледна точка в трето лице, имайки свободата да представите протагониста от онази гледна точка, която е най-подходяща за вашето произведение.

Проверка: По отношение на първата част се уверете, че описанието отговаря на гледната точка на жената, откраднала пръстена. За втората част вижте дали сте изградили двойно възприятие, типично за променливата гледна точка. Например отбелязали ли сте, че златният пръстен е фалшив, но че жената, която го е откраднала, не знае това?

3. Три абзаца. Опишете събитие на бойното поле, при което войник случайно или не съвсем случайно убива своя брат по време на „приятелски огън“. Опишете го от гледна точка на всезнаещия разказвач. Започнете с абзац, в който описвате историята на войната, размишлявате може би върху същността на войните. Във втория абзац опишете действията и размислите на войника, който е стрелял, до момента на натискането на спусъка. В третия абзац опишете действията и размислите на другия войник, преди да бъде застрелян и в мига, в който го застига куршумът. В момента, в който той си поема дъх за последен път, дайте му възможност да прозре в бъдния живот.

Свободни сте да опишете бойното поле от различни гледни точки, външна и вътрешна, затова предложете поредица от перспективи.

Цел: Да преживеете многостренно разказа от гледна точка на всевиждащия разказвач.

Проверка: Уверете се, че не правите преход от мислите на един към мислите на друг герой по средата на изречението. Описали ли сте как изглеждат войниците, какво мислят и чувстват и какво представлява мигът на смъртта? Въпреки че субективното прозрение в мига на смъртта е недостъпно за живите, пресъздайте такова. Използвайте въображението си.

4. Три страници. Събитие: Лекар, който преглежда пациентка. Прилага към нея сексуален тормоз. Пациентката му отрязва ухoto със скалпел. Една медицинска сестра наблюдава, но не се спуска да помогне на лекаря. Опишете събитието три пъти от субективна гледна точка на трето лице, като използвате всеки от участващите герои.

Цел: Да практикувате различни интерпретации на едно и също събитие в зависимост от гледната точка. Опитайте се да направите събитието различно в очите на всеки от героите.

Проверка: Изглежда ли събитието радикално различно в преживяванията на всеки герой? Ако не е така, върнете се и напишете поне две различни интерпретации. Медицинската сестра и пациентката биха могли да имат сходни тълкувания например, но лекарят ще има различно.

5. Две-три страници. Изградете разказ от гледна точка на ненадежден разказвач (бихте могли да използвате форма на писмо, като част от епистоларен разказ, или дневник, като част от такава повествователна форма). Бихте могли да използвате образа на крадлата от Упражнение 1 или на войника, убил при приятелски огън от Упражнение 3. Нека крадлата да разкаже инцидента, като не само отрича, че е откраднала пръстена, но и обяснява защо никога не е проявявала интерес към пръстени и че всъщност винаги се е отнасяла с презрение към тях. Нека обаче интонацията ѝ да противоречи на твърденията.

Цел: Да се научите да пишете от гледната точка на ненадежден разказвач в първо лице.

Проверка: Успяхте ли да разкриете как разказвачката издава реалния смисъл на своите твърдения? Например преди или след като казва, че се отнася с презрение към пръстените, дали не се увлича, описвайки пръстена по емоционален начин, който издава, че го желае?

6. Две страници. Първо, напишете една страница, в която описвате важно събитие от вашето детство от гледна точка на детето в първо лице. Използвайте езика на детето. След това напишете още една страница с езика на възрастен човек, описвайки същото събитие от гледна точка на възрастния, който се връща назад в спомените си.

За първата част като образец може да ви послужи Хък Фин, а за втората — „*Сестра Имелда*“ на Една О’Брайън (вижте страница 135). Не се тревожете, ако това изглежда повече нехудожествена проза.

Цел: Да усвоите как да разкриете едно събитие от различни перспективи на език и гледна точка.

Проверка: Използвахте ли неправилна граматика в първата част? Може би трябва. Достатъчно наивна ли е перспективата?

Във втората част — разкрили ли сте двойствено възприятие на станалото? Така например възрастният разказвач би могъл да си спомня детската наивност, без да използва детски език (макар и известен нюанс на детското не би навредил). В същото време разказвачът може да коментира с езика на възрастния колко наивно е било всичко това.

Предлагат ли различните ви гледни точки различни прозрения и наблюдения?

7. Две страници. Напишете автобиографичен разказ — може би случката от предишното упражнение — така че да не звучи автобиографично. Пресъздайте го от гледна точка на ограничен наблюдалет в трето лице и използвайте герой, който е различен от вас. Накрая, след като сте променили героите, изградете някои нови подробности и линии на диалога и задълбочете драмата. Действителното събитие, от което сте тръгнали, трябва просто да бъде като скеле за изграждане на вашия разказ.

Цел: Ако пишете от личен опит, използването на първо лице ще подсили небелетристичния произход на вашата история. Гледната точка в трето лице ще ви помогне да се дистанцирате от събитието психологически. Сега, когато го гледате отстрани, защо трябва да се чувствате обвързани с действително станалото? Свободни сте да погледнете всички разказвачески възможности, които се съдържат в първоначалната ситуация.

Проверка: Променило ли се е нещо, освен личните местоимения и езика? Придали ли сте белетристична стойност на събитието? Ако не, върнете се и променете града, където това се е случило. Изградете различни родители. Направете страховете и желанията на героя различни от вашите.

8. Две страници. Използвайки гледната точка от първо лице, опишете някакво невероятно събитие и го представете като истинско. Например опишете Световния потоп от гледна точка на една от дъщерите на Ной. Не използвайте превзет библейски език, а обикновен, прост. Избягвайте анахронизми, както и например препратки към Опра или друг идол на поп културата.

Цел: Да превърнете в нещо близко и познато дадено отдалечно събитие или личност, използвайки гледната точка на първо лице по неформален начин.

Проверка: Обърнете по-специално внимание на езика си, за да се уверите, че не сте използвали анахронизми. Например в контекста на Световния потоп следното изречение съдържа някои неподходящи изрази (дадени са в курсив): „О, когато гълъбът отлетя, видях, че навън беше живописна прелест, също както *Дайтона бийч* и *пукването на пролетта*.“ А що се отнася до правдоподобието, включили ли сте ухапване от комари или нещо подобно? Имайки предвид водите наоколо, това е нещо, което би могло да се очаква.

9. Една страница. Опишете сцена на неразбирателство в една любовна история, използвайки комбинация от гледните точки в първо и второ лице. Ако желаете, това може да стане под форма на писма. (Вижте откъса от „Бижу за коса“ на Маргарет Атуд на страница 151.)

Цел: Практика на стратегии при използване на гледна точка. За любовна история тази гледна точка е особено подходяща, изprobвайте я.

Проверка: Предоставили ли сте почти еднакво време на второ и първо лице? Балансирайте двете.

10. Две страници. Първо, опишете на една страница история от гледната точка на кон в първо лице. Нека конят да ритне даден посетител, който е агент на тайните служби.

След това на още една страница опишете същия инцидент от гледна точка на собственика на коня — фермер.

Цел: Да се провалите в първия случай и да се освободите от порива да пишете от гледна точка на някое животно. (Това е много чест, но неправилен импулс на начинаещи писатели, може би защото дава възможност за остроумни наблюдения.) Да успеете във втория

случай. Жivotът на животните може да бъде очарователен и да представлява подходящ обект за разкази, когато избягваме антропоцентрични предположения за това какво те мислят.

Много начинаещи автори чувстват влечението да използват гледната точка на животно, но вместо самото животно, създават човек зад животински образ, който често морализаторства върху това колко са лоши хората и тяхната среда. Макар че целите на подобно творчество може и да са благородни, осъществяването им обикновено не е.

Това не означава, че не можете да опишете една история за животни от гледна точка на човек, но нека човекът да наблюдава животните, а не да прескача в главата на животното. Бихте могли да пишете истории за животни и от обективната гледна точка на трето лице. Внимавайте обаче със субективната гледна точка на животното в трето лице и гледната точка на животното от първо лице.

Не ми се иска да бъда докторатичен в тази насока, въпреки че никога не съм срещнал успешен разказ, предаден от гледна точка на животно, на семинарите, които съм ръководил. В крайна сметка Ричард Бах успешно използва гледната точка на животното (субективно трето лице) в своята новела-притча „Джонатан Ливингстън Чайката“.

Проверка: В първата част на упражнението последователен ли е конят в онова, което знае? Може би знае какво са тракторите, но не познава други думи в речника, като например „хамбар“, „пушка“, „телескоп“! Направете така, че конят да знае всички тези думи, и не се тревожете по отношение на това или сведете знанията му до минимум. Успех!

Във втората част, ако сте описали мислите и чувствата на коня, смекчили ли сте ги с такива изрази, като „изглеждаше учуден“ и „очевидно изпита“, за да подчертаете, че тези твърдения се извличат от контекста, а не са смяна на гледната точка.

11. От три до пет страници. Опишете сцена на неразбиране, която сте имали с някого, от негова гледна точка в първо лице и с неговия глас. Не правете от него ненадежден разказвач. Вижте се отстрани — в този случай от гледната точка на трето лице, въпреки че може да предпочетете редуването ма първо и второ лице.

Цел: Да се научите да гледате през очите на другите хора. Това упражнение е полезно не само по отношение на творческото писане, но и за постигане на разбирателство в приятелствата, брака, обществото.

Проверка: Превърнал ли се е вашият антагонист в протагонист на историята? Намерихте ли слабостите на собствената си позиция? Показахте ли ги? Ако не сте, върнете се и ги покажете.

12. Четири абзаца. Напишете първо един абзац със субективна гледна точка в трето лице и преминете към описание на чувствата на другите хора, разчитайки на думи, като „изглеждаше“, „очевидно“, „ясно беше“, които показват, че гледната точка е останала външна за описваните лица. Обърнете се към примера, който приведох от „Дамата с кученцето“ на Чехов от страница 161.

След това напишете друг абзац от субективна гледна точка в трето лице, чрез която описвате чувствата на един човек; преминете към обективна гледна точка, описваща действията на човека, видени от външен наблюдател. Вижте примера от „Смъртта на Иван Илич“ на Толстой на страница 160.

Сега напишете още два абзаца. Нека първият да завърши с мислите на един човек, които са предадени от субективна гледна точка в трето лице. Започнете нов абзац с обективна гледна точка в трето лице, като съсредоточите вниманието си върху друг човек.

Цел: Да практикувате плавно преминаване от една към друга гледна точка.

Проверка: За първите абзаци проверете дали сте започнали с размислите на лицето, чиято гледна точка разкривате, и дали след това сте превключили към гледната точка на обективния наблюдател. При преминаването към обективно наблюдение, използвали ли сте думи като „изглеждаше“ и други подобни, които показват, че наблюдаваният герой се описва от външна гледна точка.

13. Три страници. Марк е нает като подпалвач на сгради. След като подпалва петата поредна сграда, го залавят. Разкрийте сега неговата история. На първа страница започнете с гледната точка на бившия съквартирант на подпалвача — Ерите — от първо лице, като по този начин онагледите характера на Марк. Ерик ни казва що за

човек е Марк и по какъв начин е успял да разбере историята му — от писма, факсове, полицейски проверки, пожарниари, както и от зетя на Марк. На втора страница преминете към обективна гледна точка на описание в трето лице, като изоставите разказа на Ерик и се съсредоточите върху това как Марк подпалва за първи път един магазин за спиртни напитки. На трета страница използвайте субективна гледна точка в трето лице, описвайки страховете на Марк, че може да го хванат, докато бяга след петата подпалена сграда — жилищен блок с апартаменти под наем. Между страниците не е необходимо да има специален преход. Всяка нова страница започва с нова глава от нова гледна точка.

Цел: Да се създадат преходи в гледните точки, които да покажат смяната на източниците, които ни дават знания за историята. Макар че в наши дни не е необходимо да проследим как сме достигнали до дадена случка от определени източници на информация, трябва все пак да имаме предвид как е била събирана тази информация и какво би могло да бъде познато, а друго съчинено. Например може да изглежда нелогично, изхождайки от гледната точка на Ерик, да знаем точно как се е чувствал Марк и какво е мислил, но когато стане ясно, че Ерик си представя случилото се и го възстановява по определени източници, както един историк реконструира културните факти въз основа на археологически находки, разказът става по-приемлив и може би промяната на гледните точки ще направи повествованието по-убедително.

Не е необходимо на всяка цена да напишете първия си роман по такъв начин, но не се сковавайте, ако ви се налага да преминавате от една гледна точка към друга. Уверете се, че знаете по какъв начин да правите преход между гледни точки, дори ако в конкретно повествование това не ви се налага.

Проверка: Прочетете написаното, за да се уверите, че сте последователни в използването на субективната гледна точка на Ерик на първа страница (изрази като „*аз мислех*“, „*аз почувствах*“, „*питах се*“ и т.н.). Проверете дали последователно сте използвали ограничения обективен наблюдател на действията на Марк на втора страница (например: „Прегърбен, облечен в черен делови костюм, Марк премина на пръсти между изхвърлените на боклука алуминиеви кутии“). А за последната страница се уверете, че предавате чувствата и

мислите на Марк от негова гледна точка („Марк бе сигурен, че това не е сянка на куче“).

ГЛАВА ШЕСТА

ДИАЛОГЪТ И СЦЕНАТА

Сцената — понятието, заето от драмата, представлява постъпително действие, което се разиграва на едно и също място. Актьорите се движат на сцената, разговарят, влизат в битка, правят любов. За разлика от театъра обаче, при прозата ние не представяме цялостно обстановката, декорите, боите, топлината. Предавате някои елементи от обстановката. Читателят сам, със своето въображение, я допълва. Както видяхме в главата, в която се разглеждаше обстановката, достатъчно е да споменете някои подробности. Конкретните названия ще дадат възможност на читателя да си представи останалото.

За да се изгради една добра сцена, трябва да умеете да опишете обстановката, да пресъздадете образите и ясно да разкриете действията на героите. Тези елементи вече бяха разгледани в предишните глави. Преди обаче да обсъждаме писането на сцени, трябва да разгледаме още един ключов елемент — диалога.

ДИАЛОГЪТ

Писането на диалог е най-същественото умение, което трябва да притежавате, тъй като при повечето големи сцени (както и при по-маловажните) се разчита на диалога и вие трябва да умеете да пишете добри диалози. Писането на диалог трябва да бъде лесно за повечето от нас. Удивен съм колко много са хората, които не се смятат за добри в изграждането на диалози. (Дори и онези, които всъщност умеят да го правят.) И все пак това са хора, които ежедневно прекарват с часове в разговори и в това да слушат другите да говорят. Фактически нарративните аспекти на създаването на литература би трябвало да са по-трудни, тъй като колко време ние прекарваме, слушайки повествование? Не много.

Мнозина автори обаче твърдят, че диалогът е най-лесният елемент в създаването на художествена литература. Така например Джеймс Джоунс, авторът на романа „*От тук до вечността*“ казва: „Диалогът е твърде лесен за мен. Още повече, диалогът е прекалено лесен за мен. Толкова лесен, че съм подозрителен към него. Трябва да внимавам... Много са проблемите и тънкостите по отношение на хората и на човешкото поведение, които ми се иска да пресъздам, има опасност да ми убегнат или да ги постигна само донякъде просто като напиша добър диалог.“

Две са важните неща в този цитат. Първо, диалогът не прави всичко в белетристиката. Ето защо не се отчайвайте, ако не можете да се доверите на своите диалози. Някои писатели, като например Габриел Гарсия Маркес, разчитат много повече на повествованието, отколкото на диалога, и все пак създават голяма литература. Вие можете да избягвате диалога, както бихте могли да избягвате и описанията, макар че във всеки един от случаите донякъде се ощетявате. Можете, разбира се, да пишете добре и с един или друг подобен недостатък, както може да се играе спорт с недостатък. Например Иван Лендъл е спечелил Европейския шампионат по тенис, макар да е бил доста слаб в бекхенда. Заобикалял е левите топки, за да удари топките с форхенд, или ги удрял в земята. Но вие можете да

избягвате диалога, да го преразказвате, да го описвате и да съкращавате една или друга реплика на места, но защо да ощетявате сами себе си? Едва след като Лендъл развива изключително умение на бекхенда, той успява да спечели Открития шампионат на САЩ.

От друга страна, дори и да имате добър диалог, ще ви трябва някакво повествование, за да разгръщате сцените, така че те да бъдат свързани с другите части на разказа. Само диалогът рядко може да изгради дадена сцена. Вижте примера от разказа на Доналд Бартълми „Босилек от нейната градина“ (вижте страница 180). Това не е сцена. Може да я превърнете в сцена с помощта на въображението, но нямаете достатъчно основания да си представите сцената непосредствено. Не съществуват сценични указания. Трябва да можем да видим героите и начина, по който те са разположени на сцената. Не си въобразявайте, че ще минете само с диалога, и не забравяйте описанията, обстановката и всичко останало, за което говорихме дотук.

Вторият важен момент от същото изказване на Джоунс е: „Диалогът е лесен. Това правим ние, хората, всеки ден, през по-голямата част от живота си.“

ДИАЛОГЪТ КАТО РАЗГОВОР

В основата си диалогът представлява разговор. Вашите герои разговарят помежду си. Те би трябвало да звучат като реални хора. Това би могло да значи, че всичко, което ви е необходимо, е да пресъздавате човешките разговори. За съжаление не е толкова лесно или по-скоро за радост — не е толкова сложно, да се пресъздаде диалог.

Един реален разговор може да звучи по следния начин:

— Хей, Джим, чу ли за оня тип, как му беше името, знаеш го, знаеш го. Оня дето, нали...

— Това кафе не струва. Ами, бях много зает напоследък. Бях затрупан с какви ли не документи за работа и всякакви глупости.

— По дяволите! Той е поп певец. О, боже, защо не мога да си спомня името, бе? Много е известен. Абе, нали се сещаш...

Пауза. Прокашляне.

— Гледа да не се показва много, знаеш как е. Дявол го взел...

— Разбира се, лесно им е на тях. Нали всички са милионери.

Къде е келнерката?

— Ами...

Дори и в пряка транскрипция на подобен разговор не може да се разбере кога и двамата герои говорят едновременно, кога провлачват гласните, наблюгат на съгласните и т.н. Освен това при реалния разговор можем да чуем мелодиката на гласа, да видим езика на тялото и да добием впечатление за колебанията, непряката или нерелевантна реч, при това много по-добре, отколкото когато четем печатна транскрипция. Реалната реч не може да се възпроизвежда. Човек може да я предаде приблизително от време на време, но диалогът трябва да бъде по-динамичен и по-непосредствен, отколкото е реалната реч.

„Диалогът трябва да бъде спонтанен, но не трябва да съдържа елементи на повторяемост както реалният разговор“, казва Елизабет Боуен. Може да бъде полезно понякога да използваме разговорни вметки, като например „или нещо подобно“, „искам да кажа“ или „бих казал“, за да внушим чувство за реализъм и спонтанност, особено когато колебанията симулират не само реалната реч, но са важни моменти в психологическо отношение. Тези вметнати думи обаче трябва да се използват много пестеливо.

Героят не бива да говори, освен за да разкрие нещо определено. Юдора Уелти твърди: „Само най-значителните момента от разговорите на героите трябва да бъдат пресъздавани и те трябва да изпъкват на фона на белетристичното повествование.“ И така, пресъзовавайте разговори, които да са значителни, и намерете точния баланс между реализъм и пестеливост на речта.

За изграждането на реалистичен диалог пресъздайте отделно звучене на речта на всеки от героите. Чрез неговата речева характеристика вие можете да разкриете произхода, класата, образоването на героя, както и неговия стил на мислене (логически, импулсивен, злостен и т.н.).

Пресъздайте всеки герой със собствен глас и отличителна характеристика на говорене. Някои говорят накъсано, други използват завършени изречения. Някои говорят на жаргон, други имат професионален жаргон, а трети използват литературен език. Някои имат модерен речник, други — собствен маниер на говорене. Разбира се, нека всичко това да бъде в разумните граници на типа разказ, който пресъзовавате. Откъде заимствате гласовете на хората? Вслушвайте се, помнете. Ако е необходимо, записвайте. Някои хора имат способността

да помнят повече звуково, отколкото образи. Звуците компенсират липсата на образи. Франк О'Конър казва например: „Аз забелязвам у хората само чувството. Особено ми прави впечатление интонацията на техния глас, какви фрази употребяват и се опитвам да чуя всичко това в главата си, да чуя как хората изразяват словесно нещата, защото всеки човек говори на изключително различен език... За мен един разказ не е завършен... ако не зная как говори всеки от героите. При това факт е, че понякога не мога да кажа как изглеждат. Ако използвам точния израз и читателят чуе този израз в съзнанието си, той може да си представи индивидуалността на героя.“

Ако вие сте преимуществено човек на визията, можете да разчитате на това да изграждате живи образи с голям успех и все пак ще ви са необходими и звуците. Заимствайте ги отвсякъде, откъдето можете. Записвайте хората. Изучавайте начина им на говорене. Проучвайте диалози и диалекти.

Диалектът. Когато използвате диалект, не променяйте радикално начина на писане. Ако искате да изградите образа на човек, който говори провлачено, не утровайтте гласните, не съкращавайте съгласни. Тук-там бихте могли да промените някоя дума, но не прекалявайте с това, защото повечето читатели не обичат нещо, което ще бъде спънка за четенето. Създавайте диалекта си, като използвате рядко използвани словесни съчетания и синтаксис. Например в една сцена от Бърнард Маламъд в „Помощникът“ думите „уверение“, вместо „осигуровка“ и „мачер“, което означава момче за всичко, ни дават известна представа за идиш и ни помагат да си представим нюйоркското емигрантско гето.

— Трябва да живея от нещо — почти беззвучно
промълви мачерът. — Изкарвам си хляба.

Морис се отдръпна.

Мачерът стоеше в очакване, забил очи в пода.

— Ние сме бедни хора — мърмореше той.

— Какво искаш от мен?

— Ние сме бедни — каза мачерът, сякаш се извиняваше. — Бог обича бедните хора, но помага на богатите. Компаниите за уверение са богати...

Виждаме, че момчето за всичко обича да си служи с афоризми: „Бог обича бедните хора, но помага на богатите“. Тези думи ни дават усещане за това какъв е човекът, който говори.

За по-голяма сигурност използвайте диалекти, с които сте добре запознати, и не се притеснявайте. Трябва да призная, че тъй като не съм израснал в англоговореща среда и моята визуална способност е по-силна от слуховата ми памет, аз се страхувах да използвам диалекти години наред. Впоследствие си дадох сметка, че Фокнър и Стайнбек не са използвали диалект от някакъв определен регион. Те са създали собствени варианти на диалекта. Всеки човек по някакъв начин говори на свой диалект и затова, ако проучвате определен местен диалект известно време, бихте могли да си изградите собствен вариант. Аз живях в Небраска три години и вместо да пиша за хората там, пишех за животни. Когато писателят Рик Бас ме попита: „Защо не пишеш за хората от Небраска?“, аз му отговорих, че тъй като съм чужденец, не мога да пресъздам техния диалект. А той ми каза: „Виж, нима някой знае как говорят хората в Линч, щата Небраска? Изгради си собствен диалект на Линч. Кой ще те пита какво е това?“ Той беше прав. Не е задължително да използвам всяко отклонение от литературния английски, който човек от Небраска би използвал, за да предам начина, по който говорят фермерите от Небраска. От друга страна, не е достатъчно да използвам някои местни думи, „сички“ и „думам“ не са достатъчни, за да изградят словесния образ на един южняк. Ако трябва да опишем южняка, необходимо е да намерим известни елементи от граматиката на неговия диалект, от синтаксиса и подбора на думите. (Не клишета като „сички“ и „думам“, а неща, които да предадат звученето на южняшката реч.)

Когато пишете на диалект, на места бихте могли да промените правописа на думата, за да изградите реалистично звучене, както това прави Норман Мейлър в следната сцена от „*Голите и мъртвите*“:

Риджис остави лопатата и го погледна. На лицето му се четеше търпение, но и някаква загриженост.

— Какво се опитваш да направиш, Стенли? — попита той.

— Не ти ли харесва? — усмихна се Стенли презрително.

— Не, сър, не ми харесва.

Стенли се ухили.

— Знаеш какво да направиш.

— Язе... мамка му — каза той и се извърна.

„Язе“ вместо „аз“, изразено по южняшки маниер, е достатъчно, за да започне читателят да чува южняка Риджис. Не е необходимо всяка дума да се предава чрез диалект. Достатъчни са една-две думи — ако читателят познава този диалект, той ще запълни провлачените гласни и други специфично южняшки звуци. Ако не познава диалекта, вероятно страниният правопис няма да помогне, затова бъдете минималисти, когато пресъздавате местни изрази, освен ако имате специално основание да бъдете ултраконсервативни и да възпроизвеждате съвсем точно речевите характеристики на героите.

Неприличните изрази. Как да определим изрази като „мамка му“ в диалога на Мейлър? Мейлър е писал този текст, когато неприличните изрази в белетристиката не са били на мода, да не кажем, че са били нещо неприемливо. Аз също бих казал, че е добре да бъдем консервативни. Неприличните изрази са били прекалено много използвани, така че ефектът на изненадата не съществува, а по-скоро се появява досада от тяхната безсмыслица. Антъни Бърджис казва:

„Когато писах моя първи роман за Ендърби, се наложи героят ми да казва «по дяволите», защото «мамка му» не беше приемлив израз. Във втората ми книга настроенията се бяха променили и Ендърби беше свободен да заявява «майната ти», но това не ме правеше по-щастлив. Беше прекалено лесно, тъй че аз продължих да използвам «по дяволите»...“

Неприличните изрази са нещо твърде лесно и хората прибягват към тях, когато се нуждаят от лесно решение. Не е необходимо да бъдете прекадено реалистични, както не е нужно да пресъздавате всяко „ъкане“.

Детската реч. Понякога е достатъчно да пресъздаваме логиката на детето, а не звученето на речта му, както това прави Василий Аксьонов в разказа си „Малкото Китче, художникът на реалността“. Въпреки че текстът е преводен, детската логика изгражда една реалистична сцена, в която детето се вмъква между двойка прелюбодейци:

Тя вдигна ръка, положи длан на бузата ми... Погали ме...

Точно тогава Китчето се вмъкна помежду ни. Детето задърпа ръкава на хубавата жена: „Хей, вземи си стария чадър и не докосвай татко. Това е моят татко, не твой.“

Само едно дете би могло да обърка логиката по този начин — да види жената като друго дете, което се бори за любовта на баща му, а децата на определен етап са изключително обсебващи, така че намесата на Китчето с реализма ѝ прави разказа още по-правдоподобен. Очарователен е начинът, по който децата правят странини, но очевидни връзки.

ФОРМИ НА ДИАЛОГА

Диалогът може да бъде представен в различен обхват — от пряк диалог без никаква намеса между репликите до малко реплики и много обяснения между тях. В разказа „Босилек от нейната градина“ Доналд Бартълми насича диалога, за да предаде неговата абсурдност и да имитира безличния характер на една психиатрична сесия.

Въпрос: Какво правите след работа, вечер или през почивните дни?

Отговор: Най-обикновени неща.

Въпрос: Нямате ли по-специални интереси?

Отговор: Много се интересувам от лов с лъкове. Има едни нови лъкове напоследък, дето ги наричат смесени лъкове. Член съм и на обществото „Галапагос“. Работим за опазване на околната среда. Много е полезно.

Въпрос: Нещо друго?

Отговор: Ами, правяекс. Бих казал, че това правя през повечето си свободно време. Секс.

Можете да разнообразите диалога си, като съчетавате пряка и непряка реч, както по-горе показвах в разговора си с Рик Бас. Предадох думите му, като пряко ги цитирах. Моите думи предадох непряко, като ги преразказах. Тези преходи във форма на диалог подчертават неговите твърдения в по-голяма степен, отколкото моите противоположни доводи.

В театъра актьорите могат да предадат нюансите на определени значения чрез интонацията, езика на тялото и други средства. В примера на Бартълми няма нищо, което да се казва за езика на тялото или обстановката, така че диалогът не представлява всъщност сцена.

Писателят не трябва да се отчайва, когато не може да предаде интонации и гласове съвършено, защото между репликите той може да описва действия, както това прави Ъруин Шоу в „*Момичета с летни дрехи*“:

— Внимавай — каза Франсис, докато пресичаха Осма улица. — Ще си изкривиш врата.

Майкъл се разсмя и Франсис се разсмя заедно с него.

— Не е чак толкова красива — каза Франсис. — Във всеки случай не чак толкова, че да си изкривиш врата, за да я гледаш.

Майкъл отново се разсмя. Този път още по-силно, но не така уверен.

— Не беше лошо момичето. Имаше хубаво тяло. Тяло на селско момиче. Как разбра, че я гледам?

Франсис вдигна глава на една страна, усмихна се на съпруга си изпод периферията на шапката и каза:

— Майк, скъпи...

Добрият диалог успява да предаде интонацията, както е в горния пример, но в това отношение съществуват сериозни ограничения, затова интонацията може да бъде описана и езикът на тялото може да превърне диалога в сцена.

ЕЗИКЪТ НА ТЯЛОТО, ГЕРОЯТ И ДИАЛОГЪТ

В някои случаи по-важната част на диалога се предава чрез езика на тялото и в обясненията между репликите, както е в произведението на Дорис Лесинг „Нещо истинско“:

Той бе нащрек много повече, отколкото сам разбираще, въпреки че преди да пристигне, си каза: „Сега внимавай. И най-дребното нещо може да я отблъсне.“ Всеки негов жест сякаш казваше: „Не приближавай твърде много.“ Той се облегна назад и дори издърпа стола, когато тя се наведе към него.

Тук диалогът е предаден в обобщен вид, като се набляга на най-важната му страна — езика на тялото.

А в сцена с диалог думите могат да бъдат в противоречие с общото съдържание. В следния пример от произведението „Последните впечатления на господин Норис“ от Кристофър Ишъруд героят, в стремежа си да прикрие своето притеснение при преминаване на немската граница, говори за гръцката археология напълно не на място.

Той говореше толкова силно, че хората в съседното купе положително можеха да го чуят.

— Човек най-неочаквано се натъква на удивителни находки — малка колона, която се оказва на сред купчина боклуци...

— *Deutsche Pass-Kontrolle*. Моля, всички паспорти.

Кондукторът се появи на вратата на нашето купе. Гласът му накара господин Норис леко, но видимо, да подскочи. В стремежа си да му дам време, за да се овладее, аз бързо подадох моя паспорт. Както бях очаквал, чиновникът едва го погледна.

— Пътувам за Берлин — каза господин Норис и подаде паспорта си с чаровна усмивка, толкова чаровна наистина, че изглеждаше малко пресилена.

Диалогът разкрива драматична сцена с напрежение и в същото време дава характеристика на господин Норис. Неговото двуличие, помпозност, боязливост. В откъса от „*Сали Баулс*“ от Кристофър Ишъруд на страница 87 контрастът между претенциозните думи на Сали и начина, по който тя изглежда (мръсните ѝ ръце), я характеризира много по-ярко и проникновено, отколкото ако това бе направено с обща характеристика.

Един добър драматичен диалог се развива на много нива, така че наред с езика на тялото и прекия смисъл, може да се открие и друг, паралелен смисъл на думите. Диалогът, който ще последва от „*Четири среши*“ на Хенри Джеймс, разкрива два образа (дистанцирания разказвач и мошеника, който се представя за художник) и увеличава напрежението чрез непряка конфронтация:

— Композицията е добра, ненатрапчиви тонове, като цяло не е зле.

