

НАУКА СТОРІТЕЛІНГУ

WILL STORR

THE SCIENCE OF STORYTELLING

WILLIAM COLLINS · LONDON · 2019

[Почитати опис, рецензію і купити на сайті nashformat.ua](#)

ВІЛЛ СТОРР

НАУКА СТОРИТЕЛІНГУ

ЧОМУ ІСТОРІЇ ВПЛИВАЮТЬ НА НАС
І ЯК НИМИ ВПЛИВАТИ НА ІНШИХ

*Переклала з англійської
Марта Госовська*

«НАШ ФОРМАТ» · КИЇВ · 2022

[Почитати опис, рецензію і купити на сайті nashformat.ua](https://nashformat.ua)

УДК 808.1(02.062)

С 82

Сторр Вілл

С 82 Наука сторітелінгу. Чому історії впливають на нас і як ними впливати на інших / пер. з англ. Марта Госовська. — К. : Наш Формат, 2022. — 224 с.

ISBN 978-617-7973-73-6 (паперове видання)

ISBN 978-617-7973-74-3 (електронне видання)

Ця книжка — спроба накласти історію на матрицю нашої фізіології. А якщо простіше — захоплива оповідь про те, як ми сприймаємо світ і події, а тоді пояснюємо їх за допомогою історій. І в цьому новаторство Вілла Сторра. Він поєднав психолінгвістику, нейропсихологію та літературознавство, англійський гумор і дієві поради для тих, хто пише.

Автор розповідає, що таке герої з ганджем, сила огиди чи метод інформаційних лакун; як зробити персонажа переконливим, а оповідь — чіпкою, неочікуваною та емоційною. Також показує, чого можна повчитися в Джоан Ролінг і Джона Толкіна, Джейн Остін і Вільяма Шекспіра, Альбера Камю й Агати Крісті. А ще в маркетологів, психологів, нейробиологів, бабусь і дідусів. І все це — щоб майстерно розповідати історії.

УДК 808.1(02.062)

Перекладено за виданням: Will Storr. *The Science of Storytelling* (London, William Collins, 2019, ISBN 978-0-00-827697-3).

Усі права застережено. All rights reserved
including the rights of reproduction in whole
or in part in any form

© 2019 by Will Storr

© Госовська М., пер. з англ., 2022

© ТОВ «НФ», виключна ліцензія на видання,
оригінал-макет, 2022

ISBN 978-617-7973-73-6 (паперове видання)
ISBN 978-617-7973-74-3 (електронне видання)

ЗМІСТ

<i>Від автора</i>	II
-------------------------	----

Частина перша СТВОРЕННЯ СВІТУ

1.0 З чого починається історія?	19
1.1 Зміна, мозок-контролер	19
1.2 Зацікавленість	24
1.3 Моделетворчий мозок; як ми читаємо; граматика; порядок слів у кінематографі; простота; мовлення активне чи пасивне; деталі; «покажуй, а не розповідай»	27
1.4 Створення світу у фентезі та науковій фантастиці	35
1.5 Олюднений мозок; теорія розуму в анімізмі та релігії; як помилки теорії розуму створюють драму	36
1.6 Помітність; створення напруги через деталі	42
1.7 Нейронні моделі; поезія; метафора	43
1.8 Причини та наслідки; висока література чи оповідки для загалу	49
1.9 Зміни недостатньо	55

Частина друга **ГЕРОЇ З ГАНДЖЕМ**

2.0	Самість із ганджем; теорія контролю	59
2.1	Персонаж і сюжет	65
2.2	Персонаж та антураж	68
2.3	Персонаж і кут зору	70
2.4	Культура та персонаж, західна культура проти східної	72
2.5	Анатомія героя з ганджем; момент спалаху	77
2.6	Спогади; хибні уявлення; антагоніст та ідеалізм; антагоніст і токсична самооцінка; героетворчий наратив	83
2.7	Давид і Голіаф	87
2.8	Як герої з ганджем створюють сенс	89

Частина третя **ДРАМАТИЧНЕ ПИТАННЯ**

3.0	Конфабуляція та герой з хибними переконаннями; головне драматичне питання	95
3.1	Множинність «я»; тривимірний герой	101
3.2	Два рівні історії; як несвідоме героя урухомлює сюжет	104
3.3	Модерністські історії	111
3.4	«Хочу» і «треба»	113
3.5	Діалог	115
3.6	Корені драматичного питання; соціальне питання; герої та поганці; обурення	117
3.7	Статусні ігри	123
3.8	Король Лір; приниження	128
3.9	Історії — це племінна пропаганда	132
3.10	Антитеорії; емпатія	140
3.11	Первородна хиба	144

