

*Линде Вагнер-Мартин, без которой наша
профессия была бы намного беднее*

Содержание

Предисловие

Возможности романа, или Все животные – не свиньи? 9

Введение

Жил-был... Краткая, неупорядоченная
и совсем необычная история романа 15

1. Фразы-наживки и соблазн в начале,
или Зачем романам первые страницы 36
2. В краю безоблачной ясности нельзя дышать 52
3. Кто здесь главный? 60
4. Не доверяйте говорящему повествователю 71
5. Голос тихий и спокойный (или громкий, отрывистый) 82
6. Мужчины (и женщины) сделаны из слов,
или Мой Пип не похож на вашего 95
7. Когда в хороших романах встречаются
очень плохие люди 104
8. Своевременные морщинки, или
Главы, возможно, имеют значение 114

9. Везде место только одно	124
10. Цветы Клариссы	132
11. Метим что?	146
12. Предложения длиной в жизнь	160
13. Унесенные потоком сознания	176
14. Огонек на причале у дома Дэйзи	188
15. Проза о прозе	198
16. Коды источников и мусорные корзины	214
<i>Интерлюдия</i>	
Читайте и вслушивайтесь	231
17. Очевидное-невероятное: найденыши и волхвы, полковники и мальчики-волшебники	245
18. Что есть большая идея – или даже маленькая?	258
19. Кто сломал мой роман?	270
20. Неопрятные концовки	284
21. История в романе и роман в истории	299
22. Теория заговора	311
<i>Заключение</i>	
Путешествие без конца	323
<i>Что еще почитать</i>	
Критические работы о романе	328
<i>Благодарности</i>	332
<i>Об авторе</i>	334

ПРЕДИСЛОВИЕ

Возможности романа, или Все животные – не свиньи?

Гек и Джим на своем плоту идут по реке на юг; а где в это время мы? Как получается, что мы можем отождествить себя с созданием столь буквально чудовищным, как Грендель Джона Гарднера? Вы когда-нибудь становились Люси Ханичерч? А Леопольдом Блумом? А Гумбертом Гумбертом? А Томом Джонсом? А Бриджит Джонс? Романы, которые мы читаем, знакомят нас с возможными людьми, с такими вариантами себя самих, каких мы никогда не увидим, какими никогда не позволим себе стать, в таких местах, куда мы никогда не сумеем, а может, и не захотим добраться, пусть нас и уверяют, что мы благополучно вернемся домой. И в то же время всякий роман обладает собственными возможностями, чудесами повествования и приемами, способными заманить, завлечь и простодушных, и даже умудренных житейским опытом читателей.

Неотразимое обаяние романа во многом объясняется его способностью к сотрудничеству; читатели вовлекаются в истории героев, сами активно участвуют в создании смысла. Наградой же им становятся удовольствия более естественные, чем те, что обещают искусственные по самой своей природе жанры драмы или фильма. Живое общение между создателем и его аудиторией начинается с первой

строки, не прекращается до последнего слова и именно благодаря ему, даже закончив чтение, мы еще долго помним о романе.

Здесь работает принцип «ты — мне, я — тебе». С самого начала роман убеждает, чтобы его читали, говорит нам, как именно ему хотелось бы быть прочитанным, подсказывает, где искать то, что нам, может быть, нужно. Нам же, читателям, решать, следовать ли такой программе и вообще читать эту книгу или нет. Мы решаем, соглашаться ли с автором в том, что важно, мы привносим свои понятия и фантазии в то, что связано с героями и событиями, мы втягиваемся не просто в сюжет, но во все аспекты романа, мы вместе с автором создаем его смысл. Мы не расстаемся с книгой, мы поддерживаем в ней жизнь, даже если автора уже много веков нет на свете. Активное, равнодушное чтение — залог жизни романа, награда и отрада жизни читателя.