Гласът му бе безизразен и груб.

— Виждам, че имате набито око — отвърнах аз. —
Братовчед ви ми каза, че учите живопис.

Той ме погледна по същия начин и не отговори. Аз продължих с преднамерена учтивост:

— Мога да предположа, че работите в ателието на един от тези големи художници.

Докато говорех това, той продължи втренчено да ме гледа и после назова един от известните на деня, което ме накара да го попитам дали харесва своя учител.

— Разбирайте ли френски? — попита ме той на свой ред.

— Донякъде.

Той не отместваше малките си очички от мен и при това отбелязва:

— *Je suis fou de la peinture!*

— О, дотолкова разбирам френски! — отвърнах аз.

Когато диалогът е опростен и се съсредоточава само около едно нещо, често става скучен поради това, че е прекалено прозрачен. Сложни диалози като цитирания от Джеймс създават драматизъм. Те са многострани, а имат и подтекст — онова, което не е изразено директно.

Понякога разказвачът ни обяснява начина, по който са произнесени репликите: „Аз продължих с преднамерена учтивост“. В други случаи той ни подсказва и показва непряко нещата. Той е циничен. Това би могло да се каже открыто, като се добави определение: „О, дотолкова разбирам френски — отвърнах аз язвително.“

Такова наречие би обобщило интонацията, но самият подбор на думите подсказва значението, което влага разказвачът, без авторът изрично да го подчертава. „Отвърнах аз“ е достатъчно. Подбирайки определени подробности между репликите на диалога, разказвачът изразява своето отношение към художника: „Той не отместваше малките си очички от мен“. „Малки очички“ е израз, който показва, че разказвачът презира художника и го смята за дребен мошеник.

ДИАЛОГ И ИНФОРМАЦИЯ

Всяко изречение в едно белетристично произведение предава някаква информация. Диалогът прави за нас близки героите и техните конфликти. Ако повествованието има нужда да се въвлече в него история, философия, биология и друг тип информация, тя трябва да се предостави в разказвателната част, освен ако героите са историци,

философи или биолози. Ако историята ви се развива по време на Виетнамската война и е необходима някаква историческа основа, не влагайте цялата информация в диалог между двама войници. Това би прозвучало неестествено, а освен това и ще забави повествованието много повече, отколкото ако предадете историческите данни в повествование. Нека героите ви да не приличат на група журналисти, които информират хората. (Освен ако наистина са журналисти.)

Доколкото диалогът предава информация за конфликтите на хората, нека тази информация да не бъде банална и нерелевантна. Избягвайте реалистични въведения в диалога. Резюмирайте задължителната размяна на любезности и продължавайте нататък:

Те се ръкуваха и Джим попита Бил за заема.

— О, това ли било?

— Да, ами какво друго? Имам деца да храня, а ти си...

В такъв случай всяка реплика ще разгръща, а няма да забавя разказа, защото сме навлезли направо в съществената част на разговора.

Ако един разговорен модел, например словесна обида, се повтаря многократно и искаме да подчертаем именно това, не е необходимо да го повтаряме всеки път. Достатъчно е да се предаде само един такъв драматичен разговор, когато това е от значение, а за всички останали да се разкаже в резюме.

СЦЕНАТА

За да разгледаме как най-добре се пресъздава сцена, върнете се на Глава първа и прочетете отново сцената, в която немският войник дава аспирин на момчето от разказа „*Горящата обувка*“. Разказът дава описание на селището преди сцената, но дори и по време на нейното разгръщане ние виждаме дървения под, ведрото с вода в кухнята, настилките. Тези пестеливи елементи на обстановката ни дават възможност постоянно да си представяме мястото на действие.

В една сцена почти всички елементи, за които говорихме до момента, участват съвместно. Ние даваме динамична портретна характеристика на героите, които преди разгръщане на сцената сме очертали в общ вид. Те разкриват себе си чрез постъпките си и начина, по който се държат, чрез репликите си и начина, по който говорят, и чрез мислите си, в случай че са носители на гледната точка. В сцената от „*Горящата обувка*“ виждаме, че момчето, макар и уплашено, е лакомо. То иска още меденки. Войникът, който е учудващо добродетелен, е строг и практичен. Казва „*Nein*“, когато вече смята, че горчивият вкус на аспирина е преминал. Действието, което се разгръща по време на сцената, ни дава характеристика на героите. Вече не е необходимо те да бъдат описвани допълнително.

Сцената дава ход на сюжета. Когато конфликтът се разгърне, той трябва да стигне до кулминационната си точка в сцена, при която протагонистът и антагонистът се срещат и влизат в стълкновение, както момчето и войникът. Началните изречения ни въвеждат в сцената и събуждат очакванията ни — немците, след като са убили бащата на момчето, представляват заплаха и се очаква да причинят още зло, затова и когато войникът влиза в спалнята, пристъпвайки тежко с ботушите си, издърпва козяка, с който момчето се е покрило — всичко това създава напрежение: дали ще удуши момчето. Този въпрос, надвиснал над забавеното действие, създава напрежението. Много е важно да се забави дори и действие, което се разгръща бързо, ако това ще изгради напрежение, и в сцената от „*Горящата обувка*“ то е осъществено чрез концентрация върху сетивни подробности и мисли

(стъпките, студените ръце...: „Мислех си, ще ме удуши“). Освен това има и непосредствено забавяне на действието. Войникът отдръпва ръка и налива вода в чашата, пуска там нещо. Отново си задаваме въпроса, дали той ще убие момчето. Сетивата продължават да ни държат в напрежение: чашата, насила напъхана в устата пред затворените зъби, тръпката от горчивата течност, мисълта на момчето, че това сигурно е отрова.

И ето че в кулминационната точка се явява изненада. Откриваме, че горчивата течност е аспирин. Войникът дава на момчето меденки. Това не означава, че във всяка кулминационна сцена трябва да имаме обрат, изненада, но е необходимо да събудите очакванията и да забавите разрешението им. Отговорът на тези очаквания трябва да дойде постепенно, чрез сетивни подробности (или размяна на реплики, а може би и двете) по време на действието. Нека читателят да има възможност да предполага какво ще се случи. За да бъде изградена една сцена, в нея трябва да се внесе конфликт. Героите трябва да желаят нещо или да се страхуват, че нещо би могло да се случи по време на сцената. С други думи, една сцена трябва да има свой собствен сюжет, който, разбира се, да е свързан с общия сюжет на историята. Всичко, което се отнася до героите, това кои са те, как се отнасят помежду си, в какво противоречие влизат, трябва да бъде пресъздадено, въплътено и драматизирано, да може да се види, т.е. да бъде изградено като сцена. Трябва да драматизирате всички абстрактни планове и сюжетни линии, които имате, за да може читателят да разиграе драмата в съзнанието си.

Въпреки че сцената в белетристиката е подобна на сцената в театъра, обикновено в прозата е по-лесно да се изгради една сцена. Няма нужда да се питате как да изведете героя извън сцената. Имате възможност да прескочите някои действия и да отидете напред, да обобщавате, разказвате, разкривате мислите на героите без техните реплики, да разкривате и техните гримаси. Но театърът все пак си остава парадигма на това, което представлява една сцена. Драмата е невъзможна без сцени. Така е и с белетристиката с изключение на експерименталната литература. В театъра героите действат в определено време и на определено място. Това се отнася до белетристиката. Ако не конкретизирате времето и мястото на действие, това действие си остава неосъществено и абстрактно.

ПОДГОТОВКА НА РАЗГЪРНАТА СЦЕНА

За да съществува белетристично произведение, трябва да има поне една напълно разгърната сцена, която да се случва тук и сега (или там и тогава). Същността на разказа е събитието. Какво се е случило? Кой го е извършил? Спрямо кого, къде, кога, как и защо? Бихте могли да изградите подготвителните елементи на събитието, без да пресъздавате сцени и без да концентрирате сцените или без да съсредоточавате сцените на определено място и време, но самото събитие трябва да се пресъздаде на страниците: да бъде последователно разгръщащо се, както музикално произведение, да има пространствена характеристика, да прилича на живописно платно. Освен това събитието трябва да е осмислено. Всички герои, места, конфликти и други елементи трябва да се съчетават в това събитие по правдоподобен начин.

Най-драматичният момент на вашия разказ обикновено ще съчетае диалог, сцена, описание и други белетристични елементи. Преди обаче сцената да се разгърне, е необходимо да въведете нужните предпоставки, герои и конфликти, така че когато кулминацията на историята, а именно голямата сцена, започне, да не ви се налага да прекъсвате действието и да ни извеждате от сцената, за да попълните липсващите подробности.

Подготвяйки кулмиационното събитие, бихте могли да използвате няколко по-малки сцени или да обобщите няколко потенциални сцени в една обща. Например: „Всяка неделна утрин тя отиваше до унитаристката църква. Както си вървеше, понякога плюеше край оградите“. Изразът „всяка неделна утрин“ разкрива една безцветна, повтаряща се сцена, както ако се използват наречия като „често“, „винаги“, „обичайно“. Вместо да се изграждат многобройни малки сцени, за да ни се покаже, че героинята се разхожда всяка неделя, ние имаме просто обобщение на една от сцените.

Подобни обобщени сцени не навлизат в ярки детайли, защото в различните случаи повтарящото се действие би имало различен оттенък. Една неделя ще бъде слънчево и жената ще се разхожда по сандали, друга неделя ще вали сняг и тя ще ходи обута в ботуши и т.н. Трябва да съкратим подробностите, когато разкриваме обобщени сцени на повтарящи се действия.

Съществуват, разбира се, изключения от това правило. Една обобщена сцена може да се приближава до реализирана сцена с много подробности, както в случая, който ще цитираме от произведението на Джон Чийвър „*O, младост и красота!*“:

После, ако домакинът имаше револвер, щяха да го накарат да го предаде. Каш щеше да си събуе обувките и да заеме позиция зад дивана. Трейс щеше да гръмне с оръжието през отворения прозорец и ако човек беше новак в тази група, нямаше да може да разбере какво се готвят да сторят. Би могъл да си помисли, че гледа бягане с препятствия. Каш се прехвърли през дивана, през масите и камината, през дървената кутия. Не беше в точния смисъл надпревара, защото Каш бягаше сам, но изглеждаше странно да се наблюдава един мъж на четирийсет, който с такава лекота преодоляваше толкова много препятствия.

Можем да възпроизведем това действие във въображението си, да си представим как се разиграва с пушка и без пушка, в различни, но в същото време и подобни къщи.

Този тип обичайни действия могат да пресъздадат отделни елементи — образ, обстановка, конфликт, но не могат да разгърнат кулминационната сцена. В кулминационната сцена на посочената горе история съпругата на Каш го убива с пушка. Вече няма „ако“ или „би могло там“. Това се случва един-единствен път, чудото не е обичайно събитие. Разказът действа по подобие на чудото — трябва да се случи тук и сега само веднъж. Ако се случва много пъти, това е навик, но не и чудо. Можете да въведете и разгърнете конфликта чрез несценично повествование, но *кулминационната точка на вашия разказ трябва да бъде разгърната като сцена или няколко сцени*.

Ако не се налага да споменавате, че действието се случва всяка неделя, не го правете. Въведете ни направо в сцената, за да разкриете героите и мястото. Един неделен ден, който е решаващ и когато се случва основното събитие. Въпреки това, особено при дълги художествени произведения, ще бъде необходимо да изградите по-сложни сцени и да ги предадете обобщено, затова и се научете да

обобщавате второстепенните действия, да драматизирате ключовите моменти. П. Г. Удхаус съветва: „Мисля, успехът на вски роман, ако е роман на действието, зависи от върховите моменти. Онова, което трябва да се направи, е да си кажете: кои са моите най-важни сцени, и да извлечете всичко от тях.“

Безмълвни сцени. Подготвяйки се за големите сцени, мнозина писатели използват безмълвни сцени. Това не са обобщени сцени, а описание на действия.

При много от сцените на война, престъпления, ужаси или пък при еротични сцени не е задължително да съдържат диалог. Разгледайте следната сцена от романа на Ерих Мария Ремарк „На Западния фронт нищо ново“:

Увлечени в преследването, изведнъж достигаме позициите на врага.

Толкова сме близо по петите на оттеглящия се противник, че стигаме почти заедно с тях. Така се натъкваме на няколко произшествия. Заехтива картечница, но скоро е заглушена от бомба. Само за няколко секунди получих пет рани в корема. С дулото на пушката Кат удря в лицето един от артилеристите. Другите промушваме с щикове, докато още не са успели да извадят гранатите. После жадно пием от водата, която е за охлаждане на оръдията.

От описанието, предхождащо сцената, знаем точно къде се намираме и времето, в което се случва действието, така че оживява пред очите ни, както е подходящо за военна история, конкретна и същевременно изключително подробно предадена. Ударът с щик в лицето е толкова въздействащ, че може да накара читателя да запримигва. Картината на това как войниците пият от водата за охлаждане на оръдията ни кара да почувствува сцената със сетивата си. Не е необходимо Ремарк да описва металния вкус на водата от алуминиевите канчета, ние вече имаме подобни сетивни асоцииации.

Въздействието върху нашите вкусови органи придава сила на сцената, въпреки че в нея няма диалог.

В „*Сто години самота*“ Габриел Гарсия Маркес не използва диалог в следната еротична сцена:

„Жената с Хосе Аркадио помоли да ги оставят сами и двойката се тръшна на земята, недалеч от леглото. Чуждата страсть възбуди Хосе Аркадио. При първия контакт ставите на момичето се разглобиха и кокалите изпушаха, сякаш домино бе съборено, и по кожата ѝ изби белезникава пот. Очите ѝ плувнаха в сълзи, тялото ѝ издиша черна жалейка и смътен мириз на кал. Но тя понесе насилието твърдо и храбро, което бе възхитително. Хосе Аркадио се почувства въздвигнат чак до небето, вдъхновен като серафим, и от сърцето му се заизливаха гальовни мръсотии, които проникваха в момичето през ушите и излизаха от устата ѝ, преведени на неин си език.“

Сцената завладява сетивното въображение (слуша, докосването, виждането, мириза и дори равновесието), макар че много неща са метафорично изразени („вдъхновен като серафим“). Любовната сцена не е разкрита в последователност, но въпреки това е конкретизирана във времето („при първия контакт“) и по място („на земята, недалеч от леглото“). Тази сцена не вълнува еротично, повечето читатели няма да почувстват любовно настроение, когато я четат, но изключителният език и образност предизвикват силно естетическо преживяване. Когато се създават еротични сцени, красотата на израза е от най-голямо значение.

Въпреки че сцената на Маркес подсказва наличието на разговор, в този момент няма диалог. Много подобни сцени биха показали успешно какво се случва преди да ескалира основният конфликт в големи разгърнати сцени, които обикновено съдържат диалог.

РАЗГЪРНАТА СЦЕНА

Когато вече знаем достатъчно за героите и техните конфликти, можем да преминем към разкриване на по-разгърнати сцени. Ето една разгърната сцена от „Синият хотел“ на Стивън Крейн. Вече сме се срещали с параноичния швед в други глави. Той очаква, че Небраска, потънала в сняг, прилича на Дивия запад, където всеки лъже на карти. Трепери от страх, че някой може да го убие. Струва му се, че вижда как хората лъжат на карти, бие се с юмруци със сина на съдържателя на странноприемницата, печели борбата, става твърде самонадеян и се премества в друг бар. И тъкмо когато се поздравява с това, че е толкова голяма работа, ето какво се случва. Той настоява барманът да пие с него, но барманът отказва.

— Виж — развика се шведът. — Чуй ме добре. Погледни онези мъже ей там, те ще ми правят компания в пиенето, не го забравяй! Само гледай!

— Хей — извика барманът, — тоя номер няма да мине.

— Защо да не мине — попита шведът.

Той мина наперено покрай масата и напълно произволно сложи ръка на рамото на един от картоиграчите.

— Искам да изпиеш едно питие с мен — каза шведът гневно.

Картоиграчът просто извърна глава и заговори през рамо:

— Приятелю, не те познавам.

— По дяволите — изкрештя шведът, — ела да изпиеш едно питие.

— Чуй, момчето ми — посъветва го картоиграчът, — свали си ръката от рамото ми и върви да си гледаш работата.

Той бе дребничък, суховат мъж и тонът на героично превъзходство изглеждаше малко странно в неговите уста. Останалите мъже на масата нищо не казваха.

— Какво! Няма да пиеш с мен, дребно конте такова, сега ще ти дам да разбереш!

Шведът бе сграбчил играча за гърлото, обезумял от гняв, и го дърпаше от стола. Другите мъже скочиха на крака. Барманът се втурна от другия край на бара. Настъпи голяма суматоха. Тогава едно дълго острие проблесна в ръката на картоиграча.

То бе насочено напред и едно човешко тяло — тази крепост на благородство, мъдрост и сила, бе прободено лесно като пъпеш. Шведът се свлече на пода, изпускайки вик на пълна изненада.

Видните търговци и околийският следовател сигурно бяха излезли, отстъпвайки заднешком. Барманът се озова опрял ръка на стола и втренчил поглед в очите на убиеца.

— Хенри — каза последният, като бършеше ножа с една от кърпите, които бяха окочени на бара, — кажи им къде да ме намерят, ще си бъда вкъщи и ще ги чакам.

После изчезна.

След миг барманът вече беше на улицата и крещеше сред бурята, викайки за помощ, призовавайки някой да се присъедини към него.

Трупът на шведа, останал сам в бара, лежеше с очи, втренчени в ужасния надпис върху касовия апарат: „Тук се маркират всички ваши покупки“.

Тук имаме почти всички елементи на разказваческото изкуство. Освен диалога, представено е и действие: „Шведът бе сграбчил играча за гърлото, обезумял от гняв, и го дърпаше от стола“.

Езикът на тялото: „Той мина наперено покрай масата и напълно произволно сложи ръка на рамото на един от картоиграчите.“

Ярки сравнения и метафори: „прободе го лесно като пъпеш“. Стабилна гледна точка. Сцената е предадена от гледна точка на обективен наблюдател от близко разстояние: „И тогава проблесна острие“.

Ние наблюдаваме всичко това. Не виждаме действието от гледна точка на някой от участниците и не знаем кой е разказвачът. Това е театрална гледна точка.

Разказът добива своята цялостност в образа на самотния труп на шведа, фиксирал очи в надписа „Тук се маркират всички наши покупки“.

Развоят на разказа неизбежно води до тази развръзка, макар че в една предходна сцена, привидно кулминационна, шведът е удържал победа. Предишните ни очаквания, което създават напрежението до момента, се оправдават едва след като сме се отказали от тях, но за да не бъде това еднолинеен сюжет, следва друга глава. Един свидетел разказва, че синът на собственика е мамил в играта на карти, шведът се оказва параноичен, но всъщност прав.

Сцената, макар и прекрасна, не е издържана докрай. Въпреки че разказът, който се води от трето лице, не е представен от гледната точка на всевиждащ наблюдател, разказвачът не е напълно скрит, защото ни се дава интерпретация на сцената: „... и едно човешко тяло — тази крепост на благородство, мъдрост и сила...“ На този етап от разказа обаче читателят е приел разказвача на Крейн, който излиза на преден план и внимателно наблюдава, давайки своите интерпретации в хода на разказа. Това авторитарно присъствие не е модерно в наши дни и съвременните читатели може би го намират отклоняващо вниманието. Обективното дистанциране от повествованието всъщност разкрива субективна интерпретация на темата на разказа.

По-рано в тази глава казах, че използването на определения, когато се пояснява диалогът, обикновено не върши много работа, но в тази сцена виждаме едно изключение: „Искам да изпиеш едно питие с мен — каза шведът гневно.“ „Гневно“ подсилва тона, гневът не би бил достатъчно очевиден без това определение. Едно прилагателно, поставено на място, би могло да подсили разкриващото се действие.

Този план — обобщено предадени сцени, по-малки сцени и безмълвни сцени, които водят до голямата сцена, е класическа структура на повествованието, но тя не е единствената. Много разкази се разгръщат по различен начин. Може да започват с голяма сцена, след което да се предадат изходните обстоятелства и да продължат с други големи сцени. Някои разкази се разгръщат в една-единствена продължаваща сцена. Някои големи сцени може да не съдържат диалог — например сцената, в която войникът дава аспирин на момчето в „Горящата обувка“, съдържа само една изказана дума „Nein“. Как ще подгответе важните моменти в своето белетристично произведение и

как ще изградите важните сцени зависи най-вече от темата на пресъздаване. Казвайки това, ще добавя, че класическата повествователна структура, в която се редуват по-малки сцени с повествование и големи сцени с диалог, обикновено е най-добрият избор винаги, когато темата го позволява. Предимството на такава структура е, че дава разнообразие от подходи, промяна на темпото (от забавено към забързано, включвайки едновременно забързано темпо и ефекти на забавянето в кулминационното действие) и промени във фокуса (от дистанциран до едър план). Това разнообразие дава възможност в по-голяма степен да се ангажира вниманието на читателя от страница в страница.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Опишете цялостна сцена на това как мъж и жена живеят щастливо заедно, например обичайния начин, по който провеждат почивните си дни. Използвайте конструкции от типа „Всяка неделя те ходеха на голям обяд“.

Цел: Да се научите да изграждате хронологично големи сцени. Те може да ви потрябват, когато разгръщате повествованието, за да стигнете до драматичен обрат. Може би ще дойде един неделен ден, в който ще се яви критична точка в повествованието, когато те няма да могат да излязат на обяд в ресторант. Ще преминат от обичайната ежедневна сцена към една сцена, която е специфична.

Проверка: Оживява ли сцената пред очите ви? Ако не — това не е сцена, а повествователно обобщение. Нека читателят да може да усети уханието на къри, да вкуси масло на кроасан. От друга страна, дали пък сцената ви не е твърде конкретна? Не трябва да използвате изречения, свързани с конкретизация на времето, например: „Не беше ли ужасно това земетресение, как разтърси стаята само преди часове?“ Такава конкретизация е твърде драматична и неповторяема, за да характеризира един обичаен обяд.

2. Една страница. Опишете любовна сцена, без да изпадате в прекалено разбулващи подробности. Добрата еротична сцена се предопределя по-скоро от загатващото внушение, отколкото от пълното разкриване. Този ефект може да бъде труден за постигане. Избягвайте твърдения от типа „Тя бе възпламенена“ и „Той изстена от удоволствие“. С други думи, избягайте клишетата и обобщенията. Опитайте се да бъдете оригинални.

Цел: Не непременно за възбудите читателя. Вместо това го запленете с изтънчено деликатни образи. Научете се да комбинирате жива художествена образност и изкусно построени изречения.

Проверка: Завладяхте ли сетивата ни? Уверете се, че не всичко се свежда до визуалния аспект. Докосване и мирис. Включили ли сте дъхащи на закостенялост изрази като: „Тя примираше в екстаз“?

Изтрийте ги. Използвайте по-оригинален език, така както Маркес използва израза „вдъхновен като серафим“ за екстаз. И тъй като читателите не могат да чуят екстаза, предложете загатващ го образ, например гълънещи в ушите на момичето думи и слова, изречени от нея на собствения ѝ език.

3. Две до три страници. Опишете сцена във военни времена, показваща ни ужасно дело, без да се споменава, че е ужасно.

Цел: По-скоро да се покаже, отколкото да се разкаже. Този подход е изключително важен, особено при сценичните епизоди. Разказването е обобщение. Показването е епизод. „Изглеждаше ужасно“ описва, но не показва. В подобна ситуация не е толкова важно да се постигне изкусна постройка на изреченията. Напротив, формулирайте няколко „разкършени“, смутни изречения, за да отразите сюжета.

Проверка: Завладяхте ли сетивата ни? Ако не сте успели, направете повторен опит и ни изненадайте. Предложете нещо за небцето ни, така както в края на свой епизод Ремарк ни оставя с привкус на барутна вода. Нека усетим нещо, например солена кал в ноздрите си.

4. Една страница. Напишете епизод, в който вашата главна героиня върши нещо, преди да бъде нападната из засада или коварно убита. Нека героинята забележи и погрешно да тълкува белезите за надвисната опасност, нека се поколебае, вслушваща се в подсказващата ѝ опасност интуиция и все пак да падне в капана. Можете да постигнете ефект на предвещаване и напрежение, като си послужите умело с атмосферни елементи и мислите на героинята.

След това напишете същия епизод от гледната точка на антагонистите, които подготвят нападението. Създайте чувство на несигурност от предстоящото преследване.

Цел: Подготовка за кулминационния епизод, с предвещаване и напрежение. Развълнувайте читателя с усещането за надвисната опасност (с умел подбор на подробности и знаци) и все пак нека не става твърде очевидно какво ще се случи. По този начин читателят действително няма да познае предварително. Добре е да оставите съзнанието си отворено, така че независимо от насочването на разказа

ви към убийство, да има възможност да се случи нещо друго вместо това. Ако изненадате сами себе си, ще изненадате и читателите си.

5. Една страница. Напишете епизод от гледна точка на жена, която се прибира у дома след работа и е на път да завари любовницата на приятеля си.

Цел: Подобна на целта в Упражнение 4, като не е задължително да се търси ефектът на тревожно очакване и напрежение. Нека първоначално жената да не успее да разтълкува правилно следите, сочещи, че има някой.

Проверка: Осигурихте ли достатъчно сетивни улики, които да ни подскажат, че в къщата може би има някой? Аромати? Звуци? Загатнете ги с финес.

6. Две страници. Използвайте диктофон или касетофон и направете запис на разговор по време на вечеря. (Ако не ви се намират такива устройства, слушайте внимателно и пишете бързо.) Възпроизведете разговора в писмен вид. След това изчетете това, с което разполагате. Най-вероятно сваленият запис ще бъде труден за четене, с всички паузи, запълващи елементи и други подобни. Направете редакция. Отстранете всички повторения и го прочетете отново. Може да се окаже, че резултатът е доста „оскъден“. В такъв случай върнете няколко от повторенията, за да се постигне естествено зучене, а тук-там опишете минимални действия между изречените слова (сърбане на супа, потракване на порцеланови съдове) с цел диалогът да не звучи сякаш е „увиснал“ във вакуумно пространство. Тези малки детайли ще превърнат диалога в епизод. Вследствие на тази намеса разговорът би трябвало да тече гладко, ако не по друга причина, то защото сте чели хиляди диалози, изградени по подобен начин.

Цел: Да се научите да разграничавате истински разговор и диалог от писменото творчество. В окончателния вариант на диалога си запазете най-добрите части от действителния разговор и най-добрите изкуствени „реквизити“ (ако има), които сте сътворили в процеса на преработка.

Проверка: Тъй като това упражнение е в сферата на редакторската работа, проверката е включена в описанието на задачата.

7. Две страници. Възпроизведете свада, в която сте участвали. Не правете редакция за постигане на разнообразие от обиди, изкусен подбор на думи, възвишеност на сцената. От вас искаме писание в суров вид.

Цел: Свадата е парадигма на динамичен диалог. Противоположни мотиви предопределят подбора на думи. Дори ако в диалога ви не присъства разправия, използвайте даден конфликт за задвижване на разговора.

Проверка: Ясно ли е за какво е разправията? Може да се отнася до два въпроса — един на повърхността и друг в дълбочина — но се постарайте да има яснота поне по отношение на „повърхностната“ тема на свадата. Ако е твърде объркваща, няма да се получи добре. От всички други емоции гневът вероятно помага най-много на разума да опости проблемите, моделирайки отчетливи контури.

8. Четири сцени с диалог от по една страница. Напишете затруднителен диалог между: (а) ненормален психиатър и клиент, (б) евангелист и философски настроен бездомник, (в) полицай и крадец взломаджия, който се преструва, че живее в апартамента, който ограбва, и (г) майка, току-що преживяла спонтанен аборт и четиригодишната ѝ дъщеря, която иска малка сестричка.

Цел: Да се упражни писането на диалог между различни хора. Нека героите говорят спонтанно, като ви въвличат в разговора и почти се изказват сами. Може би след като започнете да чувате глас, този глас ще започне да пише, а вие просто ще протоколирате.

Проверка: Героите звучат ли различно един от друг? Би трябвало. Героите ви говорят ли, без да се чуват един друг? Би трябвало. Нека избягват да отговарят на зададени въпроси. Понякога някой въпрос трябва да се парира с друг въпрос. Нерядко отговорът няма да бъде пряко свързан с въпроса.

9. Една страница. Опишете езика на тялото по време на разговор, без да възпроизвеждате никаква част от диалога. Сцената се разиграва на маса, в компания от трима човека — двама мъже и една жена. Единият от мъжете е влюбен в жената, жената е влюбена в другия мъж, а той от своя страна е влюбен в себе си. Опишете техните пози,

наклона на тялото им, движенията на ръцете им и така нататък — както Дорис Лесинг го прави в „Нещо истинско“ на страници 181–182.

Цел: Да усвоите как да предавате езика на тялото по време на разговор. Известна загадъчност в жестовете е в реда на нещата. Някои психолози смятат, че дори посоката, към която сочи стъпалото на кръстосания крак, указва кое лице от кръг присъстващи се харесва най-много на кръстосалата крака личност. Естествено, тези социални психолози не ни улесняват, когато трябва да общуваме, защото те разширяват обхвата на потенциалните ситуации на неловкост, но пък правят задачата на писателя по-лека. Дори ако грешат, те правят това, към което и вие трябва да се стремите при създаването на белетристика — придават смисъл на жестовете.

Проверка: От социалната динамика, която ни представяте, става ли ясно кой към кого проявява личен интерес? Разбира ли се, че вторият мъж е нарцисист? Той оглежда ли се непрестанно в огледала и докосва ли безспир крехката си прическа?

10. Две страници. Сега нега чуем разговора на лицата от Упражнение 9. Вмъкнете думите им в описанието, което вече имате.

Цел: Да се научим как да се комбинират език на тялото и диалог.

Проверка: Индивидуализирани ли са всички образи? Разграничавате ли кой от тях говори, без това да е указано непосредствено? Подсказва ли контекстът кой след кого следва? Държи ли се Нарцис надменно? Обижда ли го дошлият мъж?

11. Две страници. Напишете диалог, без да използвате „каза“ или други думи, които указват разговор. Разчитайте на пунктуацията и на всички възможни стратегии за избягване на „каза“, за които говорихме в тази глава.

Цел: Да се избегне пряко указване на репликите.

Проверка: Става ли винаги ясно кой говори? Ако не е, върнете се и добавете „каза“ и други пояснения, където се налага.

12. Две-три страници. Напишете диалог между баща и дъщеря. Тя очаква пътуване до Аляска, каквото той ѝ е обещал, при положение че завърши годината с отличен успех, бащата обаче е изгубил всичките

си пари на хазарт същия този следобед, когато тя се връща с оценките. Не може да си позволи да плати за такова пътешествие, но няма смелост да ѝ го съобщи. Тя от своя страна е получила тройка по английски, но и е поправила на шестица в бележника. Той се радва на нейния напредък по английски и я моли да му покаже прекрасното си есе за честността. Тя се опитва да избегне темата и пита за Аляска, като се заема с нещо и започва да се стяга за път.

Цел: Изграждане на диалог, който е подвеждащ, избягва пряка информация и въпроси, от които героите се страхуват.

Проверка: Има ли достатъчно кръстосване на намерения в разговора? Това е добре. Има ли неща, които не се отнасят до разговора, но се вметват в него? Трябва да ги има, както в „Последните впечатления на господин Норис“ на Кристофър Ишъруд (страница 182). Предали ли сте езика на тялото, за да покажете чувството на тревога? Готовността на героите да се защитават? Фалшиви вживявания? Паузи? Избегнати въпроси?