Частина четверта

СЮЖЕТ, КІНЦІВКА І ЗНАЧЕННЯ

4.0 Цілеспрямованість; напруга та розпруження; відеоігри; особисті проєкції; евдемонія	155
4.1 Подієва історія; типовий п'ятиактний сюжет; сюжет за рецептом чи сюжет як симфонія змін	160
4.2 Фінальна битва	167
4.3 Кінцівка; контроль; момент божественного	169
4.4 Історія як симулякр свідомості; перенесення	173
4.5 Сила історії	175
4.6 Чого вчить історія	177
4.7 Уроки історії	178
4.8 Утіха історії	178
<i>Додаток. Метод священного ганджу</i>	<i>179</i>
<i>Примітка до тексту</i>	<i>211</i>
<i>Подяки</i>	<i>212</i>
<i>Зауваги та джерела</i>	<i>213</i>

Мой первістці Паркер

Ох, людині слід сягати понад змогу,
інакше навіщо їй рай.

Роберт Браунінг (1812–1889)

ВІД АВТОРА

Ми знаємо, як все це закінчиться. Ви помрете і всі, кого ви любите, — теж. А тоді настане пекельна спека. Всесвіт замре, зорі помруть і не залишиться нічого, окрім нескінченної, смертоносною, холоднющою порожнечі. Людське життя — а з ним і всі пиха та галас — кане у беззмістовну вічність.

Та саме так ми й проживаємо наші життя. Хоч люди й знають, що життя беззмістовне, та ми все одно живемо так, наче нам це знання невідоме. Ми пірнаємо з головою у хвилини, години і дні нашого життя так, наче й не знаємо, що над нами нависає забуття. А коли хтось дивиться йому у вічі й абсолютно раціонально впадає від усвідомлення безвиході у відчай, то його чи її вважають психічнохворими, а їхню поведінку — неадекватною.

Від цього жахіття зцілять лиш історії. Мозок відволікає нас від страхітливої правди, даючи обнадійливі цілі й спонукаючи їх досягати. Наші прагнення — а також успіхи та провали у процесі здобуття бажаного — це наша спільна історія. Вона наділяє наше існування ілюзією змістовності й відгороджує від думок про неминучий безславний кінець. Без історій світоустрій зрозуміти годі.

Ними повняться наші газети, судові зали, спортивні майданчики, зали засідань можновладців, шкільні подвір'я, комп'ютерні ігри, тексти пісень, сокровенні думки і світські бесіди, мрії та сні. Історії всюди. Історії — це *ми*.

Саме історії роблять нас людьми. Нещодавні дослідження свідчать, що в кам'яну добу, коли ми ще жили у племінних групах, то послуговувалися мовою для обміну «соціальною

інформацією»¹ і це посприяло стрімкому розвитку мовлення. Інакше кажучи, ми пліткували всмак. Розповідали оповідки про правильні та хибні вчинки, карали негідну поведінку, хвалили за послух, налагоджували співпрацю одноплемінників і тримали руку на пульсі життя племені. Історії про героїв і поганців, про радість чи гнів, які вони в нас збурюють, — знакові для виживання людського племені. Ми запрограмовані так, щоб насолоджуватись історіями.

Деякі науковці переконані, що бабусі та дідусі посідали чільне місце у племінних родах²: старші розповідали історії³ — про героїчних предків, захопливі пошуки, про духів та магію, — які допомагали молодшим знайти орієнтири у фізичному, духовному та душевному світах. З цих оповідок і постала складна культура людства. Коли ми, люди, осіли і почали обробляти землю, коли поступово виникали держави, бабусині оповідки навколо вогнища трансформувалися в релігії, які змогли втримати та об'єднати численні групи людей. І донині народ — це те, що ми розповідаємо одне одному про наше колективне «я»: наші перемоги та поразки; наших героїв і недругів; наші засадничі цінності та світоглядні позиції — усе це закодовано в оповідках, які ми розповідаємо і які нас тішать.

Ми проживаємо буденність у режимі історій. Мозок створює світ, у якому ми живемо, населяє його добродіями та поганцями. Мозок обертає хаос і темряву реального світу на зрозумілу та обнадійливу казку, а осердям нового світу робить зірку — прегарне досконале «я», яке має впоратися з цілою низкою завдань, що й стануть канвою нашого життя. Мозок снує історії. Мозок — це такий собі «виробник історій, — пише професор Джонатан Гайдт⁴, — а не логічних конструктів». Історії зринають у нашому мозку так само природно, як подих з уст. Не треба бути генієм, щоб вигадувати історії. Ви вже їх вигадуете. Щоб краще розповідати історії, слід зазирнути всередину себе, у свій мозок, і спитати себе: як це робиться.