В 1967 году роман был не в лучшей форме; по крайней мере, так казалось. Не предвещая ничего хорошего, в американской прессе появились два программных эссе, авторы которых носили огорчительно похожие фамилии. Журнал *Aspen* напечатал «Смерть автора» французского критика и философа Ролана Барта. Всю ответственность за выстраивание смысла и значения, иначе говоря, бремя интерпретации, Барт возлагает на читателя, тогда как писатель (его он предпочитает называть «скриптор»), с его точки зрения, всего-навсего труба, через которую накопленная культура изливается в тексты. Не без ехидства Барт лишает автора псевдобожественной *власти*, которой его наделяли более ранние концепции литературного творчества. Однако он горячо поддерживает роль активного, творческого чтения, и вот о нем-то мы и будем рассуждать на протяжении всей книги. Но больше испугала «Литература истощения» (*The Literature of Exhaustion*) американского романиста Джона Барта, опубликованная *The Atlantic Monthly**: многим читателям показалось, буд-

* Русский перевод этой работы Барта опубликован в «Российском литературоведческом журнале», 1997, № 10. — *Здесь и далее примеч. ред.*

то главная ее мысль — «роман находится на смертном одре». На самом же деле автор утверждал, что наш старый знакомый, роман, уже почти совсем выдохся и слово «истощение» в названии эссе подразумевает не что иное, как истощение его возможностей. Он рассуждал так: чтобы воспрянуть, художественной литературе необходимо найти нечто новое. В 1967 году ходило много разговоров о «смерти» старых путей, много говорили о новизне, а знаковым событием стало скопление неистового народа на перекрестке улиц Хейт и Эшбери в Сан-Франциско.

Правда, Барт, кажется, не знал (хотя по отношению к нему слово «кажется» надо употреблять очень и очень осторожно), что помощь уже на подходе. В том же году в Колумбии один писатель печатал свой роман, а в Англии другой писатель сочинял свой, и именно им суждено было указать выход из вроде бы безвыходного положения. Английский романист Джон Фаулз писал «Любовницу французского лейтенанта», наверное, самый первый в массовой литературе серьезный отклик на изменения в ландшафте теории художественного творчества. В начале тринадцатой главы он говорит о том, что этот якобы исторический роман, внешне вполне традиционный, нельзя все-таки считать общепринятой викторианской условностью, потому что «живу я в век Алена Роб-Грийе и Ролана Барта»*. Роман притягивает читателей своими викторианскими героями и местами действия, даже когда напоминает, что он — творение двадцатого века, а викторианские условности — всего лишь средство достижения его целей. Это литературное трюкачество ничуть не повредило продажам; в 1969 году «Любовница...» стала бестселлером в Америке. Колумбийским романом был конечно же «Сто лет одиночества» Габриеля Гарсии Маркеса, вышедший на английском языке через три года. В нем уже не было никаких метахудожественных игр; волшебное изо всех сил прорывалось через обыденное, и этот

* Здесь и далее цит. по: *Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта* / Пер. с англ. М.И. Беккер, И.М. Комаровой. СПб.: Северо-Запад, 1993.

прием стали называть потом «магическим реализмом». Эти книги и их авторы изменили все до такой степени, что в 1979 году в *The Atlantic* Барт поместил новое эссе под названием «Литература восполнения» (*The Literature of Replenishment*), где признавал, что за прошедшие двенадцать лет все изменилось сильнее, чем он мог предвидеть, и что, может быть, — да-да, может быть, — у такого романа все-таки есть будущее. В доказательство он цитирует Гарсию Маркеса и в особенности Итало Кальвино, подлинных новаторов в области формы. Что значит «они изменили все»? Все начали копировать то, что делали они? Вовсе нет, они и сами себя не копировали. Второго «Сто лет одиночества» не существует, его даже Гарсия Маркес не напишет. Но эти романы показали свои возможности в форме, которую раньше использовали несколько иначе, показали, что писатель может сделать с художественным произведением нечто до такой степени новое и интересное, что читатель будет просто не в силах от него оторваться.

Более того, я полагаю, что эссе и романы, о которых сейчас идет речь, показывают нам еще и историю жанра. Роман всегда умирает, всегда находится на последнем издыхании, но всегда возрождается, возобновляется. Слегка перефразируя философа Гераклита, мы можем утверждать, что в один роман нельзя войти дважды. Стоишь на месте, значит, коснеешь. Даже те романисты, которых мы ценим за неизменность, — Чарльз Диккенс, Джордж Элиот, Эрнест Хемингуэй — постоянно меняются и развиваются. Пусть не спеша, но они движутся от одного романа к другому; они все время ставят перед собой новые задачи. Те, кто топчется на месте, скоро черствеют, усыхают и перестают приносить прибыль. Это верно в отношении отдельных писателей; это же верно и в отношении формы в целом. Двигаться вовсе не обязательно только вперед или назад; в области литературы «прогресс», строго говоря, иллюзия. Но движение не просто существует: оно не может не существовать. В жанре под названием «роман» читатели имеют некоторое право его ожидать. Справедливо, не правда ли?

Один мой приятель, специалист совершенно в другой области, заметил очень тонкую разницу в названиях этой и предыдущих моих книг и спросил: «Чем же романы отличаются от литературы?» Вопрос вполне резонный, из тех, что никогда не придет в голову святошам от литературы, но которым нередко задаются так называемые простые читатели. Он напомнил мне известный старый силлогизм: «Все свиньи — животные, но не все животные — свиньи». Примерно в том же смысле мы можем высказаться и о литературе: стоит только заменить «свиней» «романами», а «животных» — «литературой». Все ли романы — литература? В научных кругах и за их пределами на этот вопрос отвечают очень по-разному. В литературе найдется немало желающих выстроить стену вокруг своего маленького уголка рая, хотя они редко сходятся в том, кого пустить за нее, а кого оставить снаружи. Скажем, будет ли Джонатан Франзен возражать, чтобы его ставили на одну доску с Джеки Коллинз? Я вовсе не утверждаю, что качество всех произведений одинаковое. Романы точно так же отличаются между собой по качеству, как поэмы, рассказы, пьесы, фильмы, песни и непристойные лимерики. Я, однако, говорю, что все они принадлежат к одной и той же области человеческой деятельности, называемой нами «литературой». Различия в рисунке — это уже мелочи. Ибо для меня существуют лишь произведения (к ним я отношу и устные формы развлечения и поучения, потому что меня они достигают, как правило, уже записанными), и притом лишь в двух формах: хорошие и плохие. Ну хорошо, допускаю и третью категорию — «отвратительные», — но в общем-то ее можно втиснуть в группу «плохих». Итак, все романы суть литература. Однако не вся литература суть романы. Мы имеем лирическую поэзию, эпическую поэзию, драму в стихах, роман в стихах, рассказ, пьесу и все то, что Вуди Аллен и Дэвид Седарис имеют обыкновение печатать в *The New Yorker*. Среди всего прочего. Остается только один вопрос.

Свиньи ли романы?

У всех форм литературы — будь то поэма, пьеса или роман — есть множество общих элементов, много способов обозначения

того, что мы видим: сюжетные ходы, образность, метафорический язык, деталь, изобретательность и так далее и тому подобное. Есть, однако, и элементы, особые для каждого жанра. В этой книге мы поговорим об особых формальных элементах одного жанра — романа. Знаю, знаю, обсуждение элементов его структуры, глав — точка зрения, стиль, голос автора, начала и концовки, другие характеристики — материя такая же унылая, как стоячая вода. Это ведь из-за них студенты испускают отчаянные стоны, верно? Ой нет, только не надо снова заводить речь о «плоских» и «объемных» героях. Ведь дело не только в них. Герои — это же распахнутые ворота, ведущие к смыслу, двери и окна для разных возможностей. Выбирая именно этот вход, а не какой-нибудь другой, автор решительно перекрывает дорогу одним вариантам, зато дает зеленый свет другим. Метод показа героев и ограничивает, и предопределяет то, каких именно героев можно показать. Иначе говоря, *как* рассказывается история столь же важно, как и то, *какая* история рассказывается.

И как ответят читатели. Я не могу так же решительно, как Барт, искоренить автора, но соглашусь с ним, что роль читателя исключительно важна. В конце концов, это же мы существуем, когда автор (человек из плоти и крови) уже давно лежит в могиле, мы выбираем книгу для чтения, мы решаем, есть ли еще в ней смысл и что он для нас значит, мы сочувствуем, смотрим свысока или веселимся, читая о людях и их проблемах. Возьмите хотя бы первый абзац. Если, одолев его, мы решим, что на эту книгу не стоит тратить время, она перестанет существовать в каком бы то ни было смысле. Кто-нибудь другой, может, и оживит ее в свое время и в своем месте, но пока что она мертва, как Джейкоб Марли. А тот, как известно, мертв, как гвоздь в притолоке, мертвее не бывает. Понятно теперь, какой огромной властью вы обладаете? Но огромная власть невозможна без огромной ответственности. Если в наших, читатель, руках жизнь и смерть романов, стоит узнать о них как можно больше.

ВВЕДЕНИЕ

Жил-был... Краткая, неупорядоченная и совсем необычная история романа

Айрис Мёрдок за всю жизнь написала один-единственный роман. Но переписывала она его двадцать шесть раз. Энтони Бёрджесс никогда не писал одну книгу дважды. А написал он их без малого тысячу. Верны ли эти суждения? Справедливы ли? Конечно нет. О сочинениях Мёрдок вы услышите подобное еще не раз, и, положив руку на сердце, они действительно мало чем отличаются друг от друга. «Зеленый рыцарь» (1993), предшественник «Дилеммы Джексона», созданной человеком, пораженным болезнью Альцгеймера, совсем недалеко ушел от «Под сетью» (Under the Net, 1954). Тот же класс, тот же круг проблем, та же погруженность в этические вопросы. Сильные образы и крепко сбитый сюжет. Когда она жила, все это считалось безусловно положительным: каждые года два-три ее фанаты могли рассчитывать на новую старую книгу. Эти романы неизменно были очень солидными, а некоторые из них, вроде удостоенного Букеровской премии «Море, море» (1978), иногда просто поражали.

А Бёрджесс? По-своему последователен, да. Но ничто в его ранних романах не может подготовить читателя к «Заводному апельсину» (1962), который совершенно не походит на цикл романов об Эндерби, созданный в 1970-х годах, в свою очередь формально

очень далекий от экспериментальной «Наполеоновской симфонии» (Napoleon Symphony, 1974) или исторической изощренности и елизаветинского языка его романов о Шекспире «Влюбленный Шекспир» (1964) и Кристофере Марло «Мертвец в Дептфорде» (1993), или написанных в мозмовской стилистике «Сил земных» (Earthly Powers, 1980), его признанного шедевра, не говоря уже о стихотворных произведениях. Если читатели Мёрдок со спокойной уверенностью открывают каждую ее новую книгу, всякая новинка Бёрджесса разжигает любопытство: ну, что он там на сей раз выдумал?

Так ли уж важно это различие в единообразии? Постольку-поскольку. В конце концов, у каждого романа есть читатели старые и читатели новые, так что каждой книге нужно бы учить своих читателей, как ее читать, как будто они делают это впервые (а некоторые и действительно впервые).

Так происходит всегда. Каждый роман — новость. В истории человечества раньше его никто и никогда не писал. Но при этом он всего лишь последнее звено в длинной цепи повествований — не только романов, но повествований любого рода, — тянущейся с тех пор, как люди начали рассказывать истории себе самим и друг другу. Такова диалектика истории литературы. Стремление к оригинальности сталкивается с традиционностью уже написанных вещей. По счастью, в этой борьбе нет победителей, романы продолжают выходить, а читатели — их читать. И при всем том некоторые романы более традиционны, некоторые более экспериментальны, некоторые вообще не поддаются классификации.

Вернемся во времена, когда роман был еще совсем новым явлением. Давным-давно романов не было вообще. Существовали другие виды длинных повествований — эпос, религиозные или исторические народные произведения, любовная проза и стихи, документальные произведения вроде рассказов о путешествиях. Примеры — Илиада и Одиссея, Эпос о Гильгамеше, ирландская сага «Похищение быка из Куальнге», произведения Креть-

ена де Труа и Марии Французской. Список может быть очень длинным. Вот только романов в нем пока еще нет. Они стали появляться потом, изредка. Опубликованный в 1490 году в Валенсии «Тирант Белый» каталонца Жуанота Мартуреля, наверное, можно назвать первым европейским романом в полном смысле этого слова. Обратите внимание на дату. Всего через несколько лет Колумб отправился в плавание навстречу современности. Появление романа совпадает с появлением современного мира – новизной, открытиями, изобретениями, развитием, угнетением, индустриализацией, эксплуатацией, завоеваниями и насилием, – и это не случайно. Чтобы возник роман, мало было только изобрести наборный шрифт; нужно было новое время. Но я отвлекаюсь.

Верно это или нет, но два романа мы обычно признаем «первыми», хотя их разделяет семьдесят лет. В 1678 году некто (вероятно, мадам де Лафайет) опубликовал маленький роман большого значения. Популярность его была такова, что перед типографиями люди стояли толпами и подолгу, иногда несколько месяцев, дожидались своей книги. Вот так-то, Гарри Поттер! Книга называется «Принцесса Клевская», и в анналах истории она осталась не просто первым романом, а первым *roman d'analyse* – «психологическим романом», в котором подробно разбирались эмоции и душевные состояния, а не только рассказывался сюжет. Через три с лишним столетия читателям он может показаться чуть тяжеловесным, хотя тяжеловесность эта, по существу, наносная; она чувствуется в описаниях, в том, как люди говорят, как обращаются друг к другу, как автор представляет нам своих героев. Описанные в романе нравы далеки от наших, но сами по себе достоверны, потому что являются логическим следствием того, что говорит совесть. Для своего времени (за сто лет до литературного движения «Бури и натиска», через десять лет после «Потерянного рая») это очень изысканное произведение, и такие разные писатели, как Джейн Остин, Генри Джеймс, Гюстав Флобер и Анита Брукнер, без него не сумели бы ничего сделать.

Мадам де Лафайет — одна из гигантов романной формы, но в общем-то просто девочка.

В самом начале того же века, а именно в 1605 году, появилась книга, которая поставила на уши, без преувеличения, весь мир. На одной конференции я услышал, как чудесный мексиканский романист Карлос Фуэнтес сказал: «Вся литература Латинской Америки вырастает из “Дон Кихота”». Не только художественная, не только романы. Литература. Вся. Понятно, что Мигеля де Сервантеса и его шедевр превозносит весь испаноязычный мир, но и мы не остаемся в стороне. Эта книга слишком велика лишь для одной группы. Она глупа и серьезна, весела и печальна, насмешлива и оригинальна. И первая. Да, да, как известно, первых много. Но эта книга по-настоящему первая. Сервантес показывает остальным, что можно сделать. Он пародирует более ранние формы повествования, потому что его Дон Кихот не различает чудесный мир, существующий в обожаемых им романах, и обыкновеннейшую действительность, которую навязывает ему жизнь. Сервантес использует фигуру, находящуюся вне зоны доступа, запертую в прошлом, которого никогда не было, чтобы поговорить о том, что окружает автора здесь и сейчас. Его герой, безусловно, комичен и в то же время жалок; этот человек настолько погружен в свои фантазии, что не замечает ничего вокруг, а его преклонение перед Дульсинеей и сражение с ветряными мельницами одновременно благородны и смехотворны, духоподъемны и бессмысленны. Если герой дает свое имя целому ряду начинаний, значит, он действительно завладел нашим воображением. Дон Кихот и Санчо Панса не дают покоя западному человеку; они образуют архетипическую пару, и даже через три с половиной века Уильям Ханна и Джозеф Барбера сумели построить свою мультипликационную империю на этом принципе. Медведь Йоги и его товарищ Бу-Бу, конь Макгроу и ослик Луи, Фред Флинтстоун и Барни Раббл — все это вариации на тему бестолкового хозяина и страдающего, но всецело преданного ему слуги. Это наше наследие. Сервантес берет старое и создает не-

что совершенно новое. Мало того — он говорит другим писателям: вы тоже так можете, отбросьте условности, выдумывайте, идите вперед. И сам он идет вперед. Никто и никогда не видел ничего подобного. Ни до него, ни после. Каждый старается дотянуться до Сервантеса, но попытки эти, гм... настоящее донкихотство.

Естественно, и тогда, и долго еще потом каждый роман был экспериментом. Становление жанра шло непросто, общепринятых правил не существовало, как и «общепринятых» образцов. В конце семнадцатого — начале восемнадцатого века творцы этой формы поняли наконец, что она нова, и назвали ее *novel*.

Сделаем небольшое отступление в область терминологии. За пределами англоязычного мира термину *novel* почти всегда соответствует термин *roman*. Он, в свою очередь, ведет происхождение от слова *romanz*, универсального обозначения длинных стихотворных произведений допечатной эпохи. Термин *novel* же развился из итальянского слова *novella*, означающего «новый» и «маленький». Английский отбросил второе, оставив лишь «новую» часть, и пустил термин в жизнь. Произведения художественной литературы, достаточные по объему для издания отдельной книгой, стали называться *novels*. Термин *romance* остался для других творений, более соответствующих канонам стиля, с более динамичным сюжетом, с героями-типажами, действия которых часто неправдоподобны, а не с психологически достоверными персонажами. Готические и приключенческие повести, книги Натаниэла Готорна и Брэма Стокера, вестерны, триллеры и, само собой, рассказы о потрошителях, насильниках, убийцах — все это проходит под одним ярлыком *romance*. Более или менее строгое различие делалось почти два века, но никогда не было по-научному точным. Совершенно ясно, что «Алая буква» относится к категории *romance*, а «Женский портрет» — к *novel*. Но как быть с «Моби Диком»? С «Приключениями Гекльберри Финна»? «Холодным домом»? Вы понимаете, что не все так просто. Термины похожи на десертные ножи, употреб-

ляемые там, где требуется хирургический скальпель. В наши дни мало кто видит разницу между ними. Когда вы последний раз слышали, как произведение Стивена Кинга называют *romance*? Еще сложнее становится, когда *romance* сразу же ассоциируется с книжной серией *Harlequin* («Арлекин»). Поэтому дальше в книге я буду пользоваться термином *novel*, обозначая им любое произведение художественной литературы размером с книгу и помня, что ничего особенно точного за ним не стоит. Но все-таки он что-то обозначает, и его самый общий смысл ни у кого не вызовет возражений.

Вернемся же в те ранние дни. Первые романисты не взяли свою новую форму из ниоткуда. Для прозы, по большей части нехудожественной, уже существовали устоявшиеся формы: любовные истории, письма, проповеди, исповеди, рассказы о путешествиях и жизни в плену, истории, воспоминания. Самым крупным из них была, конечно, биография, или «жизнь». Романы Сэмюэля Ричардсона относятся к эпистолярным; иначе говоря, они стилизованы под переписку. Самый известный из них, «Кларисса» (1748), представляет собой свыше миллиона слов, втиснутых в целую пачку писем. «Робинзон Крузо» (1719) Даниеля Дефо написан в форме рассказа человека, пережившего кораблекрушение, — прототипом главного героя послужил Александр Селкирк, — а «Молль Флендерс» (1722) пользуется формой исповеди и в самом общем виде передает историю жизни известной тогда мошенницы Мэри Карлтон. Для исповеди обязательно, чтобы на раскаявшегося грешника пролился свет искупления, однако в книге о Молль история ее грехов написана куда с большей силой и убедительностью, чем повествование о ее спасении.

Подводя предварительный итог, берусь утверждать, что в те самые первые дни романа все это очень волновало. Читатели не могли сказать: «А, да нам это уже знакомо; старье какое!» Каждый роман был экспериментальным, каждый прием открывал новые горизонты. Наверняка так было далеко не всегда, но именно так это видится из двадцать первого века. Правда, не

все эксперименты удаются одинаково хорошо. Лет через сто романисты пришли к неизбежному выводу: одни повествовательные структуры удачнее других, и, например, только из писем по-настоящему увлекательное, организованное и стройное произведение выстроить весьма непросто. Ричардсоновские романы в письмах не вызвали волну подобных книг. Нам крупно повезло.

Так что же действует лучше всего? Линейный рассказ, сюжет о том, как люди взрослеют или расстаются, герои, в которых читатели могут вложить крупный эмоциональный капитал, понятные концы, которые приносят эмоциональное удовлетворение. Другими словами, формула викторианского романа.

Все, что вам нужно, – время.

Сколько точно? Что скажете годах о двух? Такие романы (а их тогда в Британии было большинство) выходили ежемесячно, в журналах или по частям (вы отправлялись в ближайший книжный магазин и покупали очередную, только что поступившую часть нового романа Уильяма Мейкписа Теккерея), или еженедельно, в газетах вроде диккенсовского «Домашнего чтения» или «Графика» (The Graphic)*. Последняя напоминала комбинацию наших USA Today, The New Yorker и People. Когда в начале 1890-х годов Томас Харди публиковал свой предпоследний роман, «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», части появлялись каждую неделю, кроме двух: недели гребной регаты в городе Хенли-он-Темс и недели бракосочетания принца Ариберта Анхальтского и принцессы Марии-Луизы Шлезвиг-Гольштейнской. Зато читатели во всех подробностях узнали, каких знаменитостей можно было увидеть на этом важном событии, во что были одеты дамы и подружки невесты, чем занимались все эти красивые люди. Есть в жизни постоянство.

Технически это делалось так: каждая часть имела заранее оговоренный размер, обычно две главы примерно по четыре тысячи

* Газета «График» выпускалась Уильямом Лусоном Томасом.

слов каждая. Так они и выходили месяц за месяцем (или неделю за неделей), иногда по два года подряд, пока книга не добиралась до завершающего эпизода. Этот последний обычно содержал уже не две, а четыре главы, потому что автору нужно было собрать воедино множество сюжетных линий, не обязательно было держать внимание читателя, а, наоборот, следовало вознаградить его за долготерпение.

На что же походил этакий роман-сериал? По большей части – на мыльные оперы (только секса было поменьше). И именно поэтому мыльные оперы выглядят так, как выглядят, только медленнее. В рассказывании длинных историй есть три проблемы:

- поддержание целостности;
- умение управлять информацией;
- сохранение доверия читателей.

Целостность – краеугольный камень любого вида сериального повествования. Без постоянства вам никуда: ведь герои должны действовать одинаково и на той неделе, и на этой. Иногда надо возобновлять знакомство читателей с героями, которые на какое-то время ушли из их поля зрения, или напоминать о событиях. Нередко очередная часть начинается с краткого описания того, что уже произошло, – это как в начальной школе каждая осень начинается с того, что первые месяц-два повторяют математику, изученную в прошлом году.

Управление информацией? Свои многоэтажные романы Диккенс часто заселял десятками, если не сотнями героев с разнообразными именами. Второстепенные персонажи могли появляться редко, с перерывом в несколько месяцев. Как сделать, чтобы они не забывались? Вот в чем вопрос. Ну, если вы Диккенс, можно наделить их необычными именами, эксцентричными привычками, гротескной внешностью, придурковатыми фразочками. Мэгвич, Джеггерс, Уэммик, мисс Хэвишем, Джо Гарджери и миссис Джо.