ГЛАВА СЕДМА

НАЧАЛОТО И КРАЯТ

Добрата проза е като хранене с няколко блюда. Започвате с аперитив или предястие. Ако можете да си го позволите, ще си поръчате специалитет, преди да минете към основното блюдо.

Някои белетристични творби предлагат за начало възбуждащ коняк, други — солената наслада на хайвера, а трети ние предпочитаме да прескочим, сякаш очакваме бърза храна.

Някои писатели оставят написването на началото за накрая. Други започват от него. Габриел Гарсия Маркес работи с дни върху първите си страници и когато ги постигне, казва, че останалото идва лесно. Някои писатели трябва да знаят края, преди да са започнали. Други имат нужда да знаят само героите, които ще пресъздадат, за да намерят началото и края на произведението си. Трети, като например Йежи Кошински, имат едновременно края и началото, преди да извършат останалото: „Винаги започвам един роман, като напиша първата и последната страница и те остават непроменени при всички преработки и промени.“ Изprobвайте и вижте кое е подходящо за вас.

Когато пишете, не се отчайвайте, ако встъплението ви не е блъскаво. Може би ще съкратите началото и края на първия вариант и ще вземете абзац от средата за начало на окончателния вариант. Мнозина писатели приемат, че ни е втръснало от начала и завършеци и ни ги спестяват. Този минималистичен подход — дай ми история без декор — е възможен в кратките разкази, но в романите е по-трудно, а може би е невъзможно да се осъществи.

Възхищавам се на умело формулираните встъпителни и заключителни думи и въпреки че естетиката ми в други отношения може и да е минималистична, не виждам причина да лишавате себе си (и читателите си) от този финес.

ВСТЪПЛЕНИЯ

След оформлението на корицата и заглавието, въстъпителните думи са първото впечатление или по-скоро огледалото на нашата изразност. Корицата може да изглежда чудесно, заглавието да е звучно, но ако първите няколко реда звучат безинтересно, и първото впечатление ще бъде такова. От социална гледна точка знаем, че първото впечатление често е най-важното и че след като се утaloжат всички други впечатления, последното впечатление вероятно ще прилича на първото. Предвид това схващане много писатели работят задълбочено върху въстъпленията си, за да ги направят „умопомрачителни“.

Докато за първите няколко реда е важно да звучат интересно, при въстъпленията трябва да се постига много повече. Ще си послужа с обширно сравнение. При започването на партия шах целта ви е да спечелите и да контролирате възможно най-голямо пространство с възможно най-малко ходове. Придвижвате фигуите си, поставяте ги в обсега на действие на фигуите на противника си с оглед на схватката — централната фаза, през която ще маневрирате към окончателно спечелване на играта. Може да се стремите към превъзходство в пешки, така че след размяна на по-силните фигури наличието на пешка в повече да се окаже решаващо. Добрият играч никога не се опитва да изиграе номер при първите пет хода, ако уважава противника си. Аналогично, ако уважавате читателите си, не прибягвате към хитрини във въстъпителната част, защото те се оказват краткотрайни. Както при доброто начало на партия шах, въстъпленietо на художествена творба трябва да постига цели, по-мащабни от „брилянтните комбинации“. (Тях можете да запазите за кулминацията.) Представете героите си, посочете мястото и времето на историята и вмъкнете въпрос, усложнение или критичен момент, който се очаква да следим — нещо, което да ни заинтригува и да ни накара да продължим да четем.

За разлика от сензационната журналистика, която разчита на въстъпление с гръм и тръсък, въстъпленията в белетристиката може да не бъдат толкова „шумни“. Ето пример за бомбастично начало от Труман

Капота в „Деца на рождения си ден“: „Вчера следобед автобусът в шест часа прегази госпожица Бобит.“

Вярно е, че това привлича вниманието ни, но какво следва? Трудно ще се постигне същата насitenост като на началото. Историята започва с кулминация, вместо да ни води към нея — не отправяме поглед в бъдещето, гледаме в миналото, а целият разказ може да се окаже антикулминация. (Въпреки недостатъка на бомбастичното начало, Капота наистина успява с поразително умение да напише добър разказ. Това обаче е постижение, което не може да се очаква от начинаещ.)

В някои случаи бомбастичното начало може и да работи ефективно, при условие че е в добре премерен момент и леко забавено, както в следния откъс от „Новата улица на литературната бохема“ на Джордж Гисинг:

Когато семейство Милвейн седна да закусва,
часовникът на църквата на паство Уотълбъроу удари осем;
беше на две мили от Милвейнови, но западният вятър
довядаше ударите много отчетливо в есенната утрин.
Джаспър, заслушан, преди да чукне яйце, отбеляза бодро:
— В момента бесят някого в Лондон.

Това е майсторско предизвикателство — не е безцеремонен удар в първото изречение, а във второто. В първото изречение се обрисуват с лирични щрихи героите и подредена благонравна обстановка (което е полезно, защото е важно читателите да знаят къде се намират и с кого). Така съобщението за обесването сепва. По-трудно е да стъписаш читателите още в първото изречение, защото преди него няма база за постигане на контраст. Въпреки това, дори при леко отлагане на труса и съответно на подсиления му интензитет, остава проблемът: оттук насетне какво става, ако героят е обесен още във второто изречение?

Ако не започнете с нечие убийство в първата страница, има по-малко очаквания, които да оправдавате по-нататък, и все пак можете да създадете интрига, както прави Хайнрих фон Клайст в началото на „Маркиза О-“. Не само има качеството на „примамка“ (а не на разтърсане), впримчваща очакванията на читателя за развитието на

разказа чрез конкретен въпрос, но въвежда също критичен момент и герой:

В М—, важен град в Северна Италия, овдовялата маркиза О-, дама с неопетнена репутация и майка на няколко добре възпитани деца, пусна обявление във вестниците, разкриващо, че неизвестно защо, се е озовала в доста деликатно положение, че би искала бащата на очакваното от нея дете да ѝ разкрие самоличността си и че с цел опазване на репутацията на близките си, бе готова да се ожени за въпросния господин.

Въведението — „дама с неопетнена репутация“ — контрастира със следващите редове. Повдига се въпрос, който ще впримчи вниманието ни до края на новелата — кой е извършил деянието? Кой е отговорен за бременността на дамата? Читателите не са примамени като рибата, а по-скоро като рибаря — в очакване на думите, които ще последват, в настървението да хванат виновника.

Наистина действието трябва да се развива доста интензивно, за да надмине шока от това забременяване от неизвестен мъж, и Фон Клайст наистина успява да доведе до ескалация на събитията — грабеж, изнасилване и убийство. Линията на развитие започва от възходяща точка, минава през лек спад и стига до още по-драматичен възход. На езика на музиката това би могло да се изрази като алегро-адажио-алегро виваче. Доброто встъпление способства за тази динамична структура. Винаги когато представяте драматична „примамка“ за читателите, трябва да удовлетворите свързаните с това очаквания.

На страници 72–73 цитирах друго превъзходно встъпление от Фон Клайст („Михаел Колхас“). При него ефектът на слизването идва в края на първия абзац, а не в самото начало. Добродетелният мъж, довел добродетелността си до крайност, се превръща в убиец. Мотивирани сме да научим как може да се породи подобен парадокс. А убийството не е кулминацията на разказа — връхната точка е предстоящият бунт на селяните и опожаряването на Дрезден.

Фон Клайст е успял да отговори на високите очаквания, обусловени от въстъпителната примамка.

Вместо със зашеметяваща примамка за читателското внимание, можете да започнете с нещо по-съществено: герой, обстановка, тема и стил. Ако целта е да приканите читателите да се потопят в разказа, обикновено е добре да започнете с виртуозно писание — покажете на читателите, че могат да се доверят на разказвача, че той има умението, палавостта, хумора и чара да разказва добре — като Чарлс Дикенс в „Малката Дорит“:

„Един ден, преди тридесет години, Марсилия се простираше изпепелена под жежкото слънце. По онова време пламтящото слънце в неприятен августовски ден не бе по-голяма рядкост в Южна Франция от което и да било друго време преди или след това. Всичко живо в Марсилия и около Марсилия се бе зазяпало в пламтящото небе и в отговор бе подлагано на жарък взор, докато захласването не се бе превърнало в общоприета привичка по тези земи. Непознатите бяха невъзмутимо заглеждани от втренчени бели къщи, втренчени бели стени, втренчени бели улици, втренчен изсъхнал друм, втренчени хълмове, чийто листак бе изгорял. Единствено лозите, натежали от грозд, не бяха неумолимо и заплашително втренчени. Те намигаха лекичко от време на време, когато горещината раздвижваше едва-едва немощните им листа.“

Ако това вътъпление се появи в работата на обучаващ се в курс по творческо писане, предполагам, че повечето участници биха наскачали срещу творбата с настояване да се намалят повторенията на „втренчен“. Тези повторения обаче имат стилистична функция — Дикенс прокарва темата за втренчването, както музикант би поддържал дадена тема, вплитайки я в дълъг пасаж, изграждайки настроение и игрив ритъм. Втренчване, заплашително зазяпване и намигане — очевидно е, че той се е забавлявал в процеса на писане. Същевременно ни представя обстановката (Марсилия) и важна тема (критичното и щателно вглеждане).

Ако не успеете да сътворите встъпление, в което недвусмислено да представите тема по парадоксален начин, както прави Клайст в „Михаел Колхас“ (или Дикенс с „Бяха най-добрите и най-лошите времена“), не се отчайвате. Помислете върху варианта полагане на тема и повишаване на очакването имплицитно, на метафорично, поетично ниво. Откъсът по-долу е едно предложение за сполучливо встъпление от „Червеният знак за храброст“ на Стивън Крейн, което функционира по-скоро на базата на образи, отколкото на идеи:

Студът неохотно се отдели от земята, а вдигащата се мъгла разбули армия, разслана из хълмовете в блажена почивка.

При смяната на пейзажните краски от кафяво в зелено, армията се разбуди и шумът на мълвата я накара да се разтрепери от нетърпение. Множество очи се впериха в друмите, които се разрастваха и от дълги кални корита се превръщаха в истински пътища. Реката, обагрена в кехлибарено от сенките, хвърляни от бреговете ѝ, ромолеше в краката на армията. А вечер, когато потокът се превръщаше в печална тъма, човек можеше да зърне отвъд него червенеещите се отблясъци на вражеските лагерни огньове, разпалени като чифт очи под веждите на далечните хълмове.

Това встъпление създава очаквания. Качеството на образите ме убеждава да продължа да чета, а обещанието за дремещо (а не незабавно) откритие впримчва неустоимо интереса ми да търся. Примамката може и да не е видима, но това няма значение — тя е стръвта. Тематично погледнато, от заглавието знам, че ще чета за смелост, храброст, а от първия абзац ми става ясно, че ще чета за страх — „разтрепери (се) от нетърпение“. „Червенеещите се отблясъци на вражеските лагерни огньове, разпалени като чифт очи под веждите на далечните хълмове“, пък ми нашепва, че слушам опитен разказвач.

Забележете, че абзацът е проточен. Не е гръмко начало. Моите наблюдения и неофициални проучвания сред курсисти и приятели сочат, че най-често повечето хора четат най-малко половината от

първата страница хаотично. За мен това означава две неща. Първо, не е нужно да започвате разказа с трясък или хитрост. Вашите умения да боравите с езика и образните средства ще уверят читателя по-силно от блъскава метафора извън контекста. Отпуснете се и се съсредоточете върху разгръщането на разказа и въвеждането на читателите в него по най-подходящия начин предвид конкретната тема.

Второ, ако действително разполагате с нещо особено и фантастично, посочете го преди края на тази половина страница, или дори още в началото. В първите няколко изречения читателите ще приемат почти всичко, което ще функционира като основа за разказа. Ако героят ви е ангел или мислещ галош, кажете го направо, докато още сте в благодатното начало на полагането на основите и обещанията. Разбира се, добре е това, което предстои, да бъде убедително.

РАЗЛИЧНИ НАЧИНИ НА ВСТЪПЛЕНИЕ

Има много начини да се започне разказ. Научете и прилагайте тези методи, както добрият шахматист не разчита само на един похват за започване на партия шах. Различните видове встъпления могат да ви насърчат да пишете по различни начини, което е важно според мен, особено когато експериментирате в търсене на най-успешния за вас работен модел.

Обстановка. Следва пример за встъпление с представяне на обстановката от „*Нежна е нощта*“ на Ф. Скот Фицджералд:

„На приятния бряг на Френската Ривиера, някъде по средата между Марсилия и италианската граница, се издига внушителен, горд, розов хотел. Почтилни палми разхлаждат поруменялата му фасада, а пред него се разстила къс заслепителен бряг. Напоследък се бе превърнал в летен курорт за знатни и светски личности...“

Това полага основите на сцената и повишава очакванията ни — представители на висшето общество ще се появят тук и ще се разиграе някакво действие. Използването на наречието за време „напоследък“ може да показва, че ще си имаме работа с новобогаташи, и да има известен ироничен оттенък. „Поруменялата му фасада“ може да доведе до въпроси, свързани със срам и външен блясък. Предимството на това начало е, че ние знаем къде сме и вече сме започнали да очакваме действащите лица, но все още нямаме определени въпроси. Настаняваме се в романа (като в хотел), което е добър подход, може би в духа на темата.

Идеи. Ако започнете разказа си с идея, поемате риск — творбата може да дава обещание за твърде високоинтелектуална, суха, есейистична. Въпреки това понякога идеите обгрижват множество цели, особено ако са изразени в първо лице или диалог (или монолог), както ще видите в следния пример от „Тежки времена“ на Чарлс Дикенс.

„Сега, искам Факти. Научете тези момчета и момичета само и единствено на Факти. Само Фактите са нужни в живота. Не посявайте никакви други семена и изкоренявайте всичко различно. Можете да формирате умовете на разум-имащите животни само на базата на Факти — нищо друго не би им послужило...“

Идеята за фактите, като за всичко, което е необходимо в живота, косвено разкрива говорещия (директор) и мястото (пансион). А идеята става тема, почти лайтмотив за романа. Дотук, родена от суха абстракция, една идея може да постигне толкова, колкото и сполучливо намерен образ.

Силни усещания. Усещанията бързо канят читателя да стане част от разказа ви и по тази причина много писатели предпочитат ориентирани към сетивата встъпления, като Джесика Хагедорн в „Кучеядци“:

„1956. Хладната тъма на театър «Авеню» бе просмукана с аромата на брилянтин с дъх на цветя, захаросани шоколадови бонбони, цигарен дим и пот.“

Това вътъпление може и да е претрупано с усещания, но действа. Читателите добиват силно впечатление за обстановката. А част от нея, времето, научаваме веднага — „1956“ — дори преди да сме подирили изречение. Уводът прелива във въпросите кога и къде. Кога се предоставя като абстрактна информация незабавно и ненатрапчиво, а къде е сетивната атмосфера.

Едно-единствено силно усещане направо въвежда въображението ни в разказа. Не се налага да се захванем за работа веднага, да се опитваме да разгадаем сложен образ. В „Горяща плевня“ Уилям Фокнър се фокусира върху една миризма „Складът, в който заседаваше съдът, миришеше на сирене“. Въведени сме веднага в сцената, преживяваме заобикалящото ни, без да се налага да правим избор върху кое усещане да се съсредоточим. Няма нужда да ни подмамват.

Необходимост или мотив. Нищо не задвижва образите и читателите така ефективно, както определена необходимост, и колкото по-скоро тя бъде посочена, толкова по-добре. В „Брак по сметка“ Катрин Мансфийлд ни запознава с желанията на героите веднага:

„На път за гарата Уилям си спомни с нов прилив на болезнено разочарование, че не носи нищо на дечицата. Горкичките дребосъци! Нямаше да им е лесно. Когато тичаха да го посрещнат, пъrvите им думи винаги бяха: «Какво ми носиш, тате?», а той нямаше нищо.“

Веднага узnavаме желанията на героите. Също толкова полезно би било да се започне с това, което героят не иска.

Действие. Нашите животински очи много бързо забелязват всяко движение. Започването на разказ с действие ще прикове вниманието на читателите. Обърнете внимание как Ъруин Шоу постига този ефект в „Бягане на осемдесет ярда“:

„Подаването бе високо и неточно и той скочи, за да улови топката. Почувства я да се пляска гладко в ръцете му и разтърси бедра, за да отхвърли от себе си полузащитника, който се хвърли към него с гмуркащ се скок.“

Секс. Сексуалните образи вълнуват някои хора и отегчават други, но като цяло тактиката повествованието да се започне съсекс е донесла успех на много писатели. Това е повече от сигурно по отношение на Тама Янович в „Роби на Ню Йорк“:

„След като станах проститутка, пенисите присъстваха в живота ми с всякакви въобразими форми и размери. Някои бяха големи, други доста спаружени и с полюшващи се тестиси.“

Това встъпление тай обещание за големи (измислени) саморазкрития и откровения. А тъй като много хора четат белетристика, за да научат за аспекти от човешкия живот, които инак не се наблюдават лесно, подобен ход е добра примамка. Нерядко обаче употребата на сексуална образност може да звуци като отчаян зов за внимание. Предимството на встъпление, основано на сексуални елементи, е ефектът на приковаване на читателското внимание, а потенциалният недостатък е евентуалното усещане за пошлост.

Символика. Ако в първото си изречение опишете обект, независимо дали замисълът ви е да го изградите като символ или не,

повечето читатели ще го възприемат като символ и вероятно ще се запитат: „Защо започваме с това? Какъв е смисълът му?“

Очакванията, обусловени от описанието на обект, могат да ви осигурят ефектно начало. Тази техника е успешна в „*Провинциална любовна история*“ на Джийн Страфорд:

„В двора си почиваше стара шейна; пласт по пласт снегът бе навят около ръждясалите й плъзгачи.“

Шейната провокира всякакви асоциации — Дядо Коледа, свобода, пътешествие и причудливостта на отминалата епоха. А ръждясалите плъзгачи сочат, че отминалите моменти вероятно не могат да бъдат върнати. Предимството на изградено върху символизъм вътъпление се крие не само в предоставените на читателите тематични очаквания, но и в конкретиката, която можем да визуализираме чрез обекта. Като недостатък на тази забележителна позиция може да се посочи вероятността от претоварване на очакванията на читателите и тълкуването на обекта, което да доведе до възприемане на въведението като твърде неуловимо.

Портрет на герой. Вътъпленето ви може да бъде външен поглед към герой, както в „*Нейното истинско име*“ от Чарлс Д'Амброзио:

„Скалпът на момичето изглеждаше сякаш бе отпърлен — кичури от сламена червена коса се развяваха назад, а после се приплъзваха към лицето й, полепваха по кожата заедно с потта и слънцезащитния крем, с наветите песъчинки и прах от пътя.“

Разказът е съсредоточен върху смъртноболно момиче. Макар все още да не знаем, че тя умира, започваме да усещаме, че нещо е не

както трябва. Безпокойството ни ще нараства с развитието на разказа, до настъпването на смъртта.

Недостатъкът се крие във факта, че ще измине известно време, преди да започне действието. Първо ще преминем през резюме от различни мисли и генерализации, преди да се разкрие епизод. Главното предимство е, че веднага се запознаваме с героинята, незабавно научаваме какво се случва с нея, чуваме гласа ѝ. Преимуществото вероятно е по-голямо от недостатъка, защото когато започне действието, ще бъдем подгответи за него. Ще познаваме героинята, основните ѝ грижи и идеи.

Въпрос. Като Иван Тургенев в „Баща и деца“, можете да започнете повествованието си с въпрос:

„Е, Пьогър, има ли вече някаква следа от тях?“ Това бе въпросът, зададен на 20 май 1859 г. на слугата — млад и як момък, с белезникав мъх по брадичката и малки мътни очи — от господаря му, господин на четиридесетина години, облечен с прашно палто и карирани панталони, като се подаде гологлав на долното стъпало на пощенската станция на главния път.

По-голямата част от мотивацията при четене се подклажда от въпроси. Четенето се превръща в търсене на отговори. Следователно задаването на въпрос е най-прекият път към привличането на читателя да се потопи в разказа.

Предимството е, че въпросът, ако е част от диалог, води незабавно към епизод — гмуруваме се в центъра на действието, нещо се случва още в първия прочетен ред. Това обаче може да се окаже и недостатък, защото все още не познаваме разказвача, нито мястото, където се развиват събитията, а бързото предоставяне на тази информация непосредствено след въпроса може да не изглежда така непринудено, както се случва в примера по-горе. Все пак подобен ход може да бъде ефектно начало, защото е важно вашите читатели да имат въпроси.

Сцената. Сцената по естествен начин обединява действие, обстановка и герой. Дори и в кратък епизод може да се постигне единство на всички тези елементи, като във въстъплението на „Дама пика“ от Александър Пушкин:

„В квартирата на Нарумов, офицер от гвардията, се вихреще игра на карти.“

С едно простишко изречение се въвеждат и трите елемента. Предимството е, че действието ще бъде в ход, когато читателите се включват. Пропускат подготовката и скачат направо в центъра на събитията. Все пак, за разлика от въстъжение с обичайната примамка, не се случва нищо необикновено. Така действието може да се разгърне във възходяща, а не в низходяща градация.

Пътуване. При този похват героят и читателят споделят еднакво преживяване — и двамата пристигат на дадено място като чуждоземни. Този споделен опит е ефектно начало и ако ме бе използван толкова много пъти, несъмнено бих препоръчал подобен ход като един от най-добрите начини да се подмине разказ. Независимо от всичко, ако обстановката ви е достатъчно интересна, тази техника би следвало да работи успешно.

Пътуването като фон на повествованието може да моделира настроението, както в „Моят живот като куче“ на Райдар Понсон:

„Снежинките ме хипнотизираха. Обземаше ме все по-голяма съниливост, но трябваше да държа очите си отворени. Ами ако пропуснех спирката си и слезех на грешната, втурвайки се напълно замаян в бялата арктическа тундра, и бъда посрещнат от вълци, готови да ме разкъсат на парченца! Е, това би било непростимо и недостойно за един истински трапер!“

Това е успешно начало, защото читателите съпреживяват мислите и възприятията на разказвача. Обстановката, на която сме свидетели в хода на пътуването, предоставя достъп до самия герой.

Мисли на героя. Сол Белоу започва романа си „Херцог“ с мислите на главния герой:

„Ако съм полудял, не ме е грижа“, помисли си
Мойсей Херцог.

Попаднали сме в главата на героя, а това вероятно е точното място, където читателите биха искали да бъдат. Има смисъл да се озовеш там направо, особено в ориентиран към психологията роман. Недостатъкът на този метод е, че мислите са абстрактно понятие — все още не виждаме нищо. Така или иначе обаче мисълта е достатъчно интересна и парадоксална, за да ни заинтригува. Може да се запитаме: „Какъв човек е този, на когото не му пушка, че е полудял?“

Предсказание. Ричард Йейтс започва романа си „Великденска процесия“ с елемент на предсказание:

„Никоя от сестрите Граймс нямаше да се радва на щастлив живот. Когато се връщаха назад в миналото, винаги изглеждаше, че неприятностите започнаха с развода на родителите им.“

Това поражда злокобен пророчески тон, който кара читателите да четат с усещането за надвиснало нещастие. Подобен похват от гледна точка на драматичното изкуство би бил успешен. Недостатъкът е, че подобно въстъпление може да разкрие края (в общи линии) и така евентуално да намали напрегнатото очакване.

Анекдот. Антон Чехов започва „В клисурата“ със следния абзац:

Село Уклейево лежеше скрито в клисурата. От магистралния път и гарата се забелязваха само камбанарията и комините на фабриките за памук. Когато случайно минаващите пътници питаха кое село е това, отговорът гласеше: „Това е селото, където гробарите изядоха всички хайвер на погребението.“

Читателите са привлечени в повествованието от забавния анекдот. Хуморът обаче не подготвя за духа на разказа — трагедия, свързана със смъртта на бебе. Може би хумористичното настроение в началото усилва трагичността, а може би хайверът и погребенията са символично обвързани със смъртта на бебе. И все пак този пример ми напомня, че функцията на някои встъпления е да примамят читателите в разказа, без непременно да определят основното настроение, тема и така нататък. Вероятно върху това може да се гради много. Повечето читатели в крайна сметка вероятно ще кажат: „Хайде, позабавлявай ме!“

ПОСЛЕДНИ БЕЛЕЖКИ ПО ВСТЪПЛЕНИЯТА

Без съмнение, можете да започнете своя роман или разказ по много начини, някои от които не се споменават тук. Възможно е да измислите уникални подходи, въпреки че не уникалността е най-необходимият елемент на встъпленietо, а насочеността към читателите. За да подгответе читателя за разказа, с неголямо отлагане след първото изречение трябва да въведете обстановката, героя и проблема (или критичния момент) — нещо, което ще се разрешава в останалата част от произведението. А докато въвеждате тези елементи, накарате читателите да започнат да виждат, чуват, преживяват, участват в творбата ви. Забавлявайте ги.

Как ще постигнете всичко това ще зависи от части от сюжета и от части, естествено, от случайността. Много хора смятат, че има само едно възможно „правилно“ начало за всеки разказ и понякога съм съгласен с това твърдение. Често обаче според мен можете да започнете разказ (описание на събития) по много начини и няколко от тях да проработят успешно. „Всички пътища водят към Рим“, се казва в старата поговорка. Можете да влезете в града от девет посоки и въпреки че мястото, от което влизате, ще моделира впечатленията ви от Рим, щом стигнете до Колизеума, това не би имало кой знае какво значение. Попаднали сте сред лъзовете. (Помните обаче откъде сте влезли, ако искате да напуснете Колизеума и Рим.) Следователно колкото и да е полезно да се научим да поставяме начало по много начини, също толкова полезно е да не се загубим. Използвайте встъпленията по предназначение — преддверие към нещо по-голямо от самите тях. Началото трябва да води нанякъде. Нишките, изтъкани от вас в увода, трябва да имат посока. Встъпленето (освен заключението) е най-неопрощаващото място за неспазени обещания. В него се посвещавате на теми, места, герои. Ако не успеете да изпълните поетия ангажимент, намерете друго начало, друг праг, който читателите да прекрачат.

ИГРАТА НА ЗАВЪРШЕКА

Томас Фулър е казал: „Велико е изкуството на началото, но още по-велико е изкуството на завършека“. Изглежда, много автори се обединяват около идеята, че завършекът им създава повече трудности от началото. Това отчасти се дължи на факта, че накрая — особено при кратките разкази — всичко трябва да дойде на мястото си (в началото не знаем какво трябва да дойде на мястото си и затова почти всичко изглежда приемливо).

Наистина, кратките разкази трябва да завършват по подходящ начин — всички нишки трябва да се обединят. В „*Изкуството на художествената проза*“ Дейвид Лодж пише: „Можем да твърдим, че в същността си разказът е «ориентиран към края», доколкото краткият разказ започва с очакването, че скоро ще дойде краят, докато при романа започваме, без да имаме ясна идея кога ще приключим.“

При романите, макар да е от първостепенно значение да разрешим конфликтите, които създаваме, много често последната страница не е от особено значение — тя е нещо като танца полка. Ако серията от конфликти е довела до множество раждания и смърти, няма значение как ще кажем довиждане на всичко това. Някои мои добри приятели не обичат да се сбогуват и затова, след като сме прекарали дни в разговори, се разделяме набързо, едва ли не по средата на изречението. Нищо няма да промени добрите времена и разговорите, които сме провели. Не казвам, че романите ви не трябва да стигат до развръзка, но често пъти няма значение как приключват след развръзката — може да изхабите доста страници в уреждане на сметки и постепенно оттегляне.

При романите е ясно, че краят ще настъпи — книгата свършва, физически. Не можеш да го скриеш, както при филмите, при театъра, при симфонията.

Нека сравним един дълъг роман с Петата симфония на Бетовен. След невероятната музика настъпва една дълга подготовка за края и когато той настъпи, всеки глупак в публиката знае, че това е краят. Да, осигурихте ми едно невероятно изживяване, но можеше и без този

милитаристичен апломб накрая. Неговият край е нещо като наказание, в името на идеята за Края.

След всичко казано признавам, че все пак трябва да приключим по някакъв начин. При романите продължителното обявяване на края е дори по-абсурдно от това в концертната зала, тъй като количеството страници под показалеца ми казва кога идва краят. Така че няма смисъл да си играем на криеница.

И при романа, и при разказа, след като достигнете развръзката, излизайте набързо. Може да направите един победен кръг, като кънкърка с медала на врата си, за да се разделите с читателите грациозно, но това не е необходимо. Или ако вашият разказ не може да достигне до развръзка, излезте веднага щом това стане ясно.

ВИДОВЕ ЗАВЪРШЕЦИ

Макар че има много начини да завършите едно художествено произведение, при всички тях трябва да се стремите като цяло да постигнете една и съща цел: дайте ни друг поглед, или ъгъл, или мисъл за това, което се е случило във вашето произведение, нещо, което ще даде перспектива.

Когато пристъпите към завършека на едно произведение, трябва да решите кой образ или мисъл искате вашият читател да запази като последно впечатление. Аз мисля, че завършеците, съдържащи въздействащи сетивни образи, са за предпочтение пред абстрактния анализ. Дори и църковните служби приключват или с хляб и вино, или с музика, а не с абстракции. И при художествената проза вкусът на виното от вековни дъбови бъчви може да даде един емоционален завършеск на вечерята.

Кръгов завършеск. Не бих могъл да кажа обобщено за всички завършеци, но при множество произведения завършескът трябва да даде отговор на въпроси, тревоги и образи, представени в началото. Понякога началото и краят могат да се слеят и обвържат.

При романите понякога откриваме, че първият абзац функционира като последния. От страница 215 вече познаваме началото на „*Моят живот като куче*“ от Райдар Йонсон. Същият абзац служи и като завършеск на романа. Това е логично, като се има

предвид, че този роман е за израстването на главния герой, детството на един бъдещ писател, и затова накрая той пише първата страница на книгата:

„Някой ден може и да кажа истината на някого. Знам точно как ще започна: снежинките ме хипнотизираха. Обземаше ме все по-голяма съниливост, но трябаше да държа очите си отворени. Ами ако пропусна спирката си и слезех на грешната, втурвайки се напълно замаян в бялата арктическа тундра, и бъда посрещнат от вълци, готови да ме разкъсат на парченца! Е, това би било непростимо и недостойно за един истински трапер.“

В случая този вид кръговост действа, но понякога изглежда пресилена и изкуствена.

Съответстващ и несъответстващ завършек. Съответстващият край много прилича на кръговия — първият образ, трансформиран, служи и за последен. Завършекът пряко отговаря на въпросите, повдигнати в началото.

На страница 212 цитирахме началото на „*Провинциална любовна история*“ на Джийн Стафорд. Нека сега да видим края:

„Тя знаеше, че промяна няма да настъпи и че вече никога нямаше да види любимия си. Напълно объркана, като сирақ, затворен някъде самотен, тя излезе навън и се качи в шейната. Невъзмутимият котарак на ковача се изпъна и се нагласи удобно, а Мей седна до него, здраво стисната ръце в ската си, трескаво обмисляйки отново и отново как ще живее отсега нататък.“

Историята започва в шейната и сега приключва в нея, което придава едно очевидно единство.

Ще дам няколко примера за подобни кръгови завършеци под други рубрики по-нататък, но често такива завършеци не са необходими. Например в „Преображенето“ на Кафка — чието начало вероятно е (почти неизбежно) най-често цитираното, краят рядко се споменава:

„Като [господин и госпожа Замза] се умълчаха и почти несъзнателно се разбраха с поглед, те си казаха, че вече е дошло време да ѝ потърсят някой добър мъж. И сякаш в потвърждение на новите им мечти и чудесни намерения, когато достигнаха целта на пътуването си, дъщерята първа се надигна от седалката и разкърши младата си снага.“ (Превод: Венцеслав Константинов)

Произведението не приключва със същия герой, Грегор. То вече не е фантастика. Краят едва ли би могъл да се различава в по-голяма степен от началото. Но косвено той е подходящ — представя един контраст на агонията на Грегор и усиљва усещането за безполезността му. Светът може да продължи да съществува доста добре — всъщност по-добре — без него. Този ироничен, видимо несъвпадащ завършек, вероятно върши повече работа в сравнение с още някой образ на хлебарка.

Изненадващ завършек (неочекван край). Понякога се нарича и завършек тип „О. Хенри“, макар че Ги дьо Мопасан, а и други писатели преди него, са го използвали. В „Огърлицата“ жена на име Матилда взема назаем огърлица, губи я, купува стъклено копие и работи като чистачка петнайсет години, за да замени изгубената с истинска диамантена огърлица. Тя дава истинската огърлица на собственичката ѝ, която казва:

— Казваш, че си купила диамантена огърлица, с която да замениш моята?

— Да. Не забелязахте ли тогава? Те изцяло си приличаха.

И се усмихна с гордост и искрена радост. Мадам Форестиер бе трогната и вземайки двете й ръце, отговори:

— О! Милата ми Матилда! Моите бяха изкуствени. Те не струваха повече от петстотин франка!

Измамен завършек. Той не е същият като изненадващия, макар че също може да бъде изненадващ.

Ако Кафка бе разказал „Преображението“, без да ни разкрие, че Грегор Замза е в тялото на хлебарка, и бе запазил този ред за накрая, това би било измамен завършек или лъжлив завършек. Трудно ми е да ви дам какъвто и да било пример от литературата, тъй като измамният завършек обикновено гарантира, че едно произведение няма да бъде смятано за литература.

В „Случка на моста Оул Крийк“ Амброуз Биърс се доближава до него. Един мъж е обесен. Но след това през по-голямата част от повествованието ни се представя историята на бягството му, докато той не стига до дома си.

„Ох, колко е красива [жена му]! Той скача напред с отворени обятия. Точно да я обгрне, и усеща зашеметяващ удар в тила си; ослепителна бяла светлина засиява около него, съпроводена от звук като от топовен изстрел — след това настъпва мрак и тишина!

Пейтън Фаркуър бе мъртъв; тялото му, със счупен врат, се люшна леко настрани под дървените трупи на моста Оул Крийк.“

Биърс измамва читателите, че мъжът е избягал. И тогава изведенъж се връщаме обратно в началото. Сега то звучи логично, като се замислиш за халюцинации, теориите за съзнанието, което бяга пред смъртта, и т.н. Той ни е подвел целенасочено. Не краят крие измамата,

а средата на историята. Краят съвпада идеално с началото. Осмисля се благодарение на началото.

Обобщаващ завършек. Краят на повествованието може да бъде предаден и като обобщение.

В „*Госпожица Фифи*“ на Ги дьо Мопасан например една Френска проститутка не може да търпи да бъде унижавана от пруски офицер. Тя го убива с нож, бяга и се скрива. Тези събития са представени драматично, но изходът е обобщен накрая:

„Скоро след това един патриот, който нямаше предразсъдъци, който я харесваше заради смелата ѝ постъпка и който след това я обичаше заради нея самата, се ожени за нея и я направи почтена жена.“

Основното драматично събитие отнема няколко часа, затова останалото е разказано в резюме. В подобни случаи стратегия е по-добра от разточително описание на цялата история. Обобщаването обаче придава на историята приказен характер — който може да бъде желан или не. Множество филми са използвали този способ като средство за излизане от рамката на описаната случка, без проточване и забавяне — и затова този способ може да изглежда твърде познат. Но тъй като се използват доста рядко в модерната художествена литература, обобщаващите завършеци представляват една добра възможност. Том Улф умело използва един обобщаващ завършек в „*Кладата на суетата*“, както и Мерилин Робинсън в „*Домакинство*“.

Отворен край. Много писатели са против чистия завършек, тъй като той сякаш противоречи на обикновените преживявания, които продължават и след като случката е „приключила“, а последиците от случката възникват отново и отново в нови преживявания. Дори и смъртта на едно лице не слага край на преживяванията на други и докато имате поне двама герои в една история, може да е необходимо да разкажете какво мислят, чувстват, преживяват оцелелите. Ако сте

съгласни с този възглед, може да използвате отворените завършеци. Излезте от художественото произведение, докато действието все още продължава. Много бе казано за началото *in medias res*, но също така можете да излезете и на сред събитията.

Нека разгледаме например „*Майсторът*“ от Бърнард Маламъд. Яков Бок, аполитичен евреин, е пристигнал в Киев от своя щетел (еврейско селище) около 1914 г. След като несправедливо е набеден в убийството на християнско момче, без официално обвинение прекарва две години в строг тъмничен затвор, като е подложен на крайни изтезания. Когато постъпва фалшиво обвинение, той е ескортиран до процеса от казашки войници, като шансовете му са малки. Но пък скоро може да настъпи Октомврийската революция. Това са размислите и образите в края на романа, по пътя на Яков към процеса, до който не стигаме:

След това си помисли: Когато няма борба, няма свобода. Какво е казал Спиноза? Ако държавата действа по начин, който отблъска човешката природа, по-малкото зло е тя да бъде разрушена. Смърт на антисемитите! Да живее революцията! Да живее свободата!

Тълпите от двете страни на улицата отново се бяха сгъстили, натъпкани между бордюра и сградите. От всички прозорци гледаха хора, а някои стояха по покривите от двете страни на пътя. Сред тези на улицата имаше евреи от район Плоски. Някои, които успяваха да зърнат майстора при преминаване на файтона, не скриваха плача си и кършеха ръце. Един мъж с рядка брада бе забил нокти в лицето си. Един или двама помахаха на Яков. Някои изкрештяха името му.

Не знаем как ще приключи процесът. Ще бъде ли осъден на смърт Яков и разстрелян преди да настъпи революцията? Или революционерите ще го освободят? Оставаме в неведение за основни събития в романа. Въпреки това една от темите стига до развръзка — Яков е променен мъж. Докато в началото смята себе си за аполитичен, сега вече той е революционер. Тоест налице е промяна в същността на

характера, настъпила в резултат на прозрения. Но основният източник на напрежение — дали героят ще бъде освободен или екзекутиран, остава отворен, неразрешен. Докато четях, се тревожех не дали ще започне да смята себе си за политически ориентиран, а дали ще оцелее.

Все пак мисля, че това е един успешен завършек: отговаря на някои психологически въпроси и същевременно приключва, без да даде решение на действието. Оставам тревожен за Яков и започвам да си представям различни завършеци — отвореният завършек на автора ме подканва да бъде активен, да завърша действието на романа с въображението си.

Някои завършеци могат да бъдат напълно отворени, без да отговарят на нито един от повдигнатите въпроси — което косвено може да загатва и за неразрешимостта на въпросите. „Майсторът“ например можеше да завърши в напрежение без каквато и да е промяна у героя. Множество абсолютно отворени завършеци са всъщност антизавършеци.

Завършек с идея и образ. По този начин Милан Кундера завършва „Книга за смеха и забравата“:

„Всички много се зарадваха на идеята и един мъж с невероятно шкембе започна да развива теорията, че западната цивилизация си заминава и че скоро ще бъдем напълно освободени от оковите на юдео-християнската мисъл — изявления, които Джен бе чувала вече десет, двайсет, трийсет, сто, петстотин, хиляда пъти — и за момента тези няколко метра от плажа ѝ се струваха като университетска зала. Мъжете продължаваха и продължаваха да говорят. Другите слушаха с интерес, голите им гениталии, вгледани глупаво, тъжно, безучастно в жълтия пясък.“

Противопоставянето на теорията за западната цивилизация и гениталиите, вторачени в жълтия пясък, действа като ирония. В един

роман на идеите, разглеждащ комунистическата диктатура, това определено е цинично заключително изявление.

Разсъждения за края. Точно както често пъти се започва самоосъзнато, множество завършеци привличат вниманието към себе си чрез разсъждения за значението на завършека. Ето края на „Улица Мидак“ на Нагиб Махфуз:

Ще бъда търпелив, докато съм жив, все пак нали всичко има край? О, да, всичко достига своя *nihaya*.

А думата на английски език за това е „end“ и се пише: END...

ЗАКЛЮЧИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ ЗА КРАЯ

Независимо от вида завършек, който използвате, тряба да приключите умело и елегантно, тъй като това е последното впечатление на читателя от вашето произведение, което ретроспективно ще хвърли светлина върху цялото произведение. Ето защо е препоръчително да приключите с въздействащ образ или интересна мисъл.

Ако не сте доволен от това, което може да бъде постигнато с един кратък завършек, или все още изпитвате нужда да обясните нещо, може да напишете епилог. Ако става въпрос, може да напишете и два епилога, както прави Толстой във „Война и мир“ (първи епилог, шестнайсет глави; втори, дванайсет глави — общо над сто страници), съдържащи разсъждения за историята, войната и т.н., ако сте благословени с нежелание да завършвате романите си. Също така може да напишете коментар и след това да решите къде да го сложите — в края или в началото. Дикенс игриво решава проблема къде е мястото на пояснението в „Нашият общ приятел“, като озаглавява епилога си „Последис: вместо предисловие“.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Един абзац. Напишете вътъплението на уестърн, със странно действие, включващо няколко животни. Имитирайте вътъплението на Лари Макмъртри в „*Самотен гълъб*“:

„Когато Августус излезе на верандата, сините прасета ядяха гърмяща змия — не много голяма. Тя най-вероятно просто си бе лазила наоколо в търсене на сянка, когато се бе натъкнала на прасетата. Те радостно си я дърпаха и гърмящите й дни бяха приключили. Свинята я бе хванала за главата, а нерезът за опашката.“

Използвайте обаче различни животни — магарета, коне, петли, ястреби, котки, опосуми, скункове, овце, мечки, чакали.

Цел: Да въведете в обстановката по активен начин, когато нещо вече се случва, а също така, за да забавлявате.

Проверка: Добиваме ли усещане за мястото чрез тези животни и средата, в която те се намират? Вътъплението ви забавно ли е? Дайте го на съседа си (майка, съпруг/а, който ви е на разположение) да го прочете и вижте дали ще се усмихне.

2. Един абзац. Напишете вътъплението на любовна история, когато героинята среща своя бъдещ любим. Ако не можете да го направите сериозно, направете го като пародия.

Цел: Да проиграете няколко варианта на шаблонно вътъпление, тъй като повечето любовни истории започват така. Ако го направите като пародия, целта е да упражните техниката и да се забавлявате. Когато преувеличавате нещо, може да разберете по-ясно как то действа.

Проверка: Представихте ли бъдещия любовник по достатъчно привлекателен начин? Той не трябва да бъде леснодостъпен, нито

мърляв (освен при пародия), нито пък да бъде прекалено стереотипен (като например красив доктор с прошарена коса).

3. Един абзац. Напишете вътълението на психологически роман, разказващ за голямо семейство в малко градче. Въведете ни в градчето, сякаш пътуваме с влак (вижте примера с „*Моят живот като куче*“ на страница 215) или в кола.

Когато приключите с вашия абзац, изберете цитат от Библията, Корана, Бхагавад Гита или което и да е литературно произведение, което ви се струва подходящо, и го използвайте като епиграф.

В случай че използвате известен цитат, можете да го парафразирате, както прави Джордж Оруел в „*Нека аспидистрата да ѝ ѳти*“: „Макар че говоря с човешки и ангелски езици, а пари нямам, аз съм станал мед, що звънти, или кимвал, що дрънка. И макар да имам пророческа дарба и зная всички тайни и всяко знание; и макар да имам пълна вяра, тъй щото и планини да премествам, а пари нямам, нищо не съм.“

Цел: Да опишете преживяването на пътник, така че читателите да почувстват, че пристигат на определено място и са в подходящо настроение за това, което следва. Също така да се научим да използваме цитати. Ако сте избрали темата на вашата история, започнете я с цитат.

Проверка: Почувствахте ли се така, сякаш пътувате? Ангажирахте ли достатъчно сетива? Показахте ли хипнотизиращия ефект на пътната маркировка, или падащия сняг, или наглед повторяящите се полета?

По отношение на цитатите — трябва да сте сигурни, че те са свързани с вашата тема, поне косвено.

4. Една до три страници. Започнете свой собствен разказ, състоящ се от няколко абзаца, като продължите вътълението от „*Любовта не е пай*“ на Ейми Блум: „Насред хвалебствената реч на скучното и сърцераздирателно погребение на майка ми, започнах да си мисля дали да не отложа сватбата.“

Цел: Да използвате чуждо първо изречение, изпълнено с драматизъм и енергия, за да започнете своя разказ. Ако видите, че се очертава разказ, продължете поне на още две страници. После, ако

приключите разказа, махнете първия ред или го преместете преди текста, като цитат.

Проверка: Дойдоха ли ви идеи за разказ? Има ли сцена, която да задейства въображението ви? Ако не, парафразирайте началото по следния начин: „Насред хвалебствената реч на скучното и сърцераздирателно погребение на майки ми, започнах да си мисля дали да не приема предложението на Джон“. Така по-добре ли е? Ако не, опитайте: „Насред тоста на скучната сватба на майка ми, започнах да си мисля за предстоящото ѝ погребение“. Ако и това не ви върши работа, открийте вътъпление и играйте с варианти, докато не намерите нещо, което поражда мисли и сцени.

5. Три до четири страници. Започнете разказа с хронологичния край — или сватба, или погребение. Направете сцената голяма — поне една страница. След това започнете с втора глава — хронологичното начало на разказа, където е започната любовната история (при сватба) или се е появила болестта (при погребение). Нахвърляйте щрихите на останалата част на разказа, напишете последния абзац от разказа, който хронологично би трябвало да предшества началото.

Цел: Да се научите как да започвате с последната случка в разказа, която ще служи като отправна точка и цел, към която ще се насочи цялото повествование.

Проверка: Хрумват ли ви достатъчно идеи за това, което би могло да се случи в живота на участващите герои? Например ако отрежете и началото, и края, ще остане ли достатъчно интересен материал по средата? Ако отговорът е да, когато приключите с проекта на разказа, може да отрежете сцената със смъртта или сватбата, послужили за рамка.

6. Една страница. Започнете роман с описание на раждане от гледната точка на майката.

Цел: Да се упражните в започването на биографичен роман от хронологичното начало. Особено ако сте мъж, ще ви бъде от голяма полза да си представите разказа от гледната точка на майка, с всички усещания, мисли и т.н. Ще трябва да си измисляте.

Проверка: Дайте го на една майка и я попитайте дали сте го описали добре. Или намерете няколко описания на раждане и макар

всяко раждане да е уникално, се уверете, че вашето съдържа подобни елементи.

7. Три страници. Напишете последните три страници на разказ за любовна афера. Жена влиза с взлом в апартамента на своя приятел и открива записите от телефонния му секретар. Тя изслушва съобщенията, което хвърля нова светлина върху връзката. В този момент влиза някакъв престъпник и тя прави сделка с него.

Цел: Същата като при Упражнение 6 — сблъсък на миналото и настоящето (или среща с нови прозрения и развития).

Проверка: Записите интересни ли са? (След няколко записани съобщения тя може да сравни съдържанието им с това, което си спомня, за да повиши важността им.) Действието драматично ли е — със сцени, декор, описани и уплътнени с диалог?

8. Една страница. Напишете умишлено изтъркан край на любовна история, евентуално любовната история от Упражнение 2. Променете обаче пола, за да се отклоните от обичайната формула. Пишете от мъжка гледна точка и оставете мъжа да преодолее изкушение и да се завърне при жена си по-мъдър.

Ако не харесвате формулата или пък тя ви е омръзнала, направете я като пародия, вложете чувството си за хумор. Но пък ако всичките ви разкази са с тъжен край, вероятно ще ви е от полза да направите това упражнение сериозно. Ако формулата ви смущава, откажете се от момента с изкушението, но завършете разказа по оптимистичен начин.

Цел: Да изкарате пари. Шегувам се, но не напълно. Да упражните различните любовни преживявания? Да, като завършеци.

Проверка: Изтърканият ви край звучи ли интригучащо? Не би трябвало, поне не в добрата шаблонна художествена литература. Използването на поетични образи в края, вместо очевидни обобщения, може да ви помогне. Ако искате да изразите мисли, то те трябва да бъдат интересни.

9. Една до две страници. Напишете началото на разказ (като влизате направо по средата на комплициран или кризисен момент) и завършека (който дава разрешение), така че те да се отразяват взаимно.

За да засилите връзката между началото и края, използвайте един и същ символичен предмет и в двете. В „Провинциална любовна история“ например Джийн Страфорд използва старата шейна като първи и последен образ. Когато стигнем до шайната накрая, осъзнаваме, че сме направили пътешествие.

Цел: Упражнение за постигане на съответствие между завършека и началото, по конкретен начин, концентрирайки се върху предмети като символи. Не трябва да знаете какво означават символите — те така или иначе ще свършат работа.

Проверка: Предметът събуди ли много асоцииции у вас? Нахвърляйте ги на лист, без да ги цензурирате. След това анализирайте по какъв начин тези асоцииции са свързани със случките в разказа. Бихте могли да използвате тези асоцииции, за да затегнете връзките между началото, края и останалата част от разказа.

10. Напишете рамка на разказ. След това напишете първия и последния абзац на разказа, така че двета да нямат почти нищо общо.

Цел: Да се упражнявате в постигането на контраст между края и началото.

Проверка: Краят прави ли началото да изглежда като сираче? Трябва, за да покаже колко много сме се отдалечили от него.

11. Нахвърляйте бегло щрихите на разказ и напишете неочеквания му край.

Цел: Да се упражняваме в използването на различни завършеци.

Проверка: Завършкът наистина ли е неочекван? Има ли смисъл? Възможно ли е да се случи, имайки предвид набелязания сюжет?

12. Една до две страници. Опишете смъртта на герой, включвайки подробно мислите и възприятията на умиращия. Представете си, че завършвате дълъг роман за изтощителен живот.

Цел: Да можете да завършите по традиционен начин, но въпреки това с нов елемент, някакво ново описание, аналогия, образ на това, което очаква всички нас. Използвайте прозрения от психологията и физиологията при формулирането на описанието. Можете ли да напишете оптимистично описание на смъртта?

Проверка: Описанието убедително, ярко, сериозно ли е, а не помпозно, сантиментално и проповедническо?

ГЛАВА ОСМА

ОПИСАНИЯ И ИЗБОР НА ДУМИТЕ

Едно от основните умения, които трябва да придобиете, е описанието — то е вашият начин на показване и виждане. Нужни са живи подробности — не само за да добие разказът ви плът и кръв, а и като доказателства. Колкото по-необикновена е фабулата ви, толкова по-необходимо е тя да е основана на реалистични подробности, които придават достоверност и правдоподобност. Габриел Гарсия Маркес казва, че при журналистическия материал едно невярно късче информация е достатъчно, за да опорочи целия материал, а в художествената творба една поразителна и правдоподобна подробност може да е достатъчна, за да придае достоверност на цялото повествование. И „*Един много стар сеньор с огромни криле*“ той описва ангел, който каца на морския бряг. Защо да приемем фантазиите му? Защото подробните приземяват ангелското:

„По плещивия му череп бяха останали само няколко побелели косъма, а в устата му — едва няколко зъба... Огромните му орлови криле, мръсни и наполовина оскубани, бяха затънали дълбоко в калта.“

И по-нататък:

„Той лежеше в един ъгъл и сущесе разперените си криле на слънце сред обелките от плодове и остатъците от закуски, които ранобудниците му бяха подхвърлили... Обратната страна на крилете му бъкаше от паразити.“

Как бихме могли да са усъмним в паразитите по крилете? Реалистичното описание прави фантазията приемлива, придава ѝ достоверност. Стилът му на писане е магическият реализъм и магията не преминава първо от небето към земята, а по-скоро от земята към небето, от червейте към ангелите. Ако вие особено се интересувате от писане на фантастични произведения, научна фантастика или исторически романи, трябва да се научите как да избирате основните, придаващи автентичност подробности, за да ни убедите.

Като творец на художествена проза обаче ще се сблъсквате със силна съпротива срещу описанията. Днешните читатели търсят бързи сцени, действие и енергичен диалог. Така че защо да си даваме труд да описваме, като описанието забавя хода на повествованието ви? Читателят вероятно ще прескочи поетичните ви описания, за да премине към следващия драматичен момент. А и как би могла прозата ви да се конкурира със зашеметяващите пейзажи и страховитите специални ефекти във филмите? Невъзможно.

Може би. С добре подбрани думи обаче имате шанс да овладеете един истински занаят, да постигате много с малко, с един стар речник, сам, със собствени сили — а това е близо до сътворението, което става *ex nihilo*, от нищото. (Филмите възникват от милиони долари, от работа в екип на много хора, филмите правят много, а понякога учудващо малко — от много.) Помните, че читателят взаимодейства с вас; читателят мечтае, прави свободни асоциации и си въобразява, тръгвайки от вашите думи. Само трябва да поставите думата правилно и тя ще отвори в съзнанието на вашия читател вътрешния киносалон, концертни зали, ресторани и ботанически градини. Повече може да се случи в съзнанието на читателя, отколкото на кинозрителя, именно защото на пръв поглед думите са схематични и непълни: читателят се присъединява и довършва работата, въобразявайки си активно, а не само като възприема пасивно. И ако описвате сбито и пестеливо, не се бойте, че ще отегчите читателя. Така че няма причина (освен финансова) за вас като писатели да се опасявате, че филмите ще ви победят.

КАК ДА ОПИСВАМЕ

Някои писатели прекаляват в стремежа си да създадат образ, като изброяват всеки аспект на предмета, който описват. Това не е необходимо. Достатъчно е да се изброят възловите аспекти на образа и след това да се разчита на силата на думите да подтикват. Не е необходимо да дадете всички цветове и нюанси. Маркес само споменава паразитите в крилете на ангела, а въображението на читателя върши останалата работа. Друга често срещана грешка при описанията е да се разчита на прилагателните — понякога купища прилагателни — за създаване на картини. (Добре е прилагателните да се използват пестеливо, като се разчита най-вече на конкретни съществителни за изграждане на образи.)

При описанието вие показвате директно това, което може да се види, и косвено това, което може да се предположи, като например състоянията на ума. Трябва да показвате дори и емоциите: лесно е направо да се каже как се чувстват героите ви, но обясненията обикновено правят разказа ви плосък. Може да ви се прости съобщението как се чувства главният ви герой, носителят на гледната точка, тъй като имате достъп до съзнанието му, но ще ни трябват доказателства за чувствата на другите. Как да разберем, че Джоан е отегчена, Питър — засрамен, а Томас — настроен скептично? Покажете как изглеждат те и как се държат, с какво са заети ръцете им, и читателят ще се досети за емоциите им.

Бъдете особено внимателни при описанията на силни чувства. Ако използвате речник за силни страсти, когато разкривате слаби чувства, вие преувеличавате и това създава сантименталност. Андре Жид казва: „Често с добри чувства пишем лоша литература.“ Драматизирайте, показвайте, демонстрирайте силни чувства; споменаването на силните чувства често само ги обезценява. Описането на признаците на тези чувства може да създаде впечатление за тях у читателя, стига да не прибягвате до клишета, като *реки от сълзи, припадане, лудо биене на сърцето*. Всяко силно чувство е новост за лицето, което го изпитва, така че когато описвате чувството, трябва да създадете свежо описание.

Описанията не трябва да са дълги, за да показват много. Например Чарлс Дикенс описва съсипания и депресиран човек така: „Той приличаше на сянката си при залез-слънце“. „Съсипан и депресиран“ дава информация, но не и картина; Изречението на

Дикенс едновременно дава информация и рисува мрачна картина. Сбитото описание, което е сполучливо, показва на читателя, че с вашата проза няма нужда да се учи на скоростно четене.

Описанията са може би дори по-важни за писателя, отколкото за читателя, тъй като те държат писателя близо до мястото на действие и му помагат да онагледи, да конкретизира и да участва в произведението. Когато се описва, е добре да не се прекъсва инерцията на художественото действие. Джон Гарднър твърди, че доброто писане запазва качеството на непрекъснатата художествена мечта. Ако направим пауза за описанието, може да изгубим мечтата. Най-добре е да се използват динамични описания, когато е възможно, като Фланъри О'Конър в „*Свестен човек трудно се намира*“:

„Тя стоеше с една ръка на тънкото си бедро, а с другата го налагаше с вестника по плешивата глава.“

С действието на налагане с вестника установяваме, че мъжът е плешив. Тя не спира сцената, за да ни предложи описание в отделно изречение.

Друг пример от същия разказ:

„Тя го придърпа на коляното си, за да го повдигне, и започна да му разказва за нещата, покрай които минаваха. Въртеше очи, присвиваше устни и доближаваше лицето си с грубата му кожа към неговото гладко и безизразно лице. От време на време той ѝ се усмихваше отнякъде далеч.“

Описанията са част от динамичната сцена. Това е добра техника, когато се провежда действие и когато описанието може да бъде кратко. Когато трябва обаче да опишете много подробности, може да е най-добре да направите пауза в действието и да се съсредоточите върху задачата за момента.

В предишните глави вече се занимахме с някои аспекти на описанието — обстановка и герои — но трябва да видим как тези два

елемента могат да се свържат в описание. Обстановката може да изрази нагласата на героя, а тя от своя страна може да оформи схващането ни за обстановката. Това взаимодействие на обстановката и героя често създава настроение. С описание можете да създадете настроение. Видимият свят ви помага да изразите психологическото състояние. Например в следния пасаж, който е от разказа ми „Хляб и кръв“, можех просто да кажа, че прибирайки се с победената армия, героят, Иван, е бил обзет от чувства на безсилie и страх. Но споменаването на безсилie и страх едва ли би извикало образи — тези думи щяха да бъдат абстрактни — читателят не би се почувстввал увлечен да участва в разказа. С описанията аз давам път на абстракцията, на умственото състояние на Иван и читателят може лесно да се идентифицира с това олицетворено настроение:

„Разгромените хърватски войски си проправяха път покрай изгорената и опустошена металургична фабрика, през полето от кратери, които бяха отворили бомбите. Жаби с груба сива кожа изскачаха от пълните с вода кратери, като туптящи сърца, напуснали телата на воюващите мъже, и бродеха из унилия пейзаж. Неочакваното изскочане на толкова много сърца от сивата земя извади Иван от релси. Той не можеше да ги види, докато не се издигнат във въздуха, и му се струваше, че земята изплюва ненужните сърца и ги погълща обратно в калта.“

Разстроеното душевно състояние на Иван оформя възприятията ни за средата, които стават почти като халюцинация. Едни доволен войник от победила армия би видял жабите по друг начин, може би като радостен ритъм на освободената земя, която се връща към живот.

Същевременно средата оформя възприятието ни за състоянието на Иван. И тъй като показвам кратери от бомби и скачащи жаби — което читателят да си представи — мога лесно да обобщя чувствата на Иван, без да се притеснявам, че разказвам, а не показвам. Правя и двете, като едновременно изобразявам и разказвам. Сега мога да кажа какво е „извадило от релси“ Иван. Мога да насоча възприятието на

читателя през очите на Иван — жабите му изглеждат като „ненужни“ сърца. Ненужни е обобщение, оценка на показаното. Ако създавате настроение чрез образи, имате свободата да го тълкувате, открыто да го насочвате, особено ако с това изяснявате възприятието на героя. Тук описателната сцена служи за израз или пояснение на състоянието на духа на Иван. Мисля, че това е съществена техника при писането на художествена проза — с кратко изразително показване можете да придвижите хода на повествованието. Ако бях опитал да покажа всичко — без да съм избрал няколко изразителни подробности и без да пречупя възприятието за сцената през призмата на метафори и обобщения — биха ми трябвали страници описания на пейзажа, а ефектът би бил разводнен. А ако се бях опитал да кажа и обясня всичко случващо се — без да покажа къде се намираме — разказът би станал абстрактен и щеше да загуби въздействието си.

Чрез подробните, които избирате, можете да контролирате дистанцията, от която читателят следи действието. Ако се съсредоточите върху подробност, която е явно периферна за действието, може да създадете иронична дистанция, както прави Стивън Крейн в „Синият хотел“ на сред описание на сбиване:

„Разбира се, игралната маса бе преобръната и сега цялото тесте карти бе разпиляно по пода, където обувките на мъжете тъпчеха дебелите и изрисувани попове и дами, които гледаха с глупавите си очи войната, която се водеше над тях.“

Ние не гледаме сбиването пряко, а през очите на изрисуваните попове и дами, а определянето на тези очи като „глупави“ внася нотка на нелепост в сбиването. Вместо да следим разменяните удари, ние гледаме картите и така виждаме ударите в ироничен план. Не сме обсебени от сцената: имаме възможността да наблюдаваме и правим паралели между картите и играчите.

И най-накрая, доброто описание — освен че загатва настроение и определя гледната точка — води до естетическо преживяване за читателя. Докато четете, майсторските краски на автора ви въвличат в

средата на действието. Продължението на боя в „Синият хотел“ постига зашеметяващото въздействие на филмова сцена:

„Известно време сблъсъкът в тъмнината бе пълен хаос от размахани ръце, сякаш спици на бързо въртящо се колело. Понякога проблясваше лице, сякаш осветено от лъч светлина, призрачно и белязано с розови петна. В следващия миг бихте помислили, че мъжете са някакви сенки, ако не бяха неволно изпуснатите шепнешком проклятия, които долитаха откъм тях.“

Едно чудесно описание като това ще спечели доверието и уважението на вашите читатели. Те ще продължат да четат, защото през живите проблясъци на описанието се приобщават към създаденото от вас действие и ще искат да разберат какво става понататък в сбиването. Досега гледахме сбиването, без да знаем резултата. Съредоточаването върху изобразяването на сцената ви позволява да спрете действието, като при забавен кадър, и да засилите напрежението на сцената и очакванията на читателя.

ИЗБОРЪТ НА ДУМИТЕ

При описанието писателят разчита на избора на думите, както художникът — на избора на боите. В следния прочут откъс Гюстав Флобер обяснява важността на избора на думите: „Каквото и да искате да кажете, има само една дума, която ще го изрази, един глагол, който ще го задвижи, едно прилагателно, което ще го определи. Трябва да търсите тази дума, този глагол и това прилагателно и никога да не се задоволявате с близкия, никога да не прибягвате до хитрости, дори находчиви, или до словесни пируети, с които да избегнете затруднението.“

Le mot juste [точната дума] е френският израз, който той е използвал, и това все още е обичаен начин за означаване на точната дума [*the right word*] на английски език, придавайки ѝ френска изтънченост. Но не е необходимо да се мистифицира и третира като чуждо основното умение да се избере точната дума.

Ето два примера за точен избор на думите в едно описание от разказа на Дейвид Фостър Уолас „*Завинаги в небето*“. Обърнете внимание как думите постигат живи усещания:

„В полезрението ви попада огромния, удивителен взрив от пяна, след нея разпокъсаните пръски сред голямото съскане. След това тихото безмълвие на басейна, отново излекуван до синьо.“

„Съскане“ напомня за звука от басейна след скок в него. „Излекуването“ на басейна до синьо е идеално. Дупката във водата се е запълнила — след като мехурчетата пяна се спукат, цветът на водата се връща. Допълнителната нотка на безмълвия басейн прави ухoto ви бдително. Като си представяте нагледно как побелялата вода става синя, вие не чувате и звук. Всички тези ефекти се постигат с правилен избор на думите — *съскане, безмълвие и излекуване*, в тяхното

взаимодействие. Уолас определено се придържа към максимата на Владимир Набоков „да прегръща детайла“.

Начинът, по който избирате думите си, трябва да им придае сила. Думите не действат сами — трябва да изразите смисъла им в синтаксиса. Думата *синтаксис* произхожда от гръцка дума, означаваща „разполагам“. Разполагайте думите си стратегически, така че да могат и да настъпват, и да се отбраняват. Армията се нуждае от здрави войници, затова използвайте здрави и жизнени думи. Имайте доверие на съществителните и глаголите и ги определяйте с прилагателни и наречия само ако не можете да намерите точното съществително и глагол или когато искате да вмъкнете метафора.

глаголи

За да постигнете словесна изразителност, трябва да боравите сръчно с глаголите. Доналд Хол в „*Да пишем добре*“ казва: „Глаголите действат. Глаголите се движат. Глаголите създават. Глаголите удрят, успокояват, усмихват се, плачат, вбесяват, падат, летят, нараняват и лекуват. Глаголите придават динамика на написаното и те са по-важни за нашия език, отколкото която и да било друга част на речта.“ Тъй като глаголите действат, използвайте енергични глаголи, както в следното изречение от „*Сърцето на мрака*“ от Джоузеф Конрад:

„Движението нагоре по тази река бе като връщане към най-ранните начала на света, когато растителността е буйствала на земята.“

Буйствала — какъв сочен глагол.

За краткост и яснота, поставяйте глаголите в действителен залог винаги, когато е възможно. Вместо „Той бе ударен от топката“, кажете „Топката го удари“. Избягвайте слабите свързващи глаголи — *е* и *има* (и техните варианти) — тъй като те задържат действието и придават статичност на прозата ви. Вместо „На стената има картина“, кажете „На стената виси картина“. Вместо „В залата има много хора, които много и шумно се забавляват“, кажете „Много хора в залата лудуват“. (Тъй като никое правило не е валидно винаги, опирайте се на здравия

си разум. Ако старанието да направите глаголите активни прави изречението ви сковано или странно, намерете друг вариант или се върнете към страдателните и статичните конструкции.)

Но не прекалявайте с енергичността на глаголите си, тъй като текстът ви ще зазвучи грубо и агресивно. „Залепих Марката“ не трябва да се превръща в „Ударих марката върху плика“. Можете да изтръгнете дървена дъска от оградата, но изтръгнете ли конеца от иглата, ще спечелите не динамика, а нелепост.

Дори и умелите и известни писатели понякога не оценяват правилно силата на глаголите. Това е съвсем естествено — дори и най-добрите играчи на тенис понякога правят грешки при опита си да надвият противника, и най-добрите баскетболисти пропускат удари. Невъзможно е да се избегнат епизодичните подхълзвания в повествованието, както и в следния пример от романа на известен романист. Поставил съм в курсив думите, които според мен са прекалено силни:

Януарският студ нахлу в затопления Ягуар; едно от децата кихна, устремно поело към свободата, а г-жа Данси, гушвайки се в кожената яка на палтото си и загръщайки се възможно най-плътно в него, заяви: „Мисля, че ще си остана, където съм.“ Ева не отговори: тя се бе отдалечила. Децата тръгнаха на противоположната страна — майка им, пронизана от течението, радостно се засмя подире им.

Нахлу е прекадено силно казано за въздух, който влиза в колата. Устремно поело към свободата е малко в повече за дете, което излиза от колата. Нещо повече, този израз е клише. Гушвайки се може и да е допустимо, но интимният му подтекст като че ли е прекален. Каза би свършило същата работа, както заяви, без надутата официалност, която може да е иронична, но не достатъчно, за да оправдае претенциозния речник. Противоположната страна на кое? На посоката на Ева? Това прилагателно е явно неясно. Пронизана означава на английски език и набита на кол. Метафората в образа може да е и във върната посока, но отива прекалено далеч!

Използвайте силни глаголи, но не забравяйте за опасността от преувеличение до точката на абсурда. Вместо глагола „трепя“ (освен ако не се извършва убийство), изберете ефикасна дума, както прави

Дари Войвод в „Безмълвни пътници“: „Момчето гледаше през предното стъкло с втренченост, която Щайнер не можеше да преведе...“ Преведе е точната дума. Тя предполага, че втренчването на момчето е на език, различен от този на Щайнер, и че Щайнер се опитва да го разбере, но не може. Забележете, че думата не е красива — тя е сравнително дълга и с чуждестранен произход (с латински корен, така че звуци повече академично, отколкото директно), не е проста англосаксонска, но тъй като е добре избрана, е уместна. С основание много писатели се стремят, когато могат, да използват прости и къси англосаксонски думи, за стегнат ритъм и чувство на непосредственост — като напуквам, скачам, правя, викам — вместо дълги такива с латински или гръцки корен, като ускорявам [*accelerate*], съпоставям [*juxtapose*], извъртам [*equivocate*], замъглявам [*obfuscate*], преобразявам [*metamorphose*]. Но тези академично звучащи думи с латински или гръцки корен понякога се оказват най-подходящи. Например: „Със сложните обяснения вие замъглявате основния проблем.“ Замъглявам — в смисъл на преднамерено прикриване на даден въпрос — е по-уместно от мъглияв, което оформя ясен образ. В контекста на загуба на яснота тази уклончива дума е най-подходяща.

Разбира се, добре е да се избират прости и ефикасни думи „Като набожен човек, на прага на смъртта, той обърна поглед към тавана.“ Това ще стане по-силно, ако напишете: „Като се бореше за гълътка въздух, той погледна нагоре с такъв копнеж, че очите му сякаш дращеха по тавана.“ Вместо клишето *на прага на смъртта*, по-конкретна и активна картина на смъртта ни дава *като се бореше за гълътка въздух*. Вместо *обърна поглед, дращеха* съдържа всичко: разочарование, безнадеждност, пълно безсилie. Макар *дращех* да е обикновена дума, начинът на използването ѝ тук е необичаен. Използвайте думите по необичаен начин, за да постигнете ефект. Неопитните писатели често използват „необикновени“ думи по моден, т.е. по обичаен начин. Например *жестоко, яко, страхотен, адски* — избягвайте такива модни думи и полагайте грижи за необичайните си думи. Четете речници и вадете думи, които са ви заинтригували — колкото по-прости са, толкова по-добре, дори (и особено) ако никога не сте чували да се използват в този смисъл.

Понякога, за да се създаде действие, може от съществително да направите глагол. „Вагоните се редяха колело по колело на широките

съветски коловози от тесните унгарски релси и трещяха.“ Глаголът *редяха* предава както представата за движение, така и образа на редица, ред.

Мери Гейтскил използва тази техника на „съществително като глагол“ в „*Момичето от самолета*“:

„Тя застана там с брадва, готова да го обезмозъчи.“

Тъй като тук имаме образ на насилие, да го обезмозъчи е подходящият глагол, получен от съществително.

Лесли Силко, в „*Жълтата жена*“, също използва тази техника:

„Той поклати глава и вряза нокти в пясъка.“

Вряза е ефективно — простата дума създава образ на ръка, заровена в пясъка. Това би могло да бъде казано по по-дълъг начин: „Той поклати глава и заби ноктите на ръката си в пясъка“. Ето пример от творба на Гари Сото, как се прави картина и метафора от съществително, използвано като глагол:

„Зашипах цигарата си между пръстите по много европейски начин.“

За да пригадете плътност на прозата си, от време на време може да изразявате метафорите си с глаголи, ориентирани към образи.

СЪЩЕСТИТЕЛНИ И КОНКРЕТНИ ОПИСАНИЯ

Разчитайте на конкретни съществителни, т.е. на имената на нещата, тъй като в художествената проза трябва да ни дадете илюзия за света. Отбележете как Ръсел Банкс ни дава света чрез конкретни съществителни, в „*Сара Кол: Една любовна история*“:

„Пликът с ризите на масата зад нея, вестниците, разхвърляни по дивана и на пода, звукът на носения от вятъра дъжд, който миеше стените на сградата отвън, и тишината на стаята, докато стояхме един срещу друг и гледахме...“

Отбележете, че тук има само едно прилагателно (строго погледнато, съчетание глагол-съществително, служещо за прилагателно) — *носен от вятъра*. Останалото са съществителни и глаголи. Конкретните съществителни онагледяват стаята и атмосферата ѝ по-добре, отколкото могла поредица от прилагателни и обобщения. Когато описвате, са ви по-необходими конкретни съществителни, отколкото периферни прилагателни, освен ако са използвани умело. Дори търпеливото изброяване на нещата може да е уместно. Читателят ще допълни цветовете и формите от въображението си.

Винаги когато е възможно, бъдете конкретни, а не абстрактни, освен ако пишете философски текст. Колко грозно звучи думата *конкретно* [*concrete*], особено ако се възприема буквально [*concretely*]: като бетон [*concrete*] с железни пръти, които ръждясват в него.^[1] Латинският му корен обаче, *crescere*, означава „растя“. Растежът, като нарастващата луна, очарова. Не може лесно да направите картина от абстрактни думи — дори и тези, които хората намират за важни, като *емоция*. Бъдете малко по-определенi — *самота и очакване* — и пак не е много ясно. Ако не можете да изпълните задачата с няколко думи, създайте сцена, за да покажете и конкретизирате абстрактното.

Тим О’Брайън ни дава отличен образец за конкретност и „*Нещата, които носеха*“:

„Преди да го застрелят, Тед Лавендър носеше шест или седем унции първокачествена droga, която за него си бе необходимост. Мичъл Сандърс, радистът, носеше презервативи. Норман Баукън носеше дневник. Пат Кайли носеше комикси. Кайова, набожен баптист, носеше илюстриран Нов завет, който му е бил подарен от баща му,

преподавал в неделно училище в Оклахома Сити, щат Оклахома... Когато Тед Лавендър бе застрелян, те използваха пончото му, за да го загърнат в него, да го пренесат през оризището и да го качат в хеликоптера, който го откара.“

Тук всеки от героите е охарактеризиран накратко с това, което носи. Предметите казват много повече, отколкото биха могли да изразят резюметата, тълкуванията, мислите и прилагателните. Подреденото изложение на О'Брайън създава и впечатление за армейския живот. Той използва този пример също така и за развитие на темата на разказа. Виждаме и обезценяването на живота по време на война, където дори смъртта се обгръща с евтини вещи — пончото. Този разказ доказва силата на конкретността.

НАРЕЧИЯ И ПРИЛАГАТЕЛНИ

Тези определения често намаляват въздействието на вашите глаголи и съществителни. Например: „*Той бягаше изключително бързо*“ не казва нищо повече от „*Той профуча*“. Дори и по-малко, тъй като е твърде дълго за четене и поради това ви забавя; синтаксисът на изречението не отговаря на смисъла му. Да бягаш бързо означава да спринтираш. Какво е изключително бързо? Максималната скорост при 100 м. гладко бягане е 36 км (23 мили) в час. Защо да се поставя ударение на „изключително“, когато хората са доста бавни в сравнение, да речем, с гепардите? Ако *наистина* искаме (а „да искаш наистина“ не значи нищо повече от „да искаш“) да подчертаем скоростта, можем да кажем: „*Той се втурна*“.

„*Той бягаше много бавно*“ също хаби думи. (Натрупването на наречия ни забавя и така синтаксисът отразява смисъла на изречението, но това не е голяма утеха за несръчността.) Каква е разликата между много бавно и бавно? Мнозина писатели отбелязват, че много е думата, която е най-малко „много“ в езика. Може би е по-добре да напишете: „*Той бягаше за здраве*“.

Някои туристи водят кампании срещу прилагателните и наречията. Марк Твен препоръчва след приключване на дадено творение, авторът да задраска всички прилагателни и наречия и да го

прочете отново, като след това върне онези, които са абсолютно необходими. Той гарантира, че с тази стратегия прозата се подобрява. Не мисля, че трябва да сте толкова строги при използването на определения, но ги проверявайте. Може да постигнете повече, като избирате прецизно глаголите и съществителните.

Понякога прилагателните и наречията добавят хубави нотки в прозата ви. То е като разумното използване на червен пипер. Червеният пипер, макар да не е от най-пикантните подправки, добавя вкус. (Силните глаголи са като лют пипер. Те парят.) Ето примери за добре избрани определения — първо от „*Любителката на демони*“ от Елизабет Боуен:

„Отколешният въздух на стълбището бе оживен от полъх, който достигна до лицето й. Той идваше от мазето...“

Отколешният е изненада тук. Това е рядко употребявана дума за нещо остаряло и неизменно, което би трявало да означава застоял, но така то звуци като повече от застоял. Отколещен в смисъл на остарял и излязъл от мода, е le mot juste [точната дума].

Ето един пример за едно отлично описателно прилагателно от „*Четири срещи*“ от Хенри Джеймс:

„Видях я в непълен профил.“

Непълен — колко вярно визуално! Когато гледате лицето на човек отзад, под ъгъл, може да видите само частица от носа, устата, без съмнение непълен изглед на профила. С този избор на дума всичко това се постига.

И наречията могат също да предават картина, както в примера с „*Момичето от самолета*“ от Гейтскил:

„Той седна, пухтейки експанзивно...“

Мери Гейтскил описва мъж, който се настанява в самолета. *Експанзивно* предава отношение, поведение — като картина и звук. И в трите горни примера определенията са прецизни.

Можете да използвате прилагателни и наречия, за да изразите образ, може дори да обедините метафори и сравнения в наглед периферни думи. Лори Мур прави това чрез наречие в разказа си „Живот в общността“:

„Тя искаше да започне отначало, да е някой, който живее волно на света...“

Вместо да каже „да живее като волна птица“, което би било сравнение, Мур свива сравнението до незабележима метафора, предадена с едно наречие — волно. Кой каза, че наречията са слаби? Аз, нали? Вземам си думите назад! Правилата имат изключения, затова бъдете свободни, бъдете волни, когато пишете.

Питър Тейлър постига метафора с едно прилагателно в това изречение от „Старата гора“:

„За пръв път започнах да гадая дали вследствие на всичко това моята прекрасна, върбова Каролайн Браксли няма да развали годежа ни.“

Две прилагателни описват Каролайн. Само *прекрасна* би било безполезно, а и без това не е силно. С върбова се постига метафорична краткост, образ на жена като върба — изразителен образ на настроение. Представям си Каролайн: тя отпуска надолу дългите си ръце, леко присвита в китките; косата ѝ, полите, движенията, всичко това е меланхолична, и все пак грациозна висяща композиция. *Върбова* ме впечатлява — не е „прецизно“, но е подходящо.

МЕТАФОРИ И СРАВНЕНИЯ

Аристотел е казал: „Най-важното нещо в стила е владеенето на метафората“. На гръцки *метафора* означава „транспорт, пренасяне“.

(Една гръцка превозваческа фирма се нарича „*Метафора*“.) Пренасяте значение от един свят в друг — човешко същество става върба или кон — и така се разширява кръгозорът ни. Заимствате дадено силно впечатление откъдето ви харесва и го въвеждате във вашата картина, обогатявайки и усложнявайки, създавайки паралелна реалност, с възможен стереоэффект, по-остър и дълбок звук. Може би при използването на метафори има някакво метафизично предположение, че много неща имат еднаква обща природа. Метафората може да ни накара да видим нещо по начин, по който не сме го виждали досега, може да ни накара да се замислим, да излезем от обичайната си рутина.

Метафорите правят това пренасяне пряко, както в „златно сърце“. Сравненията правят това пренасяне косвено — „работлив като пчела“ и „работи като луд“ (както и колкото са признак за сравнение, а не за непосредствено свързване).

Метафорите и сравненията са стилистични средства. Ако метафорите ви изрично привличат вниманието към себе си, прозата ви ще изглежда измъчена и предвзета. Ето защо е особено уместно да вмъквате метафорите си незабелязано в наречия и прилагателни, както в горните примери. Понякога, разбира се, когато намерите изразителна метафора, може да решите да я поставите на централно място и да я изразите с глаголи и съществителни, както прави Луиз Ердрич в „Лек за любов“:

„Тя хвърли дъбовата тояга, която пропя над главата
ми и прониза замъгленото ми съзнание.“

„Пропяването“ на тоягата е една метафора, изразена с глагол. Това е метафора, защото приписва действие на живо същество на неодушевен предмет. Замъгленото съзнание е друга метафора. Тя прави паралел между състоянието на мисълта и природната мъгла и непрогледност. Това не е просто метафора, това е образ. Кой би имал против да прочете такава поредица от метафори? Метафорите са безупречно вплетени в изречението. Ако Ердрич бе казала: „Тя хвърли дъбовата тояга, която сякаш пропя над главата ми и като че ли премина през мъглата, надвиснала над мозъка ми“, тя би се издала, че пренася

образи от другаде — като че ли, сякаш, и другите анонси привличат внимание към сравнението и го издават като измислено.

Използвайте метафорите смело. Но ако имате много, сбийте някои в определения, за да бъдат метафорите смирени, като бележки под линия, а не гръмки и в центъра на вниманието. Дори тихите пчели дават мед — често пъти по-добър от този на гръмогласните.

избягване на клишета и грешен избор на думи

Проверете думите си, за да сте сигурни, че постигат желания от вас ефект. Ако не постигат целта ви, задраскайте ги и намерете думите, които са подходящи. Марк Твен казва: „Разликата между точната и почти точната дума е като разликата между светкавицата и светулката“.

При метафорите от съществено значение е пренасянето на набора от елементи в новия контекст да бъде новаторски — да го видите така за първи път. Ако сте срещали метафора или сравнение много пъти на други места, не ги използвайте. В обратния случай метафората ви ще бъде клише, например „работлив като пчела“. Без съмнение някога това е било свежа находка, но вече не е. Ето и други изтъркани метафори и сравнения:

златно сърце
зъби като бисер
желязна воля
здрав като бик
ослепителна светлина
безупречно вплетени (както в моето писание по-горе)
красив като картичка
пиян като моряк
кротък като агънце
верен като куче
издокаран като за снимка
нечетлив почерк, като на лекар
като зомбириани
черти, изсечени с длето
остърган до кост

отлична възможност
разбито сърце
той е сладур
като идиот
пронизващи очи
тя разцъфтя (хубаво е, че образът е представен с глагол, но е употребявано милиони пъти — ако използваме друго клише)

Има още много метафори, станали клишета. Ако ви харесва, позабавлявайте се, като разширите списъка.

Стремете се да създавате свежи метафори — макар че *свеж* не е свежо в този контекст (дали *хрупкави* не би било по-добре?) — както прави Лори Мур в „*Живот в общността*“:

„Електрическият вентилатор вееше към него; косата му се движеше леко, като водорасли във вода.“

Този пример създава картина, която не бях виждал преди да прочета нейното изречение. Тя ми показва нещо и се изкушавам да кажа: „Благодаря!“. Ето, казах го.

Можете да създадете нещо ново и свежо и без да се пренапрягате. Ето как японската писателка Мори Йоко създава оригинален образ в „*Пролетна буря*“:

„Ти трепереше като мокра котка.“

Просто, добре казано и правдиво. Сигурно сте виждали как трепери мокра котка. Полезно е да наблюдавате и да си отбелязвате наблюденията, тъй като рано или късно може да ги използвате в прозата си. Удивително е колко често пропускаме да забележим нещата около нас. Около нас има много образи, като треперещата котка, но не им обръщаме внимание, тъй като очите ни са изморени. Това е едно от

уменията, които мнозина поети притежават — да намират образи, които веднъж изразени, изглеждат очевидни. Четете поезия (или още по-добре — пишете я), за да се усъвършенствате в умението да градите образи и да избирате думи.

Не при всички образи следва да се търси олекотена простота. Ако в изречението обаче не можете да поставите нищо по-добро от „черти, изсечени с длето“, използвайте „черти, изсечени с длето“ и продължете нататък. Основната ви цел е да разкажете една история и от време на време да хвърляте по някой израз, освежителен като снежна топка, по вашия читател. В останалото време продължавайте напред. Ако се стремите да бъдете оригинален метафорист във всяко изречение или ще се докарате до творческа криза, или ще ви трябва десет години, за да напишете разказ. Страхът от клишетата може да бъде дори и по-голяма грешка от използването им, ако забравяте за фабулата и героите си в името на красотата. Както и при повечето неща, намерете правилната мярка.

символи

Мнозина писатели смятат, че за да задълбочат и разкрасят прозата си, трябва да „използват“ символи. Но не мислете за символите. Имате по-добри неща за вършене: пишете, рисувайте, играйте. Думата произхожда от *symbolein*, което на гръцки означава хвърляне (*bolein*) заедно (*sym*). Като хвърляте думите заедно, вие ще създавате символи — *symbolein*, смислови връзки между конкретното и абстрактното. Колкото по-малко контролирате това, което се случва, толкова по-добре, защото връзките ще дойдат от вашето несъзнавано или полуусъзнавано, оттам, където извират думи и образи, спонтанни и свободни. Хвърлянето заедно според мен предполага определена свобода.

Може и да греша в анализа на етимологията, но вероятно не и в анализа на полезността да планираме символите предварително. Приемам преднамереното използване и изучаване на символите в психоанализата, антропологията, религията и литературата, но при писането на художествена проза е добре да бъдете спонтанни. Един доктор по философия, мой приятел, не може да спомене риба, без да се замисли за символичното ѝ значение в християнството, което той, като един образован неоезичник, намира за обезпокоително. Той не може да

спомене в някой разказ думата банан и да не се разтревожи, че говори за пениса си. Според мен този човек има голяма творческа криза и малък ища за писане. Така че не се занимавайте с психоанализа на символите в творбите — ваши или чужди. Изрядното подреждане на символите или ще ви затормози, или ще направи прозата ви изкуствена. Не знам за друга отделна тема, която да замъглява съзнанието по-силно и да прави писателския занаят да изглежда по-сложен, отколкото трябва да е. Но кой знае, ако ви интересуват, символите могат да ви служат (все пак вижте какво се случи с проповедите срещу наречията в тази глава).

[1] Непреводима игра на думи — на английски „concrete“ означава: а) бетон; б) конкретен. „Concretely“ означава конкретно, буквально. — Б.пр. ↑

УПРАЖНЕНИЯ

1. Една страница. Изберете фантастичен персонаж — Дракула, Нарцис, Дядо Коледа или някой измислен от вас — и ни убедете във физическата му реалност, използвайки банални подробности.

Цел: Да се научите как да „доказвате“ съществуването на фантастични персонажи. Независимо дали вярвате в Христос, изкушаващо е да се вярва в бог, който се поти и раните му кървят. Подробностите от историята му се запомнят, защото чрез словото духът е добил плът.

Проверка: Описали ли сте достатъчно реални, битови неща? Например пърхот, паста за зъби, дупки по чорапите, лош характер, зъбобол, ухапвания от комари, бронхит и какво ли още не. Ако не, върнете се и го направете.

2. Една страница. Представете си, че сте архитект и правите завод или гимнастически салон. Първо го нарисувайте, ако това ви помага да си го представите, и след това направете негово описание.

Цел: Да се научите да си представите картиенно нещо, което не сте виждали преди, и да го опишете. Може би имате въображение на художник или конструктор, което ще ви е полезно.

Проверка: Описахте ли сградата, така че да изглежда „истинска“? Прикрийте следите на вашата измислица, за да изглежда, че наистина сте излезли на улицата и сте скицирали сградата от натура. За реалистичност може би ще ви потрябват пукнатини в мазилката, нацвъкано от гълъби по стените, някои елементи на „грубата“ реалност.

3. Три абзаца. Опишете кон, куче и котка. Не споменавайте животното, което изобразявате, и избягвайте антропоцентристки приписвания на мисли и чувства. Опитайте да ангажирате всичките ни сетива и нека заедно да погалим животното. Ако имате животни около вас, наблюдавайте ги и ги опишете в подробности. В обратния случай разчитайте на представите си.

Цел: Упражнение по точност на описанието от преки наблюдения. Не се тревожете дали написаното от вас е красиво, а дали е точно, все едно пишете учебник за природата.

Проверка: Дайте написаното на ваш близък, съпруг(а) или който се окаже на разположение и вижте дали ще разпознаят животните ви. (За проверката избягвайте думи, които биха идентифицирали животното ви, като *мустаци*.) Ако не се получи, опитайте пак.

4. Три до четири абзаца. Опишете цветарски магазин, фурна, обущарница или друго малко магазинче, което ви попадне. Съсредоточете се върху миризмите и звуците.

Цел: Работа с използване на въображението за звуци и миризми. Ако трябва да прибегнете до метафори, така да бъде.

Проверка: Върнете се към упражнението ден или два след като го завършите. След като прочетете, затворете очи, обмислете използваните думи, без да им придавате неприсъщо значение и вижте дали това, което описвате, стига до читателя.

5. Една страница. Опишете звуците, които чувате от стаята си в полунощ. Не се престаравайте, а просто избройте звуците и вероятните им източници. След това препишете списъка на звуците и на тази основа измислете призраци, влюбени, крадци и т.н. Преувеличавайте, драматизирайте, ползвайте метафори. Ако нямаете природна склонност към преувеличаване, пишете от гледна точка на параноично и силно чувствително лице — някой, който е различен от вас.

Цел: Да се научите как да управлявате употребата на звуци, първо, за основното реалистично описание, а после — и за внушение с пестеливи средства. Никое друго сетиво не може да активира работата на въображението така, както слухът. Това превръщане на мравките в слонове, към което е склонно ухото в тъмнината, може да е особено полезно за психологическото напрежение.

Проверка: За първата половина от упражнението: споменахте ли достатъчно звуци, без да правите от тях прекалено много или прекалено малко? За втората половина: придвижихте ли се извън бanalното към фантастичното?

6. Напишете изречение и използвайте проста дума по странен начин — както например се използва *дращеха* в следното изречение: „Очите на умиращия сякаш дращеха по тавана.“ Напишете десетина такива изречения и запаметете три или четири, които са най-подходящи. Преработвайте ги, докато го постигнете съвършенство.

Цел: Да се научите как да събирате думите заедно по нови начини. Помислете какво могат да внушат глаголите ви, дори и никога да не са се проявявали по този начин. Експериментирайте. Когато описвате нещо, прегледайте списъка с глаголите, докато някой ви прозвучи интересно.

Проверка: Прочетете бавно на другия ден, когато сте свежи. Анализирайте изреченията и вижте дали поне една от употребите на думите ви изненадва.

7. Създайте глагол от съществително в изречение. (Например „Тя го обезмозъчи с брадва“, „Защипах цигара между пръстите“.) Може да направите глаголи дори от числа. Например: „Тя се *удесетори* и падна“.

Цел: Да се съредоточите върху действията и думите във вашите изречения. Съберете съществителното и глагола в една дума, придавайки както конкретната сила на съществително за предмет, така и енергията на глагол за действие.

Проверка: Изречението ви постигнало ли е конкретността и енергията на движещ се обект? Създава ли образ? Би трябвало. Звучи ли добре? Би трябвало. (Някои съществителни, използвани като глаголи, ще звучат смешно, например: „*Аз провинциалничих* цял следобед“, „*Тя химистврува* през целия ден“). Използвайте своята преценка и вкус, както в крайна сметка трябва, по всички въпроси на писането.

8. Когато четете, търсете уместно и точно използваната дума — *le mot juste*. Отбелязвайте тези думи във вашите дневници или записи и ги анализирайте.

Цел: Да измисляте думи. Те разкриват, извикват или създават образи. Ако желаете да създавате, познавайте материалите си.

Проверка: Събрали ли сте поне десетина находки до края на седмицата от вашето четене? Ако не сте, продължавайте да ги търсите.

9. Три до пет страници. Имитирайте „Нещата, които носеха“ от Тим О’Брайън. Създайте драматична фабула с група от войници, катерачи, влюбени, ловци, баскетболисти или друга група. Изобразете драмата чрез предметите, които членовете на групата носят.

Цел: Да се научите как да се изразявате с конкретни съществителни. Предметите, събрани от хората, говорят за самите тях. Предимството да се оставят предметите да говорят е в това, че читателят може да се досети за причините и особеностите на хората, които са ги събирали; не е необходимо да съдите вие — нека читателят го направи. Винаги можете да кажете: „Ти го каза.“ (Още една — периферна цел: добивате навик да пишете разкази от вида вариация на тема. Вашият ще бъде вариация на тема от О’Брайън.)

Проверка: Посочили ли сте за всеки герой по един или два различни предмета и за всяка група няколко еднакви (като униформата за войниците)?

10. Напишете вариации по Упражнение 9, всяка от по един кратък абзац: нещата, които носят, нещата, които хвърлят в кофата за боклук, нещата, с които се хранили. Използвайте тези предмети за характеризиране на героите, които ги носят.

Цел: Същата както в Упражнение 9.

Проверка: Същата както в Упражнение 9.

11. Една до две страници. Създайте образи за абстракциите: мързел, самота, завист, ревност, радост, удоволствие, похот, любов, скука, нетърпение. Например за мързел: опишете стаята на мързелив ученик, като не споменавате думата мързел. Опитайте да предадете всяко чувство с конкретно изречение.

Цел: Да се съсредоточите върху основното — това, от което е направен светът.

Проверка: Прилича ли вашият списък на симптомите на болест или на доказателства за престъпление, *corpus delicti* или на кофа за боклук на летището, в която изправвате джобовете си? Защо не?

12. Една страница. Изберете абстрактна дума от Упражнение 11 — *завист, ревност, похот, радост, самота* — и изградете сцена,

която да изразява и конкретизира естеството на думата. Не споменавайте думата.

Цел: Да тренирате конкретизирането на абстракции чрез дълги и пълни описания. Това е потенциален източник за проза — от настроение прескачате към сцена и ако там няма достатъчно напрежение, може да продължите да пишете, докато получите разказ.

Проверка: Настроението изразило ли се е естествено, добива ли плътност във вашите изречения? Настроението трябва да е като маймуна в джунглата — описанието трябва да е естествената среда на настроението. (Едно изречение може да хване настроението като клетка.) Нека важните настроения да живеят естествено. Прочетете какво сте написали. Трябва да звучи като приятна част от разказ. Ако не е така, напишете отново, оформете по друг начин, обработете!

13. Дванайсет изречения. Напишете три изречения със сравнения. Препишете ги, така че сравненията да станат метафори. След това ги препишете, така че глаголите да изразяват метафорите. След това преработете метафорите в наречия. Например: (1) Джоан живееше като волна птица. (2) Джоан беше волна птица. (3) Джоан обикаляше на воля. (4) Джоан живееше волно. (Ако първоначалните сравнения не могат да изминат целия път на метафорите, създайте нови метафори, така че да получите по три от всяка форма.)

Цел: Да се научите как да управлявате вашите сравнения и метафори. Научете се да жонглирате с тях, така че постигнете гъвкавост с метафорите. Не трябва да изглеждате сковани и помпозни, когато можете да бъдете непринудени. Така ще се научите да намирате най-подходящите места за вашите метафори. Оставете ги сами да си намерят синтактичното равнище.

Проверка: Изреченията ви сполучливи ли са? Ако не, намерете нови метафори, които са такива. Изберете трите си най-сполучливи изречения, по едно за метафора. Някои метафори може да са във вид на наречие, други във вид на глагол, както ви изглежда най-добре.

14. Шест изречения. Напишете две изречения със сравнения. Препишете изреченията, сбивайки сравненията до метафори-съществителни. Препишете, сбивайки метафорите до прилагателни.

Цел: Същата както в Упражнение 13.

Проверка: Същата както в Упражнение 13.