Ця книжка несподівано виросла з історій, які я готував для курсу зі сторітелінгу, що ґрунтується на дослідженнях, які провадив під час написання різних книжок. Я зацікавився наукою

розповідати історії років десять тому, коли працював над своєю другою книжкою — «Єретики», що присвячена вивченню психології переконань. Я хотів з'ясувати, як такі розумні люди могли купитись і повірити в абсолютно безглузді ідеї. З'ясувалося, що, коли наше психічне здоров'я в нормі, мозок переконує нас, що ми — герої в центрі житейського сюжету. Мозок вписує в канву оповіді будь-які «факти», які трапляються йому на шляху. Якщо ці «факти» лествять нашому героїчному «я», ми радо їх приймаємо, незалежно від того, як оцінюємо свої інтелектуальні здібності. Якщо ж «факти» не на нашу користь, то мозок підкаже нам якийсь хитромудрий шлях, як їх обійти. У «Єретиках» я вперше пропоную ідею, що людський мозок — оповідач історій. І це не лише змінило моє бачення себе, а й бачення світу загалом.

А ще — змінило моє бачення письма. Так склалося, що, готуючи матеріал для «Єретиків», я працював над першим романом. Роками я бився над художньою прозою, аж врешті здався і купив кілька порадників «як написати роман». Читаючи їх, я помітив дещо дуже дивне. Певні зауваги теоретиків наративу були напрочуд подібні до зауваг психологів і неврологів, у яких я не раз брав інтерв'ю на теми, пов'язані з дослідженнями мозку та мислення. Оповідачі й лікарі починали з абсолютно різних вихідних позицій, але їхні висновки, на диво, подібні.

Вивчаючи матеріали для майбутніх книжок, я тільки укріпився у висновках. І замислився, чи вдасться об'єднати ті дві сфери, покращивши в такий спосіб вміння оповідати історії. Урешті-решт я почав викладати науково обґрунтований курс для письменників, і він виявився навдивовижу успішним. У товаристві талановитих письменників, журналістів та сценаристів я впевнився, що слід у своїх дослідженнях просуватися ще глибше. Згодом я зрозумів, що зібраного матеріалу стане на невелику книжку.

Сподіваюся, прочитане відгукнеться тим, хто цікавиться людською природою, навіть якщо вони ніяк не дотичні до письма. Та ця книжка і для тих, хто оповідає історії. Ми всі прагнемо впіймати і втримати увагу інших. І я певен, що нам це вдаватиметься краще, якщо ми з'ясуємо, як саме влаштовані історії.

Мій підхід відрізняється від традиційних методів декодування історій. Зазвичай дослідники порівнюють різноманітні успішні історії та сюжети, намагаючись викристалізувати, що ж їх об'єднує. Завдяки цьому методу ми маємо визначені сюжети, в яких події відбуваються у визначеному порядку, як у кулінарному рецепті. Найавторитетніше дослідження такого плану, поза сумнівом, належить Джозефу Кемпбеллу і називається «Мономіт»⁵. Це аналіз із 17 частин, який відстежує послідовність етапів протагоніста з моменту «заклику до пригод» і до розв'язки подій.

Структури сюжетів утвердилися напрочуд успішно. Вони зробили нам море мільйонів та океани мільярдів. Вони спричинилися до індустріальної революції в наративі, що чітко відстежується в кінематографі. Деякі приклади, що їх подає Кемпбелл, як-от «Зоряні війни: нова надія», просто фантастичні. Та багато історій насправді більше скидаються на звичайнісінькі пригоди батончика «Марс» — холодні, відчужені і, здається, зготовані нашвидкуруч.

Як на мене, проблема традиційного підходу в тому, що він спричинив затяте дотримання рецептури сюжету. Зрозуміти, чому так сталося, доволі легко. Пошук зводився до «єдино правильної історії» — ідеальної, універсальної структури сюжету, яка стане мірилом усіх історій у світі. І як тут дати лад, якщо не розчленовувати історії на найменші частини?

Занурення в науку оповіді підтверджує успішність рецептури. Більшість історій — це лиш варіації звичних п'ятиактних сюжетів, успіх яