

*Моим наставникам и друзьям Роберту Макки, Джону
Йорку и Уиллу Сторру, без которых я так и остался бы
потерянным в лесу. А также Дэвиду Мэмету
и Джозефу Кэмпбеллу, которые вдохновляли меня
и в жизни, и в писательстве*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. Единственное, что вам нужно знать..... 11

1 Сюжет (часть первая)19

2 Персонаж (часть первая) 51

3 Как изменение объединяет персонажей
и сюжет 63

4 «Чарли и яма»: Трехактная история,
о взаимосвязи персонажей и сюжета 71

5 «Чарли и яма»: Трехактная история,
в которой соединяются персонаж,
сюжет и центральный поворотный пункт 93

6 Сюжет (часть вторая)103

7 Персонаж (часть вторая) 119

8 Изменения, персонаж и сюжет
в реальной жизни 149

9 Заключение. Возрождение автора..... 171

приложение 1. Структурная схема175

приложение 2. Центральный поворотный пункт
(мидпойнт)..... 177

приложение 3. Как строятся истории: на примере десяти романов	181
приложение 4. Желание и потребность в мидпоинте	213
<i>Благодарности</i>	215
<i>Библиография</i>	217

Чего мы хотим от идеальной игры?

Хотим ли мы, чтобы наша команда вышла на поле и с первых минут разгромила соперника, а на последней минуте добилась бы сокрушительного счета?

Нет. Мы хотим, чтобы матч проходил в напряженной борьбе, в которой было бы много интригующих поворотов, но которая, как было бы видно задним числом, упорно стремилась к неизбежному концу.

Мы хотим, по сути, трехактную структуру... В которой... каждый акт игры пересказывает игру предыдущую (следуя парадигме «Да! Нет! Хотя... Погоди»).

ДЭВИД МЭМЕТ.

*Три способа использования ножа:
О природе и назначении драмы (1998)*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Единственное, что вам нужно знать

Когда у меня впервые возникла идея написать книгу «Да! Нет! Хотя... Погоди», я хотел, чтобы она стала самым понятным и доступным руководством по созданию художественных текстов из всех когда-либо опубликованных.

Кроме того, я был настроен сделать ее предельно честной. И тут сразу же возникла проблема.

Поскольку в этом случае мне не оставалось ничего другого, как признаться, что книга, которую я собирался написать, не научит никого писать роман.

Потому что этого не может сделать никто.

Даже те, кто пишут романы, не знают, как писать романы.

Именно поэтому многообещающие молодые авторы часто выдыхаются после одной-двух книг, а очень хорошие романисты иногда пишут посредственные или плохие романы.

Я это знаю, поскольку последние пятнадцать лет пытался научить людей писать художественную прозу (параллельно сочиняя собственные романы; на данный момент на моем счету десять книг, написанных в свободное от занятий время).

Мною прочитаны и проанализированы сотни рукописей начинающих авторов.

Да! Нет! Хотя... Погоди

И в результате я прихожу к одному и тому же выводу.

А именно: написание романа — по крайней мере, хорошего романа — это трудно.

По-настоящему трудно.

(Хотя не стоит забывать, что для плохих романов существует свой обширный рынок.)

Вы можете прочесть сколько угодно пособий, пройти любые курсы, но, если у вас нет приличного запаса таланта, огромной силы воли, серьезных резервов самодисциплины и способности сидеть подолгу в одиночестве, вы вряд ли дойдете до финиша.

И все же я надеюсь, что это будет самая полезная книга из всех, что вы когда-либо читали на эту тему.

Потому что она разоблачает фабрику грез высокодоходной и вечно голодной индустрии писательского мастерства, которая простирается от университетов до издательств и литературных агентств, а также до бесчисленных сайтов и услуг наставников. Кроме того, в разных отдаленных городах проходит множество вечерних занятий, лекций, видеокурсов.

Некоторые из этих площадок вполне прилично, а иногда и превосходно справляются со своей задачей. Я бы не преподавал для мастер-классов *The Guardian*, если бы не считал их выдающимся примером того, чего может достичь образовательная индустрия. Или не провел бы свои годы в Faber Academy.

Проблема в том, что *все вместе* они скорее мутят воду, чем ее очищают.

Способом, который не совсем лицемерен, но определенно вызывает вопросы.

Индустрия писательского мастерства в целом расплозается как ласковый, манящий паразит по начинающим писа-

телям повсюду — и в англоязычном мире, и за его пределами.