ГЛАВА ДЕВЕТА

ГЛАСЪТ

Още преди векове свети Йероним е разбрал, че може да чете, без да движи устните си. На нас не ни се налага да движим устните си, когато четем, но мнозина въпреки това имат звукова бариера при четене. Чуваме някакъв глас — той докосва езика и забавя погледа. С мен е така и затова, когато се опитах да науча бързо четене, аз винаги се връщах към бавния режим, вслушвах се в думите, сякаш бяха прочитани на глас. При добре написани неща не искам да бъде другояче — когато гласът се намеси, художествената литература ме завладява най-силно.

Много критици превръщат *гласа* в тайнствено понятие. Тъй като той е метафора, аз не мога — поне не веднага — да дам определение за това какво представлява. Макар да е метафора обаче, не трябва да смятаме явлението за свръхестествено тайство като Бог, витаещ в горящия храст, въпреки че мнозина имат такова религиозно отношение към „гласа“. Начинаещите автори се лутат в търсене на своите гласове, също както хората някога се лутаха „в търсене на себе си“. Поне търсенето стана по-конкретно.

Не виждам защо гласът на храста трябва да се заобикаля с недомълвки. Метафората в буквалния смисъл сравнява написания текст с устното слово. Едно добро правило: пиши както говориш. Още по-добре: пиши както би говорил най-добре. На публични четения някои автори показват, че са по-добри оратори, отколкото писатели. Когато прекъсват четенето и импровизират, стават по-интересни. Добре би било да пишат със същата свобода, с която импровизират. От друга страна, някои добри писатели говорят скучно — те оживяват само на страницата. Това трябва да бъде вашата цел — да направите текста да звучи по-естествен и по-завладяващ, отколкото вие бихте звучали иначе, независимо колко работа и умения изисква това.

Като автор вие трябва да владеете поне един глас: своя собствен. Ако пишете от първо лице, но не автобиографично, а изграждате

образи, вие трябва да можете да създавате различни гласове като актьор. За всеки образ бихте могли да създадете различен глас. Когато пишете в трето лице обаче, най-вероятно ще ви трябва само един разказвачески глас. В диалога, разбира се, трябва да създавате повече гласове. Най-важният глас все пак ще бъде вашият — нещо, което ще носи повествованието, уверено и доверително.

Разбира се, вие можете да имате „литературен“ глас, различен от вашия делничен разговорен глас, но ако не ви води никаква теория или идеология (минимализъм, максимализъм или каквото и да било друго), не виждам особено основание за раздвояване между онова, което излиза от езика, и онова, което излиза от пръстите. Някои автори се сковават, когато пишат, все едно са на официален прием или на интервю за работа.

Тъй като метафорите могат да се тълкуват по различни начини, ще ви дам още една: гласът е метафора за енергията на автора. За да сте сигурни, че говорите вие, махнете всички касетофони и записи около себе си. Дублажът е забранен. Записите в съзнанието ви — онова, което звучи като някой друг — са предимно клишета. Махнете ги. Нищо ново не трябва да откривате за собствения си глас. Да откриваш означава да извадиш наяве нещо, което съществува. Просто очистете пръстта, отворете капака и ще видите скъпоценната керамика. Премахнете шума в своето писане, който скрива вашия глас. Шум: прекомерно използване на прилагателни, наречия и страдателен залог, неточен избор на думи, клишета. (По-късно може да решите да заглушите своя глас и да постигнете по-приглушено звучене с подбрани епитети, но преди това трябва да бъдете сигурни, че можете да говорите високо и ясно.)

Гласът не бива да се бърка с позата, с опита да звучиш „различно“. С готиното държание. Когато заговорите с модерен глас, може да звучите „много готино“, но ние сме се наслушали на „много готините“ хора — в тях обикновено има нещо самодоволно и повърхностно. Ако имате какво да кажете, няма смисъл да се правите, че има какво да кажете. Напишете го! Ако пък явно няма какво да кажете, не се обезсърчавайте. Може би ще намерите много за казване, когато започнете разказа, когато заработите с мястото и неговите обитатели.

Няма нужда да бъдете пророк — спасител народен, за да говорите. Разбира се, ако сте Александър Солженицин или Ели Визел, това би могло да усили вашия глас, но не е задължително да подобри вашата проза. Би могло да я влоши обаче, защото може да ви изкуши да пишете наставления. Все пак аз се възхищавам на силата на гласовете на Солженицин и Визел. Едва отворили писалките си, човек усеща, че е трябвало да се борят със страховити сили. Ако искате гласът ви да кънти, изправете се срещу множеството свои противници и ги надвикайте, дори да ви замерят с камъни и да ви хвърлят зад решетките. (Ето ви упражнение!) Това е най-сигурната рецепта, за която, ако имате смелостта и убежденията, можете да помислите. Този съвет може да не е никак глупав. Ивлин Уо, авторка на „Завръщане в Брайдсхед“, пише: „Един творец трябва да бъде опозиционер. Той трябва да се открява на фона на епохата, а не да шляпа по течението; трябва да оказва известна съпротива. Дори великите викториански творци са до един антивикторианци, въпреки натиска да следват установената норма.“ Така че бъдете борбени, поне малко. В гнева човешкият глас естествено става по-силен. Това важи и за гласовете при писането.

Ако чувствата ви са силни и сте готови на борба, въпросът за гласа е несъществен. Вие копнеете да говорите — трябва ви само трибуна. Тоест, трябва ви техниката на писане. Не се притеснявайте обаче за гласа. Ако наистина казвате онова, което мислите, гласът ви ще бъде силен. За да „казваш онова, което мислиш“ обаче, трябва лекота и яснота, а това може да изисква много работа. Да бъдеш себе си, когато пишеш, означава да редактираш, да препрочиташ, да изостряш, за да кажеш точно това, което искаш.

ПРИМЕРИ ЗА ГЛАСОВЕ НА ГЕРОЯ

Създавайки герой, от името на когото говори, писателят се стреми да създаде илюзия за човек, който говори на читателя от първо лице. В автобиографичната художествена литература от първо лице писателят ползва своя собствен глас. При неавтобиографичната художествена проза от първо лице писателят създава глас, който обикновено е различен от този на автора. Като актьор писателят приема маска и глас — образ, който уж разказва. Героят пише, сякаш говори на слушател. Докато четете, вие слушате.

Вижте как образът на Дж. Д. Селинджър в „*Спасителят в ръжста*“ звучи като човек, който ни говори:

„Значи, не си мислете, че тя беше нещо задръстена, само защото не се натискахме и не се лигавехме много. Не беше такава. Постоянно си държахме ръцете например. Ясно ми е, че това не звучи като голяма работа, но с нея беше страховито да си държиш ръцете. Повечето момичета, ако си държите ръцете, значи, ръката им или е труп, или пък си мислят, че трябва постоянно да я мърдат, все едно ги е страх, че ще ти доскучаят, или нещо подобно. Джейн беше различна. Като отивахме, значи, на кино, например веднага се хващахме за ръцете и не се пускахме, докато филмът не свърши.“

И без да се местим, нито да правим кой знае какво. С Джейн никога не се притеснявах дали ръката ми е потна. Знаех само, че ми е хубаво. И ми беше много хубаво.“

В този откъс чуваме един ясен глас. Като читател, към мен се обръщат направо с фразата: „Значи, не си мислете, че беше...“ Изборът на думите е разговорен („значи“, „кой знае какво“); такъв е и синтаксисът: изреченията завършват с „например“. Някои изречения са непълни: „И без да се местим, нито да правим кой знае какво“. „Джейн

беше различна“ щеше да бъде непълно изречение в стандартната английска граматика — след „различна“ би трябвало сравнението да продължи. В разговорния език обаче, „различна“ има и друго значение и изречението е пълно. Този юношески глас привидно възпроизвежда речта на всекидневието, но Селинджър го постига с работа. Ако запишете дете (или който и да е) и свалите от лентата речта му дума по дума, текстът ще бъде тромав, много по-фрагментарен, вероятно почти неразбираем. Също като в диалога, „естественото“ звучене се прави, за да бъде четено. И докато се чете, синтаксисът и изборът на думите създават илюзията за устно звучене.

Марк Твен е сред първите в американската литература, създаващи илюзията за устна реч. Той жонглира с различни гласове от първо лице — един от тях обрамчва друг — в „*Знаменитата скачеща жаба от Калаверас*“:

[Рамковият разказвач]: По искане на един мой приятел, който ми писа от Изтока, посетих добродушния и бъбрив старец Саймън Уилър и както ми беше заръчано, попитах за приятеля на моя приятел, Леонидас У. Смайли. Тук прилагам резултатите на моето запитване.

По-нататък разказвачът предава речта на Саймън Уилър, който говори за Смайли:

Той седя там дълго време, като си размишляваше и размишляваше, а сетне извади жабата, отвори ѝ устата и с лъжичка я напълни със ситни сачми — напълни я почти до гушата — и я остави на пода. Смайли пък отиде край блатото и след като шляпа дълго из калта, най-после хвана една жаба, занесе я на человека и каза:

— Ето ти, ако си готов, сложи я до Даниел, с предните ѝ крака на една линия с тези на Даниел, а аз ще дам знак за скачане. — И тогава рече: — Едно, две, три — хоп! — И двамата с человека побутнаха жабите отзад и новата жаба скочи живо, а Даниел се понадигна, сви си

раменете така — като французин, ама полза никаква — не можа да се помръдне. Стоеше закован на пода, неподвижен като наковалня, и толкова беше в състояние да мръдне, колкото и ако го бяха закотвили.

Рамковият разказвач звуци официално, като адвокат, Уилър — като приказлив добряк, а Смайли звуци като земеделец от село. Резултатът от този съвместно изработен триглас е хуморът на небивалицата с иронично звучене. Интересното е, че за да направи небивалица, Твен прибягва до този триглас на говорещите — три различни образа.

Ето още един пример за глас на образ, постигнат със синтаксис и избор на думи, за да звуци по-скоро като дневник, отколкото като реч. Той е от романа на Елизабет Дюбери Вон „*Много неща се случиха, откакто той почина*“:

„Господ мрази прелюбодеите. Не съм от тях и аз ги мразя. Не вярвам в това преди сватбата наистина не знам какво стана. Никога преди не бях пазех се.“

И по-нататък в същия роман:

„Обаче донякъде Той е виновен защото Той трябваше да ме пази повече и аз не можех да се оправя с всичко Татко умря и нямаше пари и той постоянно ме увещаваше и не знаех какво да правя а Мама направо получи нервна криза че не може да ми помогне когато най-много имах нужда и постоянно слушах как Той няма да ти прати нещо, което не е по силите ти да обаче ми прати. Много ми дойде. И не съм виновна аз. Много ми дойде и не ми беше по сили те не съм Супермен понякога ми трябва помощ а никой не ми помогна.“

Вон пише винаги от първо лице всичките си книги. Тя работи с граматиката, за да придае непосредственост и настойчивост на гласа на своята героиня: непълни изречения, пропускане на запетай и точки. Това прилича на писането на човек на поправителен по английски — за да добием усещане за млад човек, който ни говори — човек, а не писател, което е предимство. Като си позволява да пише като човек, който не се интересува от граматика, тя успява да ни представи един душевен глас в смут, колебание, копнеж, страх. Този вид глас е отчасти въпрос на техника, макар, разбира се, писателката да го прави да звучи естествено, а не технически. Ако искате да пишете с гласа на човек, който не е високообразован, това може би е добър образец. Отпадането на необходимостта от спазване на някои граматични правила може да ви освободи да изливате мисли и впечатления на листа.

В „Норманс“ Луи-Фердинан Селин постига ефект, подобен на горния — порой от мисли и образи — но много по-бърз, като ползва твърде много препинателни знаци, особено емблематичния за него „!...“. Обикновено един глас не се предава добре в превода, но тъй като неговият зависи толкова много от препинателните знаци, част от него се предава добре от френския оригинал — достатъчно добре, за да ни даде представа за това какво могат препинателните знаци:

„Виж, вятърната мелница се преобръща! ние също!
цялата ни къща!... първокласен вихър от въздух!... онзи
горе се накланя към парапета, май ще падне... не! залита
към него и повръща от другата страна!... преди беше
жаден, нашият гондолиер, но това може би е малко по-зле!
не му остана език!... може скоро да заврим от жегата тук, в
своите собствени стаи!... най-вече очите! очите! клепачите
вече не се затварят!... стотици дупки от бомби, пращат
пръски в небесата!...“

Потокът от накъсани фрази съответства на темата — Съюзниците бомбардират Париж. Грубоватият вид на този текст не означава обаче, че по него е работено малко. Селин твърди, че за някои от своите романи той е писал милиони думи чернова, която е редактиран до няколкостотин хиляди.

Един изграден глас на герой няма нужда да търси очевидната простота на разговорния език. Гласът в някои образци на писане може да търси подсилена сложност. Ето един пример от романа на Антъни Бърджис „*Портокал с часовников механизъм*“. Разказвачът на Бърджис, млад английски гангстер, ползва руски думи като таен бандитски жаргон, което в разгара на Студената война експлоатира страхът на много хора на Запад от всичко руско. В края на романа Бърджис дава превод на думите (*бритва* = бръснач, *лицо* = лице, *ножик* = нож, *вред* = вреда и пр.), така че, ако човек не знае малко руски, четенето на този роман изисква допълнителни усилия:

„Смрадливия дебел Билибой исках сега и ето ме там, танцувах наоколо с моята бритва, все едно съм бръснар на кораб в много бурно море, опитвах се да го доближа и му направя няколко хубави разреза на нечистото мазно лице. Билибой имаше ножик, дълъг сгъваем, но беше маленое нещо твърде бавен и тромав в движенията, за да нанесе някому голям вред.“

И, братя мои, голямо удовлетворение за мен бе да валсирам — ляво-два-три, дясно-два-три — и да резвам лява бузка и дясна бузка, та две кървави завеси се спуснаха сякаш едновременно, по една от всяка страна на тълстата му, мръсна, мазна зурла, под звездния зимен небосклон.“

Сместа от чуждоезични думи (подбуждаща към ксенофобия), познати бандитски изрази (братя), натрупани прилагателни (тълста, мръсна, мазна) и поетични образи (звезден зимен небосклон) създава неповторим и изискан садистичен глас. Макар да не познавам нито един човек, който да говори като рассказвача в „*Портокал с часовников механизъм*“, гласът е убедителен, защото думите са наредени енергично, в постоянен силен контраст. Този тип писане мнозина критици обичат да наричат *проява на маисторство*. Той може да преодолее всички рискове благодарение на енергията, уменията и усилията на автора.

Подобно смесване на езиците при търсене на ефект, но не на жестокост, а на изисканост, особено с френски, е правено твърде често.

Така че ако страдате от увлечение по финеса на франкофилството, внимавайте. Най-добре е да се въздържате, освен ако не пищете сатира на нравите, в която френският се ползва за важничене, не описвате французи или не пищете за кулинарното изкуство. Думата *безгрижно* най-често върши същата работа като *лежерно*.

Често двуезичните автори, особено испанско-английските писатели, ползват много испански думи, които добавят цвят и акцент към тяхното писане на английски и обогатяват техните гласове. Тъй като всички вероятно знаем малко испански, това не натоварва нашето четене и може да добави колорит, без да бъде претенциозно.

РАЗКАЗВАЧЕСКИ ГЛАСОВЕ В ТРЕТО ЛИЦЕ

Някои хора изграждат свои разказвачески гласове в трето лице, други не се опитват изобщо да го правят, но може въпреки всичко да стигнат дотам. И тук като с разказваческите гласове от първо лице можете да играете със синтаксиса, за да постигнете желаната текстура. Не е ясно дали Т. Кърагисън Бойл нарочно е изработил, или спонтанно е постигнал следния глас от романа „*Краят на света*“. Независимо от това, в него личи синтактичен модел:

„Когато го пуснаха, когато Ван ден Пост се дотътри, за да отвори решетките, които го държаха затворен, той нито се хвърли в обятията на дядо Ван дер Мюлен, нито се втурна към къщи, където майка му покрусена седеше върху купа лен, а дядо Катс нервно крачеше по верандата — не, той изхвърча като спринтьор, като куче с вързана тенекия, хукна през полето из стърчащия царевичак, офейка право към просеката, в която братовчед му бе изчезнал при пукването на зората.“

Гласът на Бойл разчита предимно на максимализма на неговия синтаксис. Забележете, че той дублира подчинени и сравнителни прости изречения — „Когато го пуснаха, когато...“ и „изхвърча като спринтьор, като куче“. Дублира главното изречение с „нито-нито“: „нито се хвърли... нито се втурна към къщи...“. Дава ни както отрицателното (какво не се е случило, макар да би могло), така и положителното (какво се е случило). Макар че този вид синтаксис носи риска да стане тромав в един момент, богатите образи и множеството силни, пътно наредени думи — „пукването на зората“ — поддържат бързото темпо и динамиката на романа.

Гласът на Джеймс Джойс еволюира от прям и пестелив в ранните разкази до бликащото, игриво и неспирно словесно опиянение в

„Одисей“. Да видим пестеливостта в един откъс от сравнително ранната му творба „*Портрет на художника като млад*“:

„Един вторник победоносният му ход бе грубо прекъснат. Господин Тейт, учителят по английски, го посочи с пръст и отсече:

— Есето на този момък е еретично.

Класът притихна. Господин Тейт не наруши тишината, а вмъкна длани между кръстосаните си бедра, докато обилно колосаната му риза скърцаше по яката и маншетите. Стивън не вдигна глава. Беше сурова пролетна сутрин и в очите му още тегнеше пареща слабост. Съзнаваше, че беше провален и разкрит, съзнаваше нищетата на своя ум и дом, усещаше по врата си грубия ръб на обърнатата оръфана яка.“

Текстът върви енергично, вероятно поради доброто разнообразие на изреченията. Различният брой на думите в изреченията на последния абзац — 2, 22, 4, 12, 23 — усилива усещането за непредсказуемост и напрежение, както и редуването на утвърдителни и отрицателни форми. Макар че ползва предимно прости изречения, Джойс не избягва наречията и прилагателните, а ги използва — *оръфана, пареща, сурова, грубо* — и мисля, че точно наречията дават тона на неговия глас.

По-късно, в „Одисей“, Джойс пише с по-широк размах, с дълги шеметни изречения, но неговата привързаност към наречията и прилагателните остава достатъчно силна, за да чуем в крайна сметка един подобен глас:

„Подминаха главния вход на Голямата северна гара, отправната точка за Белфаст, където, разбира се, цялото движение беше спряно в този късен час, и след като минаха задния вход на моргата (район не твърде приветлив, да не кажем донякъде страховит, особено нощем), накрая стигнаха до пристанищната кръчма и своевременно завиха

по улица Стор, прочута със своето Трето полицейско управление...

Пилееш си времето, той заяви напълно основателно, да не говорим за здравето и способностите, цялата тази харчомания, умелите жени от периферията на обществото измъкват suma ти лири, шилинги, пенсове, а най-голямата опасност е с кого се напиваш, засягайки щекотливия въпрос за стимулантите, той бе любител на чаша подрано отлежало вино според сезона, което подхранваше организма, подсилваше кръвта и действаше разслабително (особено доброто бургундско, на което той беше заклет привърженик), но все пак никога повече от определена мярка, след която неизменно слагаше точка, защото просто следваха куп неприятности, да не говорим за това, че човек на практика оставаше на чуждата милост.“

Джойс зависи силно от причудливата дикция, която във всеки един момент може да включва словотворчество (харчомания), редки думи (разслабително), чуждици, а на други места — стари англосаксонски думи. Думите извират, изменят се взаимно, на един безкраен дъх, без да искат да спрат. Джойс успява да открие дълбинната радост от думите, наслаждава се на всеки синтактичен обрат. „Одисей“ работи с много гласове (в първо и трето лице, в монолог и поток на съзнанието), но Джойс се познава във всеки един от тях по бликащата енергия.

Сложният глас на Джойс се развива в хода на неговото пристрастване към езика. Макар че е възможно гласът да звучи изкуствено, аз мисля, че той произтича от хипервербалния начин на живот на Джойс.

ТЕМАТИКА И ГЛАС

Художественият глас във всяка творба трябва да зависи от това за кого и за какво пишете. В горните примери тематиката неизменно влияе на гласа на писателя. Изборът на Селинджър да пише за юношеските години определено му помага да оформи гласа на юношеския образ. Когато Вон пише за един объркан човек, това влияе на нейния избор на дневничния, неграматичен глас. Като избира войната и безумието като тематика, Селин логично изгражда един несвързан глас. Бърджис пише за хулигани и изгражда подобаващ глас, изпълнен с бандитски жаргон. В „Одисей“ сложният глас на Джойс съответства на неговия проект за изследване на взаимното влияние на съзнанието и словесния поток. Твен намира няколко гласа, които се вписват в тематиката за създаването и разпространението на небивалиците.

В тази глава минахме от простите, сравнително праволинейни образни гласове, като този на Селинджър, до сложните — като тези на Байл и Джойс. Аз продължавам да мисля, че е най-добре да се стремите към простотата и яснотата, но ако е задължително да вкарате разнообразни гласови конструкции — за целите на реализма, многогласието, експеримента или сложната тематика — дерзайте. Вероятно е най-добре обаче да намерите своя прям подход към подреждането на изреченията, както прави Джойс в началото, преди да започне да експериментира. По думите на Оскар Уайлд (човек, който поне е следвал собствените си съвети): „Да разкрива изкуството и да скрива твореца — това е целта на изкуството.“ Преведено за гласа, мисля, че това означава: намерете начин да разказвате, без да привличате вниманието към това колко силен, разнолик и сложен като конструкция може да бъде вашият глас — освен ако, разбира се, не трябва да изградите глас, подхождащ на разказа. Никога обаче не правете обратното.

Простотата може да ви плаши поради потенциалната си посредственост. Ето един пример за прост синтаксис с вълнуващ и жив глас от „Небивалици от делтата на Меконг“ на Кейт Брейвърман:

„Той влезе в нейната крачка. Беше нисък, дебел, блед. Имаше развалени зъби. Косата му беше мръсна. [След като мъжът се обръща към нея, повествованието продължава така:] Тя не каза нищо. Той носеше сини джинси, черно кожено яке с цип, закопчан до гърлото, дълъг червен вълнен шал около врата и бейзболна шапка на Доджърс. Денят беше твърде горещ за коженото яке и шала. Тя не отдава значение на тази подробност. Обърна ѝ внимание, отбеляза я мимоходом и я забрави. Тя гледаше, без да вижда. Стояха на бордюра. Събранието беше в една обществена зала от другата страна на булеварда. Все още не беше уплашена.“

Поредицата от кратки изречения създава трескаво темпо и придава сериозност на гласа. Всички изречения започват направо без съюзи (*и, но*), без да се вмъкват подчинени изречения (*като, макар че, когато, ако*), а подчинени изречения няма изобщо. Повечето от нас например биха свързали с „макар че“ изречението, завършващо с бейзболната шапка, със следващото. „Беше нисък, дебел, блед.“ Обикновено човек се изкушава да сложи „и“ преди „блед“, но пропускането ускорява темпото. По отношение на гласа можем да кажем, че това е задъхано писане, все едно разказвачът тича по нагорнище. Тази задъханост съответства на тематиката — заплахата.

Гласът, който ви подхожда, може да се различава в различните художествени творби, в зависимост от избраните от вас разказвачи и тематика. Експериментирайте. Пишете по много начини, четете на глас и чуйте какво ви говори дишането. Вашето дишане буквально може да ви покаже ритъма, темпото за вашите изречения.

Повечето писатели, разбира се, намират един глас, който е най-близък до тях самите и който ползват в повечето повествования от гледна точка на трето лице и в някои повествования от първо лице. Начинът, по който мислите — независимо дали назовавате нещата пряко или ги представяте като очевидни — би трябвало, заедно с начина по който дишате, да разкрие вашия „естествен“ синтаксис. И това е вашият глас: вашият дом в художествената проза. Понякога ще трябва да напускате дома и да приемате различни образи като

изгнаник, да влизате в кожата на други хора, но това е начинът да покриете най-голяма площ.

ГЛАС И ХУМОР

Хуморът в художествената литература, като подправките в готвенето, трябва да се слага в точното количество, на точните места и в точното време. Може би си мислите, че колкото повече хумор има, толкова по-добре, но бъдете нащрек. Мой приятел с прекрасно чувство за хумор написа четири романа и не успя да издаде нито един от тях, защото според него пишел твърде смешно. Телевизионната публика може да бъде ненаситна за хумор, но редакторите на романи може да се окажат доста невесела група. Има и друго обяснение, вероятно поточно. Един хумористичен роман се продава трудно, защото хуморът е до голяма степен субективен. Тъй като първите романи и без друго носят риск за издателите, първи хумористичен роман може да бъде още по-рискован. Хуморът, макар привидно безобиден, е нож с две остриета. Ако се шегувате в ключов драматичен момент, може да изгубите драматизма, особено ако хуморът по някакъв начин попречи на сюжета. Ако вие не гледате сериозно на сюжета, защо очаквате това от читателя? Вашият тон дава пример за това как да се чете.

От друга страна, ако нямаете нищо играво, никакъв хумор в романа — колко отегчително! Това е като пир без вино. Шегувайте се колкото можете, особено в комедиите (не толкова в трагедиите), а покъсно, при препрочитането обърнете внимание дали моментът за шегата е неподходящ и ако е така, сложете я другаде. В преходни моменти шегите могат да задържат вниманието на читателя и да внесат ново настроение. Ако емоционалният тон на романа е мрачен, добре е да предложите разведряване, защото безпросветният мрак може да омръзне. Тогава използването на хумора като контраст ще задълбочи трагичното въздействие на разказа.

Хуморът често произтича от гласа на автора и неговото отношение към тематиката. Мислете за Уди Алън. Понякога, когато влезе в руслото на своя глас, почти всичко, което казва, е смешно. Аз забелязах въздействието на гласа върху хумора още като дете. Когато учителят ме вдигнеше, аз говорех на майтап на селски диалект и макар

че най-често не казвах нищо смешно, съучениците ми и понякога учителите се смееха на гласа.

Видяхме вече как Марк Твен използва различни гласове за хумор. Ето един прост пример за отделен хумористичен глас от „Хъкълбери Фин“:

„Вдовицата се разплака, нарече ме клето заблудено агънце и какво ли още не, ама не за да ме обиди. Облече ме пак в новите дрехи, а пък аз се потях ли потях, и стоях като вързан. Както и да е, всичко си тръгна постарому. Вдовицата звънеше за вечеря и човек трябваше да отива навреме. Като седнеш на трапезата, не биваше да се захванеш направо с лапането, а трябваше да чакаш, додето вдовицата наведе глава и помърмори нещо на яденето, макар че нищо му нямаше...“

Ако напишете отново този абзац, но махнете разговорния език и гласа със смешната дикция, ще изгубите част от хумора. Несъмнено пак ще бъде смешно заради начина, по който Хък гледа на нещата, и неговата логика, но гласът придава изключително важен елемент.

Макар да казвам, че гласът е прост и прям, той показва ирония. Хък имитира мис Уотсън: „Нарече ме клето заблудено агънце“. Тук неговият глас ползва нотки от друг глас. Мисля, че това е важен момент при хумора: ироничните нотки, привнесени от някого, за когото става дума, и приспособени за гласа на разказвача.

МЕТОДИ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА ХУМОР

Мнозина твърдят, че хуморът не се учи и преподава, че е естествена черта на характера. Голяма част от хумора се появява спонтанно, непреднамерено, но анализирането на хумора често разкрива определен метод. Можете да се научите как да прилагате различни методи за създаване на хумор.

Хумор на абсурда. Този откъс от романа „Молой“ на Самюъл Бекет е описание на любовен акт. Може да ви се стори твърде нихилистичен, за да бъде хумористичен, но и това е вид хумор — хумор на абсурда. Хуморът на Бекет като този на Твен зависи от съчетаването на гласа и причудливата логика. Докато при Твен гласът е вероятно по-важен от логиката, тук логиката е по-важна от гласа:

„Виждах само изопнятия й жълтеникав тил, в който от време на време впивах зъби, забравяйки, че нямам такива — такава е силата на инстинкта... Пък и тя започна първа, на бунището, когато сложи ръка на дюкяна ми. Поточно, бях се навел над купчина боклук с надеждата да намеря нещо, което завинаги да ме отврати от яденето, когато тя изотзад вкара бастуна си между краката ми и започна да възбужда слабините ми. Даваше ми пари след всеки сеанс, на мен, който бих склонил да позная любовта и да проникна до дъното ѝ безплатно. Но тя беше идеалистка. Бих предпочел, струва ми се, не тъй пресъхнало и просторно отвърстие, от което да си създам по-високо мнение за любовта, струва ми се... Другото, което ме притеснява в тази връзка, е безразличието, с което научих за нейната смърт, когато една тъмна нощ пълзях към нея — безразличие, смекчено наистина от тъгата по изгубения източник на приходи... Сигурен съм в едно — никога не съм искал да го преживея отново, воден, предполагам, от интуицията, че е неповторимо и съвършено, уникално само по себе си... Не ми говорете за камериерката, не трябваше въобще да я споменавам, тя беше отдавна, бях болен, може би не е имало никаква камериерка, никога в живота ми. Молой, или живот без камериерка.“

Гласът на разказвача омаловажава всичко, до което се докосне, с безразличие. Бекет разглежда първата любов и познаването на любовта — по традиция дълбоко сантиментални теми, като ги принизява, поставя ги в контекста на едно бунище. Това принизяване като техника

може би е същото като цинизма, защото представя високите равнища на човешкия живот от животинска, кучешка гледна точка. И това е цинизмът. Хората често прибягват до цинизъм с надеждата да звучат хумористично, защото двете имат много общи неща. Хумористичното описание на молитвата при Твен — „наведе глава и помърмори нещо на яденето, макар че нищо му нямаше“ — е превключване на ниска предавка, поставяне на нещо възвишено — молитвата — до нещо елементарно — мърморенето. (Хуморът на Твен звучи по-малко цинично от този на Бекет поради „обезоръжаващия“ обаятелен глас на Хък.)

За да оживее цинизмът като хумор, се иска остроумие, интелигентност. Опитът на Молой да се отърве от глада, като намери нещо отвратително на буницето с изхвърлени храни, е интелигентен обрат. Това, че разказвачът нарича жената идеалистка, защото му плаща за любовния акт, е друг обрат. Заплащането за нас е материализъм, но човек може да намери някаква логика тук — заплащането за услуга е идея, на която тя държи, макар че той би го правил безплатно. Когато той се увлича и впива зъби във врата ѝ, забравяйки, че няма такива — това ви изненадва с логическата си невъзможност и предизвиква потенциално смешната картина на захапващи голи венци. В твърдението „може би не е имало никаква камериерка“ съмнението на разказвача продължава на неочеквано от нас място. Може би не е имало изобщо разказвач? Няма живот без камериерка? Докато четете това, предполагам, че парадоксите и понякога логическите невъзможности, изредени една след друга, създават определен ефект.

Разнороден хумор: фарс, карикатура, преувеличение, стереотипи. Николай Гогол, един разностраниен хуморист, използва всякакви видове хумор. Макар много от неговия хумор да се губи или отслабва при превода от руски, част от него все пак се долавя.

При описанието на един огромен на ръст човек в „Мъртви души“ Гогол се шегува: „Той беше висок два метра и десет — иначе казано, роден за зъболекар“. Тук авторът взема на подбив руското зъболечение — друг „занаят“, при който силата да вадиш зъби е основното умение. Шегата действа с преувеличението и

стереотипизирането на определена професия. При едно мое посещение на стоматологична поликлиника в Нови Сад (Северна Сърбия) трима мускулести зъболекари ме вързаха за един стол и упражниха мускулите си върху моите челюсти. Припомних си шагата, но не се смях.