Не заявляя об этом прямо, она внушает всем, мечтающим стать новыми Джоан Роулинг, Джонатаном Франзеном или Бернардин Эваристо, что каждый может написать роман, — а затем выманивает у них деньги за привилегию продажи сверкающей, но обычно неосуществимой химеры.

Эти курсы часто служат отличным местом для развлечения и дружеских встреч. Они, безусловно, предлагают огромный объем информации и советов.

Но на мой взгляд — *слишком* много.

Поскольку есть только *одно-единственное*, что вам действительно нужно знать. То, что возвышается над остальным ландшафтом писательского мастерства как исполин, — но слишком часто оно остается затуманенным, по крайней мере частично, из-за огромного выбора и множества возможностей, предлагаемых колледжами, университетами и частными организациями.

Что же это такое?



Искусство рассказывать истории — это тайна.

Такая тайна, что Голливуд может тратить миллионы долларов, чтобы создавать истории для экрана с использованием лучших в мире сценаристов, редакторов сценариев, режиссеров и продюсеров.

Все они знают книги о написании историй вдоль и поперек, а возможно, и сами являются авторами некоторых из них.

И все же они умудряются создать такое, что никуда не годится.

Да! Нет! Хотя... Погоди

Потому что все мастерство мира не приведет вас к созданию хитового фильма.

Или хитового романа.

Или хитовой пьесы.

Впрочем, как и самый большой талант.

Время от времени появляется необычайно одаренный писатель, способный создать достойный публикации или даже великий роман, не особо задумываясь о том, *как* это делается.

У некоторых писателей почти сверхъестественное чутье на структуру и персонажей, и для них все встает на свои места автоматически.

Такие избранные просто... *делают это*.

Возможно, это врожденный талант или же результат освоения мастерства через осмос, то есть через давнюю привычку (как у многих писателей) компульсивно поглощать истории на странице и экране. Это оставляет бессознательный осадок, который некоторые счастливики могут использовать, не слишком об этом размышляя.

Итак — если вы думаете, что можете написать роман без чьей-либо помощи, то ничто вас не останавливает.

Верните эту книгу на полку, идите и начинайте писать.

В конце концов, если умение писать прозу — это непроходимая тайна, зачем пытаться ее постичь?

Вот почему эта книга не обещает научить вас писать хороший роман. Или какой-либо роман вообще.

Но она *рассказывает* вам все, что полезно знать перед тем, как вы начнете пробовать, — после чего, по правде говоря, вы будете предоставлены сами себе.

Это не руководство, к которому нужно систематически обращаться.

Как заметил один из моих кумиров в сфере сторителлинга, Роберт Макки, во время одной из своих блестящих

лекций: «Вы думаете обо всем этом только тогда, когда ваше сочинительство НЕ РАБОТАЕТ».

Это запасной аэродром — то, к чему можно обратиться, когда вы застряли, приблизительный план местности, когда вы заблудились, — и полезный инструмент редактирования.

Это НЕ подробная инструкция на тему «Как писать историю».

Я редко начинаю роман, сознательно раскладывая перед собой идеи из этой книги.

Но если я застрял, эти идеи всплывают и приходят мне на помощь.

Или, когда я редактирую свои тексты, они напоминают мне об идеальной форме художественного произведения, которой я волен следовать или игнорировать.

Многие высокооплачиваемые преподаватели или владельцы веб-сайтов, как правило, там, где крутятся немалые деньги, уверяют вас (или, чаще, намекают), что, если вы поставите ремесло на передний план своего сознания — бинго, вы сможете написать роман, при условии, что будете достаточно усердно учиться. Отсюда популярность трех- или даже четырехлетних курсов по писательскому мастерству — вариант абсолютного излишества, если не сказать бессмысленности.

С другой стороны, эта книга не тратит десятки тысяч слов, рассказывая вам обо всем, чему вы научиться не сможете.

Потому что большинству навыков в художественной литературе научить *нельзя*.

Скорее, их можно преподавать — и они преподаются бесконечно, — но их редко можно освоить.

Большинство навыков — это вопрос инстинкта, практики, вдумчивого чтения, привычки, удачи, пронизательности, воображения и силы воли.

Да! Нет! Хотя... Погоди

Все это глубоко заложено в подсознании. Или проявляется в результате многолетней практики, возникая как плод многочисленных неудачных попыток.

Такие качества нельзя купить ни за какие деньги.



История органична — ее нельзя рационально рассчитать или спланировать — в том смысле, что в истории все связано между собой.

Историю вы *выращиваете*.

Роман — это не работа, которую нужно выполнить, а исследование, которое нужно провести.

Однако в любом искусстве есть доля ремесла, и сторителлинг не исключение.

Как и художники, писатели — это *мастера слова*, и в этом они похожи на кузнецов или серебряных дел мастеров.

То есть в этом выращивании историй есть часть «изготовления», «производства».

И есть *методы*, которые помогут вам это сделать, — будь вы автор триллеров, прозаик, драматург или сценарист.

Эта книга о таких приемах — о *ремесле* повествования, о призрачных, голых строительных лесах, с помощью которых писатель возведет конструкцию из пышных плодов своего воображения.

Прежде всего, есть одна вещь, которую нужно усвоить, прежде чем вы начнете пытаться написать роман *самостоятельно* (именно так все авторы работали с тех пор, как появилось писательство).

И этому *можно* обучиться — если вы усердно работаете, чтобы это понять, усвоить и заставить себе служить (ни у одного писателя не должно быть хозяина).

Этой единственной вещи и посвящена данная книга.

У этой «единственной вещи» есть *два* аспекта — *сюжет и персонаж*.

Неслучайно я описываю их именно как «единственную вещь», поскольку они — две стороны одной медали, переплетенные нити одной двойной спирали.

И объединяет их принцип *изменения, преобразования*. И сюжет, и персонаж будут находиться в состоянии постоянных перемен на протяжении всей истории.

Измените одно — и вы измените другое.

Сюжет и персонаж, связанные изменением, — это необходимые составляющие для любого сценария, романа, рассказа, драмы или телесериала.

Изучите их — и вы будете легко использовать основы сторителлинга.

И тогда вы сможете начинать строить свою историю.

I

Сюжет (часть первая)

ВВЕДЕНИЕ В СЮЖЕТ

Так что же такое сюжет?

Сюжет уже давно вышел из моды в определенных кругах литературной элиты.

В своей книге «История на миллион долларов» (Story, 1997) гуру сценарного мастерства Роберт Макки отмечает живучесть этого антисюжетного тренда.

За последние двадцать пять лет преподавание писательского мастерства в американских университетах изменилось: акцент сместился с внутреннего аспекта творчества на внешний. Новые тенденции в теории литературы отвлекли преподавателей от глубоких источников истории и направили их внимание на такие ее аспекты, как язык, коды, текст, — иными словами, возобладал *внешний взгляд на историю*. В результате, за исключением ряда известных имен, современное поколение писателей не получило достаточных знаний в области основных принципов

создания и построения истории. [Глава 1: «Современные проблемы кинодраматургии»]

Многие писатели, кажется, и сами с энтузиазмом объявляют войну сюжету.

«К черту сюжет! Это удел честолюбивых школяров. Важна лишь художественная правда», — говорила Эдна О'Брайен. «По-настоящему сюжеты важны только в триллерах», — заявлял Мартин Эмис.

«На мой взгляд, главное — это персонаж. Никогда не понимала, зачем к нему еще сюжет приплетать», — таково мнение Энн Тайлер.

И это даже не современная точка зрения.

«Я никогда себя особо не утруждал построением сюжетов», — говорил Энтони Троллоп (1815–1882).

Но несмотря на то, что я восхищаюсь всеми упомянутыми авторами, мне подобные заявления кажутся отчасти эстетической бравадой, а отчасти — защитной стратегией, к которой прибегают писатели, испытывающие трудности с сюжетом (а это практически все известные мне авторы).

Попробуйте сказать какому-нибудь выдающемуся сценаристу, например, Дэвиду Чейзу (прославившемуся «Кланом Сопрано»), или Джимми Макговерну, или Расселлу Т. Дэвису, или Салли Уэйнрайт, что сюжет — это удел «честолюбивых школяров», и вы, скорее всего, — при всем уважении к О'Брайен, Эмису, Тайлер и Троллопу — столкнетесь либо с крайним скептицизмом, либо, что вероятнее, с откровенным недоверием.

Ричард Скиннер, руководящий The Faber Academy, в своей книге «Как писать прозу» (Fiction Writing, 2009) отмечает:

Почему-то сюжетно-ориентированная проза с годами стала синонимом низкого качества, дешевины, того, что достойно презрения. Можете хулить ее сколько угодно, но когда вы это игнорируете, вы сильно рискуете, ведь сюжет — это движущая сила повествования, его *генетический код* [курсив мой]. Без сюжета повествование кажется безжизненным, вялым, инертным. Повествование со слабым сюжетом создает ощущение, будто оно никак не начнется, а потом — что оно никогда не закончится.

Однако эта часть генетического кода может быть досадно неуловимой. Вот почему, будучи преподавателем писательского мастерства, я не могу не видеть, что главная проблема, с которой сталкивается подавляющее большинство моих клиентов, как правило, одна и та же. Эту проблему прекрасно сформулировала одна из величайших рассказчиц XX века Патриция Хайсмит в своей книге «Как выстроить и написать остросюжетный роман» (*Plotting and Writing Suspense Fiction*, 1966):

Самая частая загвоздка начинающего писателя сводится к вопросу: «Что дальше?» Этот вопрос пугает и даже может вызвать у автора приступ паники, сродни страху сцены.



Что дальше?

Пожалуй, это вопрос, который страшит меня как писателя больше всего.

Проблема в том, что у меня нет на него готового ответа.

Я могу лишь дать несколько советов, но вы — автор, и только вам решать, что произойдет дальше.

События должны родиться в вашем воображении и быть изложены вашим неповторимым авторским голосом.

Однако существуют элементы писательского ремесла, способные помочь вам определиться с тем, что произойдет дальше.

Это не правила и не законы.

Скорее, подсказки.

Прежде чем мы перейдем к самим подсказкам, стоит сначала задаться двумя вопросами.

Первый вопрос: «А что вообще такое сюжет?»

Второй вопрос: «Сюжет в произведении — это то же самое, что и события в реальной жизни?»

Ответ на второй вопрос проще.

И он звучит так — «нет».

Сюжет — это не жизнь.

Более того, он, как ничто другое, далек от жизни.

Конечно же, в жизни всякое случается — так же, как и в романе.

Но не знаю, как ваша жизнь, а моя по большей части состоит из рутины — что уж говорить, бессмысленной, хаотичной и, как правило, скучной.

Я чищу зубы. Встречаюсь с другом. Смотрю телевизор. Стригу ногти. Хожу по магазинам. Ложусь спать. Прорываюсь. Ем. Дышу. Читаю выписку по кредитной карте. Паникую. Ковыряю в носу. Поливаю цветы. Ударяюсь мизинцем о ножку стола. Ссорюсь с партнером. И так далее.

Другими словами, как и в истории, это просто одно чертово событие за другим.

В них нет никакой особой нужды, все это диктуется необходимостью, случаем или же стремлением избежать боли.

Сюжет — другое дело.

Джордж Сондерс в своей книге о мастерстве сторителлинга «Купание в пруду под дождем» (A Swim in a Pond in the Rain, 2021) пишет:

Рассказ гораздо быстрее, чем жизнь, в нем события сжаты и театрально выпуклы — здесь все время должно происходить что-нибудь, что увязывается с уже случившимся. [«По странице за раз: Соображения о рассказе “На подводе”»]

Альфред Хичкок говорил о фильмах, что это «жизнь, из которой вывели все пятна скуки».

Но определение Хичкока очень неполное.

Недостаточно просто убрать скучные фрагменты.

Потому что это все равно останется скучным.

Сюжет также должен быть осмысленным.

То есть он обладает особой архитектурой, сознательно выстроенной автором, чтобы донести до читателя некую мысль.

Им управляет не случайность (как в жизни), а причинно-следственная связь и тема.

У него есть отчетливые начало, середина и конец (да, именно в таком порядке).

Это, как писал Аристотель, «организация событий».

У сюжетов есть определенная форма.

И, как ни удивительно, — по крайней мере, в классическом повествовании — все они имеют примерно одну и ту же форму.

Да! Нет! Хотя... Погоди

Далее в книге мы еще вернемся к захватывающим очер-
таниям этой универсальной формы.

А пока давайте обратимся к первому, более глубокому
вопросу.

Так что же такое сюжет?

ЧТО ДЕЛАЕТ СЮЖЕТ ЦЕЛЬНЫМ?

На пути к цельности

Джон Йорк в книге «Вглубь леса» (Into The Woods, 2014)
пишет:

История подобна магниту, который тащат сквозь
случайности, придавая хаосу событий некую фор-
му и — если очень повезет — некий смысл. Каждое
повествование — это попытка заарканить пугаю-
щую реальность, приручить ее и полностью поко-
рить. [Глава 22; «Почему?»]

Джин Рис:

Придавать жизни форму — вот что должен делать
писатель.

Если у истории нет *цельности*, то она превращается
в подобие самой жизни, то есть хаотичное нагромождение
событий и происшествий, лишенных формы или смысла.

Для любого романиста — или драматурга, или сцена-
риста — история должна быть преобразована в связный
и цельный *сюжет*.

Как этого добиться?

Посредством темы, причинно-следственной связи и целенаправленности.



Тема произведения — это один из элементов, который, можно сказать, «собирает» повествование в единое целое.

В этом случае события выстраиваются таким образом, чтобы продемонстрировать мысль или идею, которую автор стремится донести, идею, настолько ему дорогую, что он готов потратить годы, пытаясь выразить ее на протяжении целой книги.

Эта идея, которая обычно слишком сложна для прямого высказывания, будет представлена не столько словами, сколько через последовательность действий.

Действие, а не слова составляет грамматику повествования.

Как однажды заметил один автор, говоря о создании романов: «Подумайте, что вы хотите сказать, а затем на протяжении всей книги не произносите об этом ни слова».

Макки однажды в своей лекции произнес, что история — это «*драматизация истины... живое выражение и доказательство главенствующей идеи без каких-либо объяснений*».

«Главенствующая идея» практически равна *теме*.

Вы ведь не заставите персонажа в конце детективной истории восклицать: «Ну вот, все и доказано! Преступление не окупается!»

Или героиню романа заявлять: «Ну вот, все и доказано! Истинная любовь побеждает!»

Действие объясняет смысл.



В период работы сценаристом — а написал я, наверное, не меньше десятка сценариев по заказу — я проводил очень много времени на встречах с продюсерами, режиссерами и редакторами сценариев, и все мы ломали головы, мучительно пытаясь найти ответ на один и тот же вопрос:

«О чем на самом деле эта история?»

Как только нам удавалось ответить, все остальное начинало вставать на свои места.

Потому что решить этот вопрос — означало найти *тему*.

Ключевая идея, связывающая воедино сюжет «Короля Лира», состоит в том, что духовная гордыня ведет к падению (распространенная тема в классических произведениях).

История Короля Лира, конечно же, не только об этом, она гораздо шире. О разных аспектах этой выдающейся пьесы написано много книг. Но в ее основе лежит изображение человека, который позволил своей могущественной власти вскружить ему голову, так что он ослеп духовно и лишился нормальных переживаний.

(Его предполагаемый союзник, граф Глостер, слепнет *физически* — отчасти в результате схожего смешения гордыни и наивности. Так основной и побочный сюжеты усиливают эту тему.)

К концу пьесы Лир «прозревает».

Но, к сожалению, уже слишком поздно.

Так же и Глостера заставляет «прозреть» его слепота.

И тоже слишком поздно.

C'est la vie.

(Растерянно, сострадательно пожать плечами — на мой взгляд, самый убедительный финал для этой истории.)

Итак, *тема* — одна из подсказок, которая поможет вам в разгадке того, что произойдет дальше в вашей истории.

Как?

Вы можете задать себе вопрос: «Какая сцена или событие будет способствовать развитию этой темы?»

И если вам повезет, вы получите ответ — при условии, что вам удастся достаточно глубоко поразмышлять, включить на полную свое воображение, а также серьезно поэкспериментировать.

Однако с этим принципом связана одна трудность (в писательстве трудности есть *во всем*).

Многие авторы не знают, *какова их тема*, пока не достигнут середины книги, поскольку многие просто придумывают по ходу дела и надеются на лучшее. Это, безусловно, и моя «техника», также известная как «писанина на авось».

Некоторые авторы *заканчивают* книгу, так и не получив представления о ее теме. Они просто пишут как пишется, а затем предоставляют книгу читателю и надеются на лучшее.

Однажды я давал интервью студентам Университета Восточной Англии — к тому моменту мной уже было написано, наверное, полдюжины романов, — и интервьюер, Рассел Селин Джонс, сказал тогда мне: «Все ваши книги о потерях, не правда ли?»

Я заморгал и сглотнул. Я был ошеломлен.

Поскольку он был прав.

Вот только мне не приходило это в голову, пока об этом не заговорил Рассел.

Однако в других случаях я целенаправленно приступал к работе, имея в виду определенную тему.

Тема моей книги «Запретное видео доктора Сеймура» (The Seymour Tapes, 2005) — а она о человеке, который устанавливает в своем доме скрытые камеры, чтобы узнать,

что семья говорит о нем за его спиной, — возникла в форме вопроса:

«Вы действительно хотите знать то, что, как вам кажется, вам нужно знать?»

Или, проще говоря: «Любопытство сгубило кошку».

Тема моей книги «Блю из Уайт-сити» (White City Blue, 1999) также была задана в форме вопроса (темы часто формулируются таким образом).

Этот вопрос звучал так: «Для чего *на самом деле* нужны друзья?»

Определение этих тем помогло мне написать книги.

А если говорить более конкретно — они помогли мне решить, что должно произойти дальше.

Поскольку, что бы ни происходило в следующей сцене, эта сцена должна хотя бы отчасти проиллюстрировать то, что подразумевает тема.

А это, по крайней мере, несколько сужает поле возможностей.

(Одна из главных проблем, возникающих при написании книги, — это бесконечные возможности. Поэтому любое ограничение их только приветствуется. Хаос *случайностей* в конечном итоге должен быть преобразован в упорядоченную *определенность*.)



Наряду с темой единство событиям в произведении придает *причинно-следственная связь* — или то, что некоторые теоретики называют «сюжетом», отличая его от «фабулы».

(Должен отметить, что далее в этой книге я по большей части буду пренебрегать этим различием между «фабулой»

и «сюжетом» и использовать эти два слова как взаимозаменяемые.)

Впервые формальное различие между сюжетом и фабулой провел Э. М. Форстер в своей книге «Аспекты романа» (*Aspects of the Novel*, 1927). В ней он писал:

Давайте дадим определение сюжету. Фабулу мы определили как повествование о событиях в их хронологическом порядке. Сюжет — это тоже повествование о событиях, но *с упором на причинно-следственную связь* [курсив мой]. «Король умер, а потом умерла королева» — это фабула. «Король умер, а потом от горя умерла королева» — это сюжет. Хронологическая последовательность сохраняется, но причинно-следственная связь выходит на первый план. [Глава 5: «Сюжет»]

Найджел Уоттс развивает эту мысль в своей книге «Напиши роман и опубликуй его» (*Write a Novel: And Get It Published*, 2010):

Хотя фабула может быть интересной, она редко приносит такое же удовлетворение, как хорошо выстроенный сюжет. Почему? Потому что без причинно-следственной связи обычно нет ответов на вопросы «Что будет дальше?» и «Как мы оказались в такой ситуации?».

У маленьких детей нет чувства сюжета. Послушайте, как они рассказывают истории: «Случилось это, а потом случилось то, а потом...» Как бы мы их ни любили, мы не можем долго слушать такую болтовню, мы слишком быстро устаем... Нас захватывают

Да! Нет! Хотя... Погоди

не столько сами события, сколько *связь* [курсив мой]
между ними. [Глава 2: «Сюжет»]

Следует упомянуть, что многие писатели не слишком обеспокоены важностью причинно-следственных связей. Это романисты, предпочитающие создавать свои произведения не в виде полноценных сюжетов, а как серию зарисовок о персонажах или набор независимых друг от друга сцен. Такие книги больше похожи на сборники взаимосвязанных рассказов, объединенных под общей обложкой.

«Что знает Оливия?» (Olive Kitteridge, 2008) Элизабет Страут — один из таких примеров, как и «Миссис Бридж» (Mrs Bridge, 1959) Эвана Ш. Коннелла. Романы Карла Уве Кнаусгора читаются в точности как сама жизнь: повествование в них перескакивает с одного события на другое практически без какой-либо причины на протяжении пяти томов. И подобных примеров множество.

Вы можете себе это позволить — если вы достаточно хороший стилист и тонкий наблюдатель, умеющий описывать персонажей и сцены.

Страут, Коннелл и Кнаусгор, без сомнения, на это способны, ведь они принадлежат к числу величайших писателей своих поколений.

Но так могут немногие.

Человек, способный написать целый роман, — сам по себе редкость. А тот, кто может сделать это успешно, не утруждая себя созданием связанного сюжета, и вовсе граничит с гением.

И я бы даже сказал, что в произведениях этих писателей сюжеты все-таки *есть*.

Но дело в том, что это *сюжеты внутренние*.