Гогол ползва стереотипи за постигане на хумористичен ефект. По-рано писах срещу използването на стереотипите, но те понякога вършат работа, ако хуморът не е злонамерен Гогол използва и сравненията по поразително прост начин. Свежестта на тези метафори за мен успява да постигне хумор. За човек в цветущо здраве Гогол пише: „Къс желязо по-скоро би настинал и се разкашлял, отколкото този чудесно сложен помешчик“.

Ето друг вид хумор, който Гогол ползва. Когато Чичиков, героят от „Мъртви души“, среща свой познат, помешчик, тяхната среща протича така: „Те веднага се прегърнаха и останаха вкопчени в обятията си близо пет минути. Разцелуваха се толкова силно, че после предните зъби ги боляха цял ден. Манилов се зарадва толкова силно, че на лицето му останаха само носът и устата — очите му изчезнаха напълно.“

Това може би е най-често срещаният вид хумор — фарсът. Той зависи от преувеличаването и прекаляването при една прости размяна на любезности. Една прегръдка с целувка за посрещане се превръща в мащабно начинание. Забележете умението на Гогол да окарикатурява: „... на лицето му останаха само носът и устата — очите му изчезнаха напълно“. Този прекрасно издялан образ усилива сценичния ефект.

Гогол ползва предимно типологията, карикатурата и преувеличението в своя хумор. Не е лесно това да се сведе до формула или поне не толкова лесно, както в следващия разгледан случай: хумора на Оскар Уайлд.

Замяната на противоположностите като хумор. Хуморът на Оскар Уайлд е като математика. Той го създава чрез замяна на ценности.

„Традиционното уважение към младите хора бързо изчезва.“
„Разводът е нещо свещено.“

Техниката е очевидна, но ефикасна. Уайлд заменя един елемент от дадено клише с неговата противоположност и клишето става нещо ново, изненадващо, определено смешно. Пишете „младите хора“ вместо „старите хора“, „разводът“ вместо „бракът“.

В „Упадъкът на лъжата“ Уайлд пише: „Древните историци ни поднесоха чудни измислици под формата на факти; съвременният романист ни представя скучни факти, маскирани като измислици.“ Тук имаме размяна на ролите. Историците, които би трябвало да ни поднасят факти, ни поднасят измислици. Белетристите, които би трябвало да ни поднасят измислици, ни поднасят факти.

Тази техника можете да прилагате не само в афоризмите, но и в две (или повече) изречения, както прави Уайлд в този случай от „Колко е важно да бъдеш сериозен“: „Дано не сте водили двойствен живот — да се преструвате на порочен човек, а всъщност винаги да сте живели благопристойно. Това би било лицемерие.“

Сякаш извадил отрицателния знак пред скоба, Уайлд тук разменя нещата: порочен/благопристойно. Всичко друго остава същото.

В следващия пример от „Упадъкът на лъжата“ Уайлд създава поредица от обръщания на обичайните очаквания, механично, по навик:

„Мнозина младежи навлизат в живота с природна дарба за преувеличаване, която, ако се развива в здравословна и добронамерена обстановка, или чрез имитиране на най-добрите образци, може да се превърне в нещо наистина велико и прекрасно. Като правило обаче от тях не излиза нищо. Те или се поддават на лекомислените привички на акуратността, или започват да се движат в кръга на възрастни и добре осведомени хора... За кратко време те развиват мрачна и нездрава способност да говорят истината, започват да проверяват всички твърдения, изказани в тяхно присъствие, не се колебаят да спорят с хора, далеч по-млади от самите тях, и често стигат до писане на романи, крито са толкова реалистични, че никой не би повярвал в тяхната вероятност.“

„Лекомислените привички на акуратността“ — обикновено „акуратност“ ни говори за нещо „прилежно“ и ние приемаме съчетанието на двете думи почти механично. Уайлд разбива съчетанието, както го прави и със споренето с далеч по-млади хора. Това обаче не е само формула. Част от хумора на Уайлд се крие в неговия глас — изискания и иронично високопарен начин на изреждане на думите. „Движат се в кръга на възрастни и добре осведомени хора“ например внася усещането за безметежното съществуване на висшите английски класи, поради което комедията на Уайлд е комедия на нравите, освен хумор на инверсията.

Методът в хумора на Уайлд не е уникален. Голяма част от хумора на Бекет също следва тази „формула“. (Слагам формула в кавички, защото няма гаранция, че всичко, което напишете по нея, ще бъде смешно. Някои неща обаче ще бъдат.) При Бекет („Молой“) смекчаването на безразличието с мисълта за загубата на приходи е обръщане на фразата — тъгата се смекчава — в едно клише. Той смекчава нейната противоположност, безразличието.

Джордж Бърнард Шоу ползва същата техника: „Драматичният критик е човек, който хвърля по дърво и камък.“ (Вместо: „Драматичният критик е човек, който търси под дърво и камък.“)

Ситуационен хумор. В много случаи ситуационният хумор зависи от момента и объркването. Ето един пример от романа на Бърнард Маламъд „Майсторът“. В него Яков на път към Киев трябва да остави коня си, за да прекоси една река:

„Лодкарят отвърза лодката, потопи двете гребла във водата и те потеглиха.

Крантата, вързана за един кол, гледаше от брега под лунната светлина.

Като стар евреин гледа, помисли си майсторът. Конят изцвили и когато това се оказа безполезно, пръдна гръмко.

— Не мога да те позная по говора — каза лодкарят, като теглеше греблата. — Руски е, но от кой край?

— Живял съм в Латвия и на други места —
промърмори майсторът.“

Сцената е тъжна. Ето защо контрастът, пръдната в тягостния миг, „избухва“, за да разчупи усещането за сериозност и читателят също избухва в смях.

Вземете сега тази фраза: „Конят изцвили и когато това се оказа безполезно, пръдна гръмко“ — и я преместете един ред нагоре или един ред надолу и ще видите, че шагата няма да се получи толкова добре или изобщо няма да се получи.

Изборът на подходящ момент обаче не е всичко. Нещо високо е свалено ниско, човешката реч към конската пръдня. Това принизяване поражда хумор. Не мисля, че има абсолютна рецепта за хумор, но ако практикувате това сваляне на предавката и избор на момент, при което едно нещо може да се приеме за друго, може да създадете хумор.

Отбележете още един момент в примера на Маламъд. Главните герои не се смеят. Те остават сериозни, не забелязват хумора; за тях конската пръдня няма отношение към онова, което вършат. Това усиљва хумора. Можете да го приемете като модел: ако главният герой във вашия разказ се пошегува, не го хвърляйте да се търкаля на пода от смях, заедно с другите; в противен случай читателят ще остане с впечатлението, че сами се поздравявате. Това е нещо като предварително записания смях в телевизионните комедии. Найдобраният хумор е с каменно лице. Ако е смешно, читателят ще се засмее. Ако пък не, поне не е имало и претенции за хумор. Ако обаче след плоска шега последва гръмогласен смях, читателят може да се засегне от това, че не се е засмял. (Естествено, ако е важно даден персонаж да се засмее на някоя шега, нека се смее.)

Можете да се научите да пишете хумористични пасажи от това, което ви казах дотук, или от свои собствени анализи. Анализирайте текстовете, които намирате за смешни. Ако постоянно сте, в някои от тях ще намерите действащ метод.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Една страница. Изградете гласа на необразован човек (или човек, който не е внимавал в час по писане), като си играете със синтаксиса. Рядко използвайте запетая, но един път слагайте по една на грешно място, а друг път — на правилното.

Пропускайте точките в дълги абзаци и ползвайте тук-там непълни изречения. Вижте примера на Вон, но го заявете до крайност — правете правописни грешки (но не много, да остане разбираемо), ползвайте неправилно притежателни местоимения и съкращения и разговорни форми. Съчетайте това с повтарящи се изрази (завършвайте изреченията с „или нещо подобно“ като Селинджър в „Спасителят в ръжста“, повтаряйте „значи“ и пр.). Добавете някои местни диалектни изрази. Нека героинята говори за „най-гадната среща с мъж“ в живота си.

Цел: Постигане на глас с елементарна синтактична техника. Започвате ли да чувате как някой говори така? Що за човек е? Какво носи, яде, пие? Ако граматиката ви напряга, вероятно освобождаването от граматиката ще ви отпусне.

Проверка: Придобихте ли усещане за персонаж? Би трявало. Глас без персонаж е блед и безличен, а в персонаж без глас почти няма живот.

2. Една страница. Изградете гласа от първо лице на емигрант с език, който познавате — испански, немски, италиански — от мен да мине, може и френски. На всяко второ-трето изречение вкарвайте по една чужда дума. Не пишете двойно „р“ („пар-ри“) в думи на вашия език, за да ни кажете, че акцентът е с твърдо „р“ [като в италиански или испански — бел.прев.], а от време на време — рядко — променяйте правописа. Нека героинята говори как се омъжва за американец заради зелената карта. Опишете фалшивата сватба подробно, с много отклонения. (Ако не познавате чужд език, ползвайте местен диалект и направете сватбата брак по сметка.)

Цел: В нашето мултикултурно общество имаме смесване, „взаимно проникване“ на езиците. Това е огромен запас от гласове. Черпете от него.

Проверка: Имат ли смисъл чуждите думи в техния контекст? Ако не знаехте какво означават, бихте ли отгатнали от мястото, на което са поставени, и тона? (Попитайте колега дали чуждите думи звучат убедително.) Добавят ли тези думи колорит към гласа?

3. Две страници. Напишете полифоничен разказ по примера на „Знаменитата скачаща жаба от Калаверас“ на Твен. Обрамчете разказа в гласа на начeten герой, който имитира неук разказвач, и оставете разказвача да представи селски образ с неговото местно наречие в стила на небивалицата. Не се притеснявайте, ако вашите разказвачи не звучат автентично за региона и диалекта. Измислете си свои региони и диалекти, ако искате.

Цел: Създаване на оргия от гласове. Ако успеете да накарате различните гласове да си съперничат или да си помагат, можете да приадете чудесна игравост на разказа.

Проверка: Звучат ли различно гласовете на най-ниското ниво? Нека не ползват един и същ синтаксис, дължина на изреченията, ниво на дикцията, словесен баласт. Логично ли звуци всеки глас? Небрежната реч на някой продавач от сергия не би подхождала на един библейски синтаксис („и оставил ги да се осквернят в приносите си, гдето превеждаха през огън всяко първородно“). Звучат ли всички тези гласове като устна реч? Трябва да звучат.

4. Три страници. Напишете първа чернова на разказ на тема злоупотреба. Да речем адвокат (или лекар) злоупотребява с доверието на възрастна вдовица. Не крийте своето негодувание от несправедливостта, но не назидавайте. Дайте ни само събитието. Редактирайте черновата на написаното. Заменете всички клишета с думи, които се отнасят възможно най-точно към онова, което искате да кажете. Избягвайте страдателния залог, където е възможно. Задраскайте повторенията, излишните наречия и прилагателни. Погрижете се винаги да става ясно къде се развива действието: кой какво на кого прави? Кой кого рита? Веднъж изчистено от страничния

шум, произведението ви трябва да звучи високо и ясно. Съчетаването на чувство (възмущение) с ясно писане трябва да води до силен глас.

Цел: Нищо не изостря гласа така, както усещането за нарушената справедливост. Вижте дали можете сами да се доведете до там — да скочите в защита на безпомощен човек.

Проверка: Убедено ли говорихте? С прости, прямии, неразкрасени изречения?

5. Две страници. Първо имитирайте ранния стил на Джойс, който разглеждахме в тази глава. Предложете добро разнообразие от изречения, подсилвайте с конкретни образи, енергични глаголи и наречия.

След това имитирайте стила на Джойс в „*Одисей*“. Напишете две дълги, неограничени изречения, в които има достатъчно енергия, за да ги поддържа живи, с рядко срещани думи (намерете ги в тълковен или синонимен речник) — поне половин страница всяко.

Цел: Упражнения по дишане. Да разберете кой от двата стила носи повече живот, повече тръпка, без да ви кара да оставате без дъх.

Проверка: Прочетете упражненията на глас. Кой ви подхожда по-добре — първият или вторият стил? Дайте тези изречения на ваш колега. Кой стил предпочита той? Ако и вие, и вашият колега предпочетете един и същ, може би нещо в него ще ви бъде полезно. Можете да приспособите това към своята работа — наречията, разнообразието на изреченията, редуването на отрицателни и положителни твърдения или нещо друго.

6. Три изречения. Можете ли да имитирате синтаксиса на дублирането на Т. К. Байл? Може би бихме могли да го наречем стереосинтаксис. Анализирайте неговото изречение на страница 269 и напишете три подобни.

Цел: Експериментиране с изреченията. Дали при Т. К. Байл, или при някой друг може да намерите ритъм, който да ви върши работа, да дава воля на въображението ви. Художниците изучават техниката на другите художници. Защо да се лишавате от един елементарен метод за научаване?

Проверка: Имате ли много дублирации, въведени с „или“, „и“, „но“? Изразявате ли някои моменти с отрицателни, а други с

утвърдителни форми?

7. Един абзац. Можете ли да имитирате гласа и синтаксиса на Кейт Брейвърман в откъса от нейния разказ на страница 273? Направете всички изречения преки, а някои — фактически твърдения. Без съюзи. Отделете изреченията със запетай, направете много от тях кратки и завършете абзаца с отрицателно твърдение, като едновременно с това създавате очакване за следващи абзаци. Тази стратегия води до набиране на добра инерция.

Сега препишете упражнението с много „макар че“, „но“, „и“ и „заштото“. Сложете повече наречия и добавете няколко метафори.

Цел: Да намерите кой начин на писане ви върши по-добра работа. Едни художници рисуват с множество дълги, криволичещи щрихи, а други — с няколко резки и къси.

Проверка: Кой синтаксис ви върши по-добра работа? Прочетете двете упражнения на глас и почувствайте ритъма във всяко от тях. Кое върви по-гладко? Попитайте колега за неговото мнение.

8. Една до две страници. Имитирайте разказа на Бекет за първата любов на Молой. Пишете от първо лице. Възможни теми: опит за трансцендентална медитация, завършване на висше образование, публикуване на първи разказ, ядене на хайвер, слушане на „Ода на радостта“ в прочута концертна зала, присъствие на погребението на човек, който би трябвало да бъде обичан. Отнасяйте се към всяко „изживяване“ с безразличие. Анализирайте преживяното отново и отново, докато го сведете до пълна баналност.

Цел: Да постигнете цинизъм или обрат като извор на хумор.

Проверка: Съсредоточихте ли се върху физическите детайли? При медитацията може да говорите за изкълчване на крака, индийски пръчици и пр. При завършването на висшето образование може да анализирате некачествена хартия, слънчев удар, пот, глад. (Естествено, можете да измислите нещо по-добро.)

9. Една страница. Направете списък на пословици, клишета и азбучни истини и използвайте техните противоположности като подлог. (*Бракът е...*)

Цел: Научаване на основната техника на хумора на Уайлд. Не се притеснявайте дали създадените от вас преобръщания са смешни. Ако напишете достатъчно, някои от тях ще бъдат. Това може да направи даже компютър.

Проверка: Прочетете онези, които намирате за смешни, на човек, който лесно се разсмива. Ако не предизвикат смях, намерете друг човек. Ако нищо не стане, изберете нова поредица азбучни истини, извъртете ги и ги проверете пред същите хора.

10. Една страница. Извъртете познати изрази. Например: „Още една чаша и съм под масата“ става „Още една чаша и съм под домакина“ (както една остроумна писателка го перифразира в една карикатура).

Цел: Подобна на целта на Упражнение 9, но тук не трябва да заменяте противоположности. „Домакин“ и „маса“ не са противоположности, но тук замяната става идеално. Потърсете нещо, което би имало смисъл в ситуацията.

Проверка: Също като в Упражнение 9.

11. Три абзаца по половин страница. Имитирайте цитата на Уайлд за упадъка на изкуството на лъжата. Можете ли да напишете нещо подобно за упадъка на изкуството на ревността, кражбата, флирта, пиенето, пушенето, яденето на шоколад, размотаването? Вземете три от тях и ни разкажете нещо обратно на традиционните възгледи.

Цел: Създаване на хumor чрез издигане на явен порок в добродетел.

Проверка: Достатъчно убедително ли звучите? Аргументите на Уайлд имат своя смисъл. Изграждането на лъжи изисква въображение и вероятно развива въображението, така че би било полезно умение за един автор на художествена литература. Погрижете се да дадете разумни аргументи, поне на някакво ниво.

12. Една страница. В пословиците и клишетата от Упражнения 9 и 10 обърнете ключовите прилагателни и вижте какво ще стане. Нещо би трябвало да стане смешно. Или поне интересно.

Цел: Да осъзнаете, че хуморът може да се появи почти на всеки завой в изречението. Ако изследвате много възможни комбинации, все нещо ще стане. За остроумните хора казваме, че имат „бърза мисъл“, защото бързо могат да прехвърлят достатъчно комбинации, за да им блесне нещо интересно. Това е техника и независимо колко непринудено един остроумен човек я прилага, той все пак го прави.

Проверка: Достатъчно смени ли направихте?

13. Една страница. Измислете диалог, при който възниква моментно объркане, поне при четене, като в примерите на Маламъд. Вземете една сърцераздирателна раздяла или тържествен обред и се пошегувайте. Нека нещо от „телесната долница“ (фраза на Михаил Бахтин) да наруши тържествената атмосфера.

Цел: Упражняване на комедията на ситуацията. Научете се да подбирате мястото и момента за своите неочеквани реплики. Създавайте и използвайте объркането. Вашите герои не трябва да се смеят.

Проверка: Дайте на приятелите си да го прочетат. Смеят ли се? Или се усмихват? Ако не е така, преместете неочекваната реплика по-рано или по-късно. Отново проверете с някой около вас. Хуморът е в ухото на читателя, а не в окото на писателя.

14. Три страници. Изберете три условности: здрависване, задържане на отворена врата за човека след вас и държане на ръцете. Изградете три фарсови сцени: преувеличете онова, което може да се случи, за да стане смешно. Ползвайте модела на Гогол за приятелите, които се прегръщат и целуват. Можете да подсилите хумора с диалог и карикатури на лицата на здрависващите се.

Цел: Упражняване на елементарния фарс като комедия на нравите.

Проверка: Успяхте ли да накарате условностите да изглеждат абсурдно? Живо? Вашите читатели трябва да добият усещането, че вършат тези неща сякаш участват в сцените. Успяхте ли да вмъкнете добра карикатура? И най-важното — смешно ли е?

ГЛАВА ДЕСЕТА ПРЕРАБОТКА

На етапа на преработка вие се стремите да направите написаното последователно, ясно и впечатляващо. От хаоса постепенно се оформя напълно разработено повествование. Тромавите изречения стават изящни, клишетата се превръщат в остроумни изрази, обърканото действие — в драма. Ако се чудите как да звучите оригинално, отговорът е: преработвайте и пак преработвайте. Дори и да си мислите, че разказите ви не са добри, можете да постигнете майсторство — ако преработвате добре.

Учудващо е колко лесно може да ви изневери смелостта като писател. Притеснението на концертиращата пианистка е разбираемо. Тя не може да се върне и да поправи местата, където е сгрешила. Фактът, че можете да се върнете в повествованието си и да съкратите слабите части и да разширите силните, следва да ви наಸърчава при писането на първата ви чернова. Така че не се връщайте назад, докато не приключите.

В процеса на преработка не се притеснявайте да променяте коренно текста си в търсенето на най-добрата му форма. И във всички случаи не се колебайте да изхвърлите това, което не става. Ето как Айзък Бейшвис Сингър формулира това: „Кошчето за хартия е най-добрият приятел на писателя“.

От друга страна, не бързайте да изхвърляте нещата. Дайте си време и ако и след една седмица мислите, че нещо от написаното от вас не става и от него няма да има полза, премахнете го. Понякога нещо, което изглежда слабо днес, може да изглежда добре утре. Ето какво казва Конрад Ейкън от собствен опит: „Сутрин вадя смачкана жълта топка хартия от кошчето и я разгъвам, за да видя какво ли съм имал предвид. Понякога се оказва, че това нещо би могло да се оправи с много малко доработка, а това ми е убягнало предишния ден.“

И за да не ви се налага да ровите в отпадъците сред кори от банани и хлебарки (макар че хлебарките са от благородно литературно

потекло), запазете ранните чернови. Ако сте съкратили прекалено много, ще можете да го възстановите. Като знаете това, ще можете спокойно да преглеждате текста си. Вижте го отново. Вижте кое става и кое не. Ако нещо е добро, но не се връзва с останалия текст, съкратете го. Самюъл Джонсън съветва: „Прочетете съчинението си и ако попаднете на абзац, който според вас е особено добър, задраскайте го“. Той е прав — ако нещо се откроява от останалия текст, може би мястото му не е там.

Преди навлизането на текстообработващите системи преработката бе обременителна. Трябваше да се изрязват страници, да се слепват, да се заличават абзаци, така че твърде често човек не се хващаше да променя тук и там, а преписваше целия откъс. (Разбира се, от това, че се налагаше да се преписва цялостно, имаше и полза.) Сега, когато има компютри, не е необходимо да преписвате. Бихме могли да кажем: „Бутоњът за изтриване е най-добрият приятел на писателя“. Можете да пренареждате абзаци, да съкращавате — да преработвате.

Да, има разлика между преработка и цялостно пренаписване: при преработката се пренареждат абзаци, сбиват се изречения, добавя се тук и там и т.н., но вероятно ще оставите големи части от текста близо до оригинала.

Преди текстообработващите системи Хемингуей е правил по над трийсет чернови на един разказ. Имаше анекдоти като този, разказан от приятеля на Исак Бабел, Константин Паустовски: Бабел показал на Паустовски ръкопис от двеста страници. Когато Паустовски попитал роман ли е това, Бабел отговорил, че това е късият му разказ „*Казачката Любка*“ в двайсет и два варианта.

Когато преработвате, погледнете какво сте писали в първоначалната чернова и го разработете по различен начин, от нулата, като може и да не поглеждате повече към черновата.

ПЪРВОТО ПРЕНАПИСВАНЕ

Когато в наши дни ви кажат, че са преработили нещо десет пъти, вероятно се има предвид, че са променяли на няколко пъти първоначалния текст. За добро или за зло (във всеки случай, за по-лесно), едва ли някой вече прави пълни преработки. Но много хора нареждат и пренареждат отделни части — кърпят първоначалния вариант. В резултат сега е по-лесно да се пишат чисти изречения и абзаци, но може би е по-трудно да се премахват по-големите структурни проблеми, тъй като е лесно да се остане в плен на първоначално сгрешената структура на черновата.

Вместо да заявим, че с компютрите сме спечелили едно и сме изгубили друго, можем да вземем най-доброто от двата свята — стига да сме склонни да поработим допълнително. Напишете първата си чернова на ръка или с пираща машина. (Ако работите само на компютър, можете да симулирате пиращата машина, като не се връщате твърде много. Разпечатайте черновата и изтрийте оригинала от компютъра.) Сега прочетете черновата си и помислете какво трябва да направите по различен начин. Препишете го от самото начало на компютъра (или направете друга чернова ръкописно и след това я въведете в компютъра). Запаметете пренаписания текст и го разглеждайте като отправна точка в работата си по преработката.

С този метод ще сте сигурни, че имате поне един пренаписан текст, а не просто поредица от поправки. Не че в поправките има нещо лошо — напротив, чрез тях си играете и се забавлявате с разказа — но с това не трябва да се започва прекалено рано.

При първото пренаписване се опитвате да видите как от масата думи се е оформил първият замисъл. Минете направо през думите и намерете сюжета. Позволете му да се изяви. Във всяка чернова има по един разказ, който отчаяно се опитва да излезе на бял свет. Счупете оковите и дайте свобода на затворника.

Преди да пристъпите към пренаписване, внимателно прочетете първата си чернова. Изяснете основния конфликт, сцената и фабулата. Опишете в основни линии фабулата.

Установете важните моменти в повествованието. Като разберете кога те се случват, си спестявате много работа, тъй като ще изградите повествованието си на здрава основа. Така че набележете основните герои и сцени. Дали героите не са прекалено много? Обединете двама или трима герои в един. Дали големите сцени не са прекалено много? Можете ли да ги обедините в по-малък брой?

След като вземете решение за основните си сцени, започнете преписването. Разширете сцените. Оставете героите да действат, говорят и се движат в обстановката. Не е необходимо да постигнете всичко сега, тъй като ще имате време за преработка. Напишете отново в груба форма — дори няколко пъти. Не се тревожете за правописни грешки, синтаксис, клишета или други дреболии.

След като приключите с тези груби пренаписвания на основните моменти в повествованието си, осигурете преходите и общия фон между големите сцени. Изяснете какво се случва в сцените. Включете информацията, която не можете да включите в сцените, във вашите разказвателни абзаци, където просто ни обяснявате необходимото, за да проследим последващите сцени.

Прочетете пренаписаното, като го сверявате с основните линии на фабулата. (Ако промените фабулата при първото пренаписване, опишете новата фабула и сверете пренаписаното с нея.) Съкратете това, което изглежда безполезно. Ако нещо по никакъв начин не допринася за разбирането ви за централните герои, конфликта и възловото събитие, съкратете го. Разказът ви трябва да бъде смислен. Тук може да отделите повече време за мислене и анализ.

Някои писатели интуитивно постигат развитието на разказа чрез отделните сцени, а други стигат до основната структура след десетки преработки. Ако за съжаление не спадате към първата група, имате все пак шанс да не попаднете във втората, като изясните основата на вашето повествование на етапа на първото пренаписване, така че да не ви се налага постоянно да преструктурирате. С добиването на умение може дотолкова да се усъвършенствате в това, че да изглежда все едно работите интуитивно. Интуицията често означава просто добре усвоена техника, така че да не трябва да се чудите какво да направите. Един тенисист, който с усърдие е усвоил добри навици, може да реагира на минаващ удар, без да се замисля какво пише в учебника.

Но дори и да станете силно интуитивен писател, все още най-вероятно ще ви трябват много преработки: първична преработка (макропреработка), с която да се уверите, че всички части на сюжета съответстват една на друга. После фина преработка (микропреработка), с която се постига това — всяка дума да отива на точното си място.

Когато завършите пренаписването, запаметете го. Аз винаги правя така. Сигурността, че мога да се върна към втората чернова, ми позволява да погледна отстрани разказа си, без прекалено задълбочаване в този или онзи абзац, да концентрирам вниманието си само върху това, което ми трябва, и да преработвам спокойно. Често ми минава през ум да се върна към запаметената втора чернова, но това почти не се случва. А дори и да се върна, виждам, че макар и да съм съкращавал, нищо не се е изгубило.

Приемайте с готовност всяка промяна, която ви се струва важна в процеса на преработка. И се забавлявайте! Повечето писатели предпочитат преработката пред първоначалното написване — някои пишат първоначалния вариант така, че да могат след това да си играят с него.

МАКРОПРЕРАБОТКА

Има различни начини на преработка, в зависимост от това как пишете първоначалния си проект. Според Ф. Скот Фицджералд има два вида писатели — такива, които правят допълнения, и такива, които правят съкращения.

Тези, които тръгват от схематичен проект, трябва да допълнят думи, за да оживее сюжетът-скелет. При преработката те спират, за да добавят диалог и описание. (Някои писатели са крайни в допълванията, така че когато преработват дори и непреработвани преди това порои от думи, те с по-голямо желание добавят, отколкото съкращават.)

Тези, които пишат нередактирани порои от думи — с надеждата, че в натрупаното ще се съдържа повествование — накрая трябва да съкратят много, докато стигнат до истинската история. Не е необходимо да цитирам когото и да било в подкрепа на естетиката на допълваните: Шекспир, Достоевски и Балзак са били допълвани.

Ели Визел ни дава най-доброто описание на естетиката на съкращаващите: „Писането е... като работата на скулптора, в която отстранявате и премахвате, за да стане видимо произведението. Дори и страниците, които отстранявате, по някакъв начин остават. Има разлика между книгата, която е била от двеста страници от самото начало, и книга от двеста страници, която е останала от оригинал от осемстотин страници. Шестстотинте страници са си там. Просто не ги виждате.“

Мнозина едновременно редактират, като допълват и съкращават. Ако не сте от тях, опитайте се да станете такива. През някои от частите можете да преминете набързо, като знаете, че ще можете да ги разработите по-късно. На други части може да отделите повече време — добавяйки ред след ред, изстисквайки колкото може повече сок от отделната сцена, всичко, което ви позволят въображението и свободните ви асоцииации — без да се притеснявате, че ще станете отегчителни, тъй като ще може да ги изчистите по-късно.

При прегледа на повествованието си, първо го сверете с въпросите от „Първо пренаписване“ по-горе, за да изясните основните сцени и сюжета. (Можете да използвате тези указания винаги, когато имате сюжет. Ако имате такъв, извадете го и го проверете съгласно контролните списъци по-долу.) След това прелистете тази книга — глава по глава. Всяка глава повдига въпроси за елементите на повествованието — проверете вашите постановка, фабула, гледна точка на разказвача и т.н. Вместо да ви дам концентриран контролен списък, тук изброявам много въпроси. Ако се налага да преосмисляте елемент от повествованието си, вижте разделите, където се разглеждат интересуващите ви въпроси.

КОНТРОЛЕН СПИСЪК ПРИ ПРЕРАБОТКА

Преди творението ви да добие живот, всички негови части трябва да бъдат изрядни. Направете необходимото всяка част да е възможно най-добра, все едно сте инспектор в завод на „Boинг“. Макар голям дял от повествованията да могат да се проверят по този списък, много от тях се водят от собствени правила. Например един разказ за ежедневието не е нужно да бъде структуриран около някакъв конфликт. Погрижете се вашите „собствени правила“ да не са само извинение. И ако сте въвели уникални правила, погрижете се вашето творение им отговаря.

Сюжет. Достатъчно ли се случва във вашето повествование? Нещо трябва да се случва. Не е необходимо събитието да е грандиозно, но то трябва да бъде драматично и значимо.

Сюжетът конструиран ли е около конфликт? Можете ли да определите конфликта в изречение или две? За какво е борбата? Това е вашата тема. Темата не трябва да бъде отделена от конфликта.

Въвеждате ли конфликта навреме — за предпочитане като криза в първите две страници? Поддържате ли конфликта като напрежение достатъчно дълго, през по-голямата част от вашето повествование?

Конфликтът доведен ли е до логичната си развръзка? Развръзката смислена ли е по отношение на началото?

Можете ли да определите възловото събитие и неговата кулминация? Това следва да бъде повратната точка. Стегнали сте

връхната точка и сега нещата неизбежно ще се движат — все по-бързо и по-бързо, към развръзката. Досега е имало варианти, но от този момент изборът на протагониста вече е станал ясен.

Сюжетът дава ли ни достатъчно информация за причините на основното събитие? Макар съветът да продължава да бъде „да се показва, не да се казва“, когато не можете да ни покажете достатъчно, кажете ни, обобщете, осведомете ни. В крайна сметка, вие сте разказвачи. Каквото и да става в разказа, то трябва да бъде смислено.

Представяте ли ни правилната последователност на събитията (сцени и обобщения), така че повествованието да има убедителността на добър аргумент?

Имате ли базова фабула? (Избягвайте фабули, които са изхабени от употреба в популярните романи — например когато детективът, разследващ убийството, се оказва убиецът).

Лесна ли е за проследяване фабулата ви? Дори и при криминалното четиво това, което става по време на разследването, трябва да е лесно за проследяване. Джон Гарднър съветва: „Не играйте безцелни заплетени игри, в които разказът се превръща в задаване на гатанки“.

Герои. Кои са протагонистите? Антагонистите? В общия случай следва да имате поне двама герои, въвлечени в някакво действие или напрежение. Герой, който е потънал в спомени и им се смее на глас или се усмихва на пепелници, не притежава достатъчно диалектически потенциал за един разказ.

Основните герои завършени ли са? Ако не, придайте им достатъчна сложност — желания, пречки, слабости, силни страни.

Има ли схематични образи? Може би не е нужно да са пълноценни, но от друга страна, не ги оставяйте да се превърнат в стереотипи.

Можете ли да установите основната мотивация — желания и страхове — на главните герои?

Сблъскват ли се героите с препятствия? Препятствията достатъчно сериозни ли са?

Главният ви герой променя ли се, или стига ли до някое особено важно прозрение в хода на повествованието?

Обстановка. Обстановката подходяща ли е? Автентична ли е? Ако е Кливланд, погрижете се да няма метро. Ако е Венера, погрижете се да няма хора, които живеят в горите.

Обстановката ви в съзвучие ли е с героите и фабулата. Обстановката може да задълбочи вашето охарактеризиране и да послужи за основа на фабулата. Реалистично описаните природни и градски пейзажи засилват достоверността, дори и при фантастичните сюжети.

Представили ли сте ни обстановката постепенно, заедно с героите и действието? Или сте стоварили всичко в дълъг абзац в началото или в средата?

Използвали ли сте постановката за постигане на специални ефекти (предзнаменования, изразяване на настроения, красиви образи, смяна на темпото)?

Гледна точка. От чие име тече повествованието? Вихте ли могли да го представите по-добре от друга гледна точка друг герой?

Постоянна ли е гледната точка, от която се води повествованието? Ако се промени, има ли сериозна причина за това?

Сменя ли се разказвачът по средата на изречението? В средата на абзац? Дори и при една всевиждаща гледна точка може да е по-добре гледните точки да се сортират по абзаци.

При всевиждащата гледна точка не прониквате ли в прекалено голям брой умове? Препоръчвам да се ограничите с основните герои. Второстепенните могат да останат наблюдавани отвън.

Използвате ли вътрешните монологи във ваша полза? Ако има критична точка, в която вашият носител на гледна точка е сам или чака, може да включите вътрешен монолог за засилване на напрежението и изясняване на мотивите.

Използвате ли потока на съзнанието, когато можете? Ако има критичен момент, в който носителят на гледната точка е ранен или объркан, може да прибегнете до потока на съзнанието за отразяване на кризата и смяна на ритъма на разказа.

Към кого се обръща разказвачът във вашето повествование? Има ли явна аудитория, като „Любезни читателю“, „Уважаеми председателю“, „Мими“? Има ли логика за въвеждане на аудитория и следвате ли я неотстъпно?

Към кого се обръщате вие като автор? Към въображаемо лице, приятел или към никого? Кой смятате, че ще прочете вашето творение? Деца, възрастни, пънкари, американски морски пехотинци, жители на щата Кънетикът, укриващи данъци?

Има ли авторски намеси? Оправдани ли са те? В случая на „всевиждащата“ гледна точка те са оправдани, при друга носители на гледна точка те може да отклоняват вниманието.

Глас, отношение и хумор. Какви гласове се чуват в повествованието? Естествено, всеки говорещ трябва да има собствен глас, различен от този на автора в повечето случаи, освен ако повествованието не е част от автобиография. В повествователната част гласът достатъчно ясен ли е?

Шегувате ли се в неподходящи моменти — например в разгара на трагично действие? Някои герои се шегуват под напрежение: това може да се възпроизведе, но се погрижете хуморът на автора да не подкопава напрежението.

Шегите ви проява на лош вкус ли са? Обидни ли са за жени и малцинства?

Не злоупотребявате ли със сантименталните ефекти? Има ли потоци от сълзи? Преди всичко, особено в разказ от гледна точка в трето лице не казвайте, че случилото се е било покъртително тъжно, освен ако не пародирате сантименталния стил.

Времето. Повествованието започва ли в подходящия момент? Не започва ли прекалено рано, преди основното действие — или твърде късно? Определете първия критичен момент и открийте с него. Пловецът скача навътре в басейна, вместо да заплува от края му. Колкото по-добре пишете, толкова по-напред в повествованието ще можете да скочите.

Завършва ли повествованието в подходящия момент? Намерете точката, когато нещата започват да се подреждат и спрете действието. Приключването му в този момент предполага, че те ще продължат в тази посока.

Покривате ли достатъчно време в повествованието? Или прекалено много? (В един къс разказ обикновено покривате няколко дни. В общия случай не би трябвало да покривате повече от две години. При романите е допустимо.)

Хронологията — и граматиката, която я означава — ясна ли е?

Ако често се връщате назад във времето, опитайте се да използвате сегашно време за действието „сега“, така че да може да употребявате обикновено минало време, вместо минало свършено време, за действието „тогава“.

Проверете как използвате граматичното време. В рамките на една глава, освен ако има ускорено пренасяне назад или напред, времето следва да остава същото. Времето не трябва да се променя в рамките на едно изречение.

Поддържайте поредността на движенията хронологична, от първото към последното. Обикновено предходното изречение не би трябвало да изглежда като: „След като легне на канапето, като обикаля из стаята, той пъшка от притеснение...“ Тук читателите трудно ще се ориентират в поредността на действията. Същото важи и за абзаците. Поддържайте движението напред, освен когато имате спомени и пренасяне в миналото. Но дори и тогава, след като сте се пренесли в миналото, за да обясните какво се е случило, излагайте го възможно най-строго хронологично.

Ако сте използвали спомени и пренасяне в миналото, било ли е необходимо? Могли ли сте да разкажете историята от първото до последното събитие без връщания и без да изгубите убедителността ѝ като аргумент? Това е труден избор. Понякога трябва да следвате логиката на аргумента, вместо линията на времето. Най-добре е ако можете да постигнете и двете.

Темпото на сюжета добро ли е? Не отегчавайте читателя, но и не изчерпвайте фабулата преждевременно. Погрижете се да сте показали достатъчно, за да стане достоверно казаното от вас.

Сцена и диалог. Диалогът естествен ли е? Звучат ли хората като истински хора или приличат на технически справочници?

Героите звучат ли различно от общото повествование и един от друг? Прегледайте диалога ред по ред и изберете отличителни изрази за всеки герой, като се погрижите другите герои да не използват същите, освен когато изразяват сарказъм помежду си.

Диалогът ви достатъчно сложен ли е? Обединете малките сцени в големи, така че те да разкриват героите, да доразвиват фабулата и да повишават напрежението.

Имате ли достатъчно диалог като пропорция от повествованието? Няма определено правило, но поне някои части от разказа ви трябва да са написани в диалог, освен ако не пишете за Човека срещу Природата или друг вид повествование, в което може да няма диалог. И въпреки че сега диалогът е на мода, в повествованието ви следва да има описания, резюмета и други видове разказ — за промяна на темпото, преходи и бързо информиране.

Дали повествованието тече предимно като разказ без сцени? Ако е така, разказът ви ще звучи като есе. Трябва да решите къде е действието и да го представите като сцена.

Сцените обобщени ли са („Понеделник бе денят й за молитва“) или са конкретни („Един понеделник тя се помоли“)? Обобщените сцени са подходящи за въведение към основното събитие, но то трябва да се случи като изцяло разработена, конкретна сцена. Вашият разказ или новела трябва да съдържат по-голям дял конкретни сцени, отколкото обобщени сцени и описания на фон.

Правилно ли едни сцени са драматизирани, а други обобщени? Обикновено, най-важното ви събитие трябва да бъде изцяло драматизирано (макар че трябва да избягвате приветствията и други скучни реплики, освен ако те показват нещо важно). Някои помощни сцени могат да бъдат обобщени, други — драматизирани. Преходите между различните събития обикновено ще са обобщени.

Имате ли множество аналогичните сцени? Десет кавги? Може би две ще са достатъчни. Направете всяка от тях ярка и своеобразна. Ако описвате три подобни сцени, за да покажете закономерност, сведете ги до една и ни съобщете в хода ѝ, че това драматично събитие е елемент от закономерност.

Драматичните ви сцени достатъчно ли са дълги? Ако не са, разширете ги.

Драматичните сцени съдържат ли достатъчно напрежение? Макар да е необходимо да бъдат сравнително дълги, те трябва да имат и бързо темпо. Постигането на такъв баланс може да бъде трудно. Засилете напрежението на конфликта и го насочете към развръзката, която трябва да осмисли всичко случило се.

Описание и речник. Показвате ли достатъчно? Най-важните моменти от повествованието следва да бъдат показани като сцени.

Описвате ли героите по свой оригинален начин? (Не с клиширани изрази, като „изсечени с длето черти“, „небесносини очи“, „зъби като бисер“.)

Автентично ли описвате обстановката? (Без зловещи железопътни гари, бедняшки квартали, разкошни офиси.)

Включили ли сте достатъчно динамични описания в действието?

Достатъчно ли казвате? Не е необходимо да показвате абсолютно всичко. Налага се да разкажете някои от нещата, за да промените темпа на повествованието. Някои въпроси от възлово значение могат да бъдат и разказани, и показани. Ако ги разказвате, също ги и покажете.

Има ли достатъчно метафори? Или са твърде много? Какво е тяхното въздействие? Не създават ли паралелен текст? Паралелният текст желан ли е от вас? Например ако всичките ви метафори описват различни зверове, които се изяждат един друг, смятате ли, че желаете да има такова Хобсовско измерение във вашето повествование — и в тази мания за убиване и изяждане ли е замисълът на вашия разказ? Ако пишете романтична история с такива метафори, можете да изберете: или отстранете метафорите със зверовете и ползвайте ботаника (макар че цветята са използвани прекалено често в такъв контекст), или се вслушайте в метафорите си. Те могат да ви подскажат важна промяна в сюжетния развой. Романтичната история може да се превърне в борба за надмошie и да стане много по-интересна. С други думи, метафорите могат да извадят на бял свят пълния потенциал на повествованието. Ако се вслушате в тях, разказът ви може да се разрасне в нещо по-голямо.

Описанията на място ли са?

Описанията увлекателни ли са? Ангажират ли сетивата ни? Или някои сетива са атрофирани? Защо? В повечето случаи, ако изреченията ви не ни карат да видим (чуем, докоснем, помиришем, вкусим) — задраскайте ги. Оставете това, което въздейства на сетивата.

МИКРОПРЕРАБОТКА

След като успешно отговорите на всички въпроси по-горе и направите всички необходими промени, все още няма да сте приключили. Трябва да шлифовате. Трябва да изчистите повествованието от излишни думи. Шлифоването може да се окаже доста трудоемко. Както казва Джеймс Болдуин: „По-голямата част от пренаписването се явява изчистване“.

Шлифоването на ръкописа може да е еднакво както за онези, които редактират допълвайки, така и за съкращаващите в процеса на редактирането.

Тук се стремите всяко изречение да е прецизно, всяка дума да е на мястото си. Йежи Кошински казва: „Всяка дума е тук поради някаква причина, а ако не е, аз я задрасквам. Рядко си позволявам да използвам английски език спонтанно и необуздано. Винаги имам чувство на трептене — но такова има и при компаса, все пак. Заличавам прилагателни, наречия и всяка дума, която е там, само за да прави впечатление“.

Част от работата по изчистването е механична. Проверете правописа си. Ако нямате такава програма на компютъра, ползвайте речник. От време на време срещам студенти, които се присмиват на правописа. Не съм срещал обаче цигулар, на когото да му е все едно дали тонът му е идеален.

Проверете абзасите си. Дали са напълно разработени? Без да броим журналистическите прийоми, вашите абзаци следва да бъдат от повече от едно изречение, освен при диалозите или когато поставяте специално ударение.

Поставяйте обичайна пунктуация. Пишете със завършени изречения, не с вметвания в запетай или фрагменти от изречения, освен в отделни случаи за специален ефект. Използвай те обичайната граматика, освен ако не искате да експериментирате с езика. Колкото по-малко внимание привлича тя към себе си, толкова повече внимание ще остане за повествованието ви.

Погрижете се изреченията ви да не бъдат монотонни. Променяйте дължината и конструкцията на изреченията. Не започвайте всяко изречение с *аз* или *той*. От друга страна, не започвайте всяко изречение с *макар че, имайки предвид че* или други съюзи за подчинени изречения. Добре е да редувате прости и сложни изречения, да установите приятен ритъм и да избягвате накъсванията и монотонността.

Не оставяйте всяко изречение да се движи като откачил се железопътен вагон. Някои хора — дори известни писатели — правят това, но те са трудни за четене. В дългите изречения лесно може да се изгубят подлогът или допълнението. Трябва да бъде ясно кой и какво прави на кого. Кой кого рита. Погрижете се да е ясно какво се замества от всяко едно местоимение. Погледнете това изречение: „Над гаража ми снегът бе натрупал върху слой от лед, но не бе помръднал замръзналото врабче и сега, когато слънцето изгря, се топи“. Какво се топи — снегът, врабчето, слънцето или ледът?

Погрижете се да се изразявате ясно. Понякога, за да постигнете яснота, ще трябва да изкорените страдателния залог и абстрактния речник.

Езикът slab ли е? Прекалено много прилагателни и наречия? Страдателни залози? Клишета? От друга страна, можете ли да намерите неочеквано свежа употреба, *le mot juste* [точната дума]?

Погрижете се изреченията ви да са директни. Проверете употребата от вас на предложни конструкции — особено на такива с „на“ и „в“. „Боята на масата в кухнята“ би могло успешно да се замени с „боята на кухненската маса“. Използвате четири думи вместо пет — намалявате „тълстините“ с двайсет процента — и ускорявате прозата. Не претрупвайте излишно с предлози изреченията си: „разделих го на по няколко части“, когато „разделих го на няколко части“ би било достатъчно.

Избягвайте официален изказ и технически жаргон, освен ако го използвате за комедиен или пародиен ефект. Мястото на *към настоящото, гореспоменатия* и т.н. е в правните документи.

Освободете се от повторения. Някои повторения не се забелязват лесно — това са ненужни и излишни изрази, като „Тя се закова на място“. *На място* е излишно. Ако не е на място, не е „заковане“. Или пък: „Той живееше живота си“. *Живота си* е излишно, тъй като това се

подразбира в *живееше*. „Той примигна с очи“. Той *примигна* е достатъчно, тъй като очите се подразбират от глагола.

Ако в един абзац от десет реда използвате любов или *отклик* (или други думи, различни от граматични членове или спомагателни глаголи) повече от три пъти, проверете всяка употреба и я елиминирайте, освен ако е от съществено значение. Намерете синоними. Може би *отклик* може да се замени с *реакция*. Разбира се, някои съществени граматични помощни елементи (като „*a*“ [на англ. — неопределителен член], „*the*“ [на англ. — определителен член], *трябва* и *като*) ще се повтарят и за тях не трябва да се беспокоите, но в разумни граници.

Задрасквайте всички ненужни определения от репликите в диалозите. Например: „Моля ви да си отидете у дома — каза той умоляващо“. Умоляващо губи време, от изречението е ясно, че се отправя молба. Освен това умоляващо е тромаво наречие — към глагола добавяме наставката за деятелно причастие (-ащ), а след това добавяме *o*, за да получим наречие. По този начин, думата се отдалечава два пъти от изходния си глагол. Колкото повече се отдалечава една дума от произхода си, толкова по-бледа става тя. „Умоляващо той“ може да е малко по-добре, в тази светлина, но тъй като в „каза той“ няма нищо излишно, следва да предпочетете него.

Изчистете всички ненужни указания кой говори. От друга страна, винаги ли е ясно кой говори? Когато има съмнение, използвайте каза и посочете говорещия.

Нарушавате ли правописа за постигане на някакъв ефект на заекване, диалект, викане? Свеждайте такива правописни грешки до минимум. Може да посочите извън диалога, че нещо е казано на южняшки диалект или още по-добре, да използвате синтаксиса или избора на думи, за да ни дадете идея за особеностите на изказа.

Не използвайте клишета. Отстранете това, което сте чували прекалено често (като „открила се възможност“), освен ако това не е необходимо, за да покажете, че така говори някой. Ако пародирате клишета — защо го правите? За да образовате другите? Ако е така, заемате ли поза на превъзходство над читателя или такава, при която вие и читателят ви сте над по-голямата част от човечеството?

КОГА ДА ПРЕСТАНЕМ ДА ПРЕРАБОТВАМЕ

Има ли прекалено преработване? Да. Рано или късно трябва да решите, че повествованието е завършено. По-нататъшното преработване по-скоро би могло да му навреди. Джон Дос Пасос описва това решение така: „Обикновено пиша до момента, в който произведението започне да се влошава, вместо да се подобрява. Тук е мястото да се спре и е време за публикуване.“

Толстой също е казал, че прекомерното преработване може да влоши текста. „Често при преработката съкращавам неща, замествам други и не защото новата идея е по-добра, а защото старата ми омръзва. Често се случва да задраскам нещо ярко и да го заместя с нещо скучно.“

Друга явна опасност при постоянното преработване е, че може да изгубите реалистичния поглед върху вашето произведение. Изреченията почват да звучат не само познато, но и неизбежно. Колкото повече слушате музикално произведение, толкова повече може да ви хареса, тъй като вече сте в състояние да предвидите неговата последователност. Този резонансен ефект от прекалените повторения ще направи творението ви да изглежда безупречно извяно и значимо. Ако това се случи — внимавайте. При мен това става след прекалено много преработване. Какво правя тогава? Оставям произведението да отлежи около половин година, забравям по-голямата му част и като се върна към него, се удивлявам в какъв суръв вид съм го оставил. Трябва да го преработя поне още два пъти. Оказва се, че не съм преработвал творбата си от гледна точка на структурата ѝ, а от психологическа гледна точка. Да, след прекалено много опити се побърквам, изпълвам се с илюзии за съвършенство. Може би това е някакъв вид психологическа реакция на зациклиянето при преработване.

Избягвайте зациклиянето при преработване отвъд точката, от която резултатите започват да се влошават. Намерете тази точка. Тук ще ви бъдат необходими добри критически способности спрямо работата ви, която е в ход, а тях можете да развиете само с дълга практика. Не прекрачвайте тази точка. Проблемът е, че с последващите

шлифовки повествованието ще почне да губи част от вашата индивидуална специфика и глас. Ако някои незагладени ръбове запазват чувството за живот в творбата, оставете ги.

ПОСЛЕДНАТА ПРОВЕРКА

След всички преработки, остават още два полезни въпроса.

Първо, какво още може да съкратите, без да влошите разказа? Ако думата изглежда добре, но е там сама за себе си, а не в интерес на повествованието, натиснете най-добрия си приятел — бутона за изтриване.

Второ, лесно ли се следва вашето повествование? Дайте го на двама или трима души да го прочетат. Ако никой не разбере какво става, може да се наложи още много преработване! Изчистете това, което е объркващо — ако хронологията е оплетена, изложете я просто от А до Я; ако мотивите са неясни, изложете ги просто, в резюме, ако е необходимо. Писането е комуникация — и задължението да я постигнете е ваше. От време на време срещам курсист, който при обсъждането в група на неговия разказ се усмихва надменно и накрая казва: „Никой от вас нищо не е разbral! Това, което става, е...“

Неизменно се оказва, че пишещият е подредил повествованието като гатанка, без да разкрива какво става. Не казвам, че не трябва да се пишат сложни разкази, но има разлика между сложен и заплетен. Нещо просто може да стане заплетено чрез неясното му представяне. Преди всичко, погрижете се да сте ясни и да показвате какво се случва в повествованието. То трябва да разкрива, а не да замъглява събитието. За да направите тази проверка, намерете някой, който е готов да прочете написаното от вас. Може да го направи всеки, който обича да чете разкази. Не са ви необходими професионални писатели и редактори. (Въщност, понякога те са най-неподходящите читатели, тъй като мнозина от тях са с притъпени възприятия — всичко може да им изглежда старо, просто защото са прочели твърде много ръкописи.) Разбира се, ако приятелите ви прочетат вашето творение, вероятно ще ви кажат, че го харесват. Не им вярвайте. Вместо това, задавайте им въпроси. Какво се случва в повествованието? Трябва да разберете дали сте успели да го предадете. Героите реалистични ли са? Звучат ли достоверно, когато говорят? Убедително ли е това, което са направили

във вашето повествование? (Но не питайте какво означава посланието във философски смисъл. Искате прочит, а не академично тълкуване.)

Тук е мястото, където едно групово обсъждане би било особено полезно. Можете да видите какво достига до читателите. Трябва ви никаква обратна информация.

Мнението ви как произведението трябва да се чете може да е едно, а възприемането на произведението — нещо различно.

Ако не сте успели да стигнете до читателя, върнете се и още веднъж направете повествованието си по-ясно. Разкажете го. Може би сте опитали да покажете или загатнете прекалено много. Ако показването няма ефект, оставете го и добавете разказ. Знам, че това връщане може много да ви изнерви. Но първите няколко пъти, в които опитате да напишете разказ, най-трудното е не само да намерите история, а и *модела за писане на разкази*. Това е и най-важната част.

Бъдете търпеливи и продължавайте да работите. Може би това е най-добрият съвет, който мога да ви дам по всички въпроси на писането на художествена проза.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Десет страници минимум. За да направите упражненията по-долу, напишете първа чернова на разказ. Упражнението ви е в написването на черновата. Не е нужно да отделяте за това много дни. Един или два ще ви бъдат достатъчни. Ето какво съветва Реймънд Карвър: „Да се напише първата чернова на разказа не отнема много време — обикновено това става на едно сядане — но наистина отнема време да се напишат различните версии на разказа. Правил съм и по двайсет, и по трийсет чернови на един разказ. Никога по-малко от десет или дванайсет чернови“. Знанието, че можете да се върнете към разказа и да го подобрите, трябва да ви насърчава да продължите напред. Намерете интересна завръзка, дайте я на занимателни герои, поставени в обстановка, за която знаете достатъчно, и изложете всичко на поне десет страници.

Цел: Да се научите как да напишете първата чернова, разчитайки на последващата преработка. Тук не е необходимо да шлифовате нищо. Освободете въображението си, не се самоцензурирайте, следвайте дори и най-странныте импулси. Изненадайте себе си. Кажете неща, които не смятате, че човек като вас би казал.

Проверка: Направете останалите упражнения. Аз няма да правя проверки в края на упражненията, тъй като всяко задание е вид проверка на вашия разказ. Вие постоянно ще се връщате към разказа си и ще проверявате и препроверявате в това е смисълът на преработката.

2. Разпечатайте черновата си, защото ще ви е по-лесно да гледате разказа на хартия, отколкото на еcran. Ще добиете по-добро усещане за съотношението и разстоянията между събитията и т.н., ако държите разказа в ръце, отколкото ако го гледате на еcran. Вземете молив и внимателно прочетете черновата си. Какви са при вас основният конфликт, основните сцени, фабулата? Опишете в общи линии фабулата на нов лист хартия.

Сверете черновата с фабулата. Отбележете вашите основни герои и основните сцени. Дали героите не са прекалено много? Обединете ги в по-малък брой. Дали ключовите сцени не са прекалено много? Можете ли да ги обедините в по-малък брой? Това е най-вече етап на мислене. Решете кои ще са основни сцени и ги опишете накратко.

Цел: Да намерите разказа във вашата чернова.

3. Работете от вашата хартиена чернова и общото описание на фабулата, вместо от запаметената първа чернова (изтрийте черновата). Това ще ви принуди да препишете разказа си поне веднъж, вместо просто да добавяте, изваждате и пренареждате елементи от черновата. Предимството е, че ще работите, тръгвайки от силните страни в черновата, вместо от слабостите. Дори няма да трябва да заличавате това, което изглежда, че не помага за разбирането на основните събития.

Просто печатайте частите, които помагат, и в хода на печатането ги променяйте. Сега препишете най-голямата си сцена. Разширете я. На този етап не се занимавайте с обща информация. Ще ни осведомите по-късно.

Цел: Допълнително изясняване на героите и какво очаквате от тях да направят — или по-скоро, какво те искат да направят — и да бъдат оставени те да го направят. Основните сцени трябва да са динамични, драматични, завладяващи.

4. Разпечатайте това, което имате, седнете с тази чернова и молив и свържете основните си сцени. Нуждаете ли се от второстепенни сцени, за да покажете как конфликтът нараства? Или за да изобразите основните си герои? Отбележете местата, където можете да направите това. Къде можете да опишете обстановката? Може ли това да стане при въвеждането на героите? По време на паузите в диалозите? В преходите между сцените? Седнете на компютъра и направете необходимото. Разгърнете предварителната схема на фабулата и включете второстепенните сцени и диалозите. Когато приключите, запаметете черновата си два пъти: за да имате и резервно копие, и работно копие. Вероятно резервното копие няма да ви е необходимо, но нека да го имате за всеки случай.

Цел: Да се даде на читателя — и на вас самите — всичко, което трябва да се знае. Повечето сполучливи разкази са направени като разкрития. Разкрийте и покажете какво става — кой го е направил, как, къде, кога и защо?

5. Писателят-преподавател Джон Късън казва: „Разкажете повествованието си на някого“. (Макар че разказването на глас на повествованието ви на етапа на работа по черновата може да разпилее енергията ви, след като сте направили черновата и първата преработка, преразказването ще концентрира енергията ви.) След като преразкажете повествованието, ще знаете кои части са ви необходими и кои не. Върнете се към разказа си и го приведете в съответствие с това ново разбиране. Препишете го наново, ако е необходимо. Стремежът ви е да напишете разказ, с който да може да се работи.

Цел: Да установите дали творението ви може да служи като основа за разказ.

Когато трябва да задържите интереса на слушателя си, малко вероятно е да правите пространни отклонения. Вероятно ще установите, че премествате цялата си информация към кулминацията или развръзката. Вероятно е също да установите, че нещо трябва да се случи в разказа. Кой ще слуша разказ, в който нищо не се случва?

6. Разпечатайте най-новия вариант на разказа си. За тази цел Ани Дилард използва заседателна маса — тя нареджа десетки страници и ги разглежда, за да види как се сътнасят. Тази гледна точка не е възможна на екрана, в който влизаме като през ключалка. Ключалката, разбира се, има предимството да предлага концентрация и това ще ви е от полза при микропреработката. (Ако ви е по-удобно да работите на екрана, ще трябва да държите голяма част от разказа в съзнанието си, разчитайки на краткосрочната памет.)

Сега отново прочетете разказа си изцяло. Отбележете местата, които смятате за неубедителни. Проверете ги внимателно. Какво липсва? Подробности? Диалог? Редактирайте. Погледнете пак. Ако все още не сте убедени, може би проблемът идва от нещо по-съществено — убедителни мотиви? Направете поведението на всяко действащо лице достатъчно мотивирано (било то от страх или желание). За да покажете мотивацията, може да трябва да разширите допълнителните

сцени и разказвателните пасажи. Може би това ще доведе до друга голяма сцена. Може би ще трябва да преструктурирате разказа. Не се колебайте да го направите. Върнете се към Упражнение 2 и променете общото описание на фабулата. Но се надяваме следващия път, когато стигнете Упражнение 6, да сте достатъчно доволни, за да преминете към преработката на микрониво — работата с подробностите — вместо първата преработка (на фабулата и героите).

Цел: Да се направи разказът убедителен; да се постигне правдивост на всичко, което се случва.

7. Проверете метафорите във вашия разказ. Можете ли да ги групирате около една тема? Тази тема съвпада ли с явната тема? Ако не, опитайте се да я включите във фабулата. Поправете още веднъж вашия разказ!

Цел: Да се изведе вашето интуитивно разбиране за разказа. Метафорите могат да изразяват дълбоките ви чувства, подсъзнателното ви разбиране за разказа. Съчетайте всички равнища на вашето разбиране. Ако изглежда, че метафорите ви противоречат на прякото ви разбиране за разказа, добре — внесете дихотомия в основния конфликт. В крайна сметка, колкото по-интензивен е конфликтът, толкова е по-голяма вероятността той да стане увлекателен.

8. Марк Твен съветва: „Зачеркнете всички прилагателни и наречия от вашия разказ. Прочетете и вижте дали нещо сте изгубили. Възстановете само прилагателните, които са ви абсолютно необходими“.

Цел: Да се преосмислят прилагателните и наречията. Предлагам да оставите някои възстановени прилагателни както са, и да облечете други с конкретни подробности. Изберете едно или две, които да бъдат разширени в минисцени.

9. От Упражнение 8, където сте описали нещо с прилагателни („зловещо, мрачно подземие“), добавете още едно изречение с подробности, които да обосноват намерението, което сте изразили с прилагателното.

Цел: Подробностите трябва да изглеждат достоверни; читателят трябва сам да се убеди в това, което вие му казвате.

10. Намерете думи, които означават чувства; създай те от тих конкретни образи, а от няколко — кратки сцени. Ако героинята се е разгневила, нека направи нещо, с което да ни убеди в гнева си.

Цел: Да бъдете подпомогнати в придаването на повече убедителност на геройте и мотивите им.

11. Минете през контролния списък за микропреработка от тази глава и сверете разказа си с него. След това приложете двата въпроса за „последна проверка“ от текста, а именно: „Какво може да съкратите, без да влошите разказа?“ Направете го. И: „Лесно ли е да се следва повествованието?“ Дайте на някого да прочете разказа и го разпитайте какво е разбрал. Ако не сте предали основния сюжет, оправдайте и кажете по-ясно това, което не е било разбрано.

Цел: Да не забравяте и за миг най-важното — че в разказа не трябва да има ненужни неща и че той трябва да е четивен.

12. Ако имате време за това упражнение, направете го рано или късно с поне един от вашите разкази. Съставете пет до шест варианта на разказ, съсредоточен около едно събитие. Може да го напишете от трето лице, след това от първо лице. Най-напред го напишете като обяснение на събитието, връщайки се при необходимост за изясняване на мотивите; направете разказа да звуци като убедителен аргумент. След това го напишете хронологично, от първото събитие към последното. След това го напишете отзад напред — от последното събитие към първото. След това вземете интересен, но маловажен персонаж и пишете от негова гледна точка. Направете го главен герой. След това променете развръзката — оставете разказа да тече в съвсем друга посока, която по-рано сте обмисляли, но сте отхвърлили. Или изобретете изцяло нова насока. Измислете всякакви други възможности. Ако не разработите всяка чернова сериозно, както ако тя би била крайният вариант, няма да знаете пълния потенциал на разказа.

Проверете всеки вариант с въпросите за макропреработка от тази глава, съсредоточавайки се върху най-съществените елементи за вашия разказ.

Накрая, изберете най-успешния си вариант и изгорете останалите. Шегувам се. Запазете всички варианти, които изглеждат сполучливи. Възможно е повече от един да е такъв.

Цел: Да се проучат възможностите на вашия разказ. Дайте му възможност да се разгърне изцяло. Това ще бъде изключително полезно за изясняването на възможностите ви като разказвач, когато пишете други разкази. Мисля, че всеки писател трябва изцяло да пренаписва поне един разказ. Може би изглежда, че това ще изисква твърде много време от вас и е извън обхвата на тази книга. Добре! Все пак оттук нататък ще разчитате на своите сили и няма по-добър начин да го направите, освен като започнете с голям проект. Можем да помислим за следващ курс по творческо писане в рамките на един семестър, основан на създаване на вариации по тема — това ще е много полезно.

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на **Моята библиотека** и нейните всеотдайни помощници.



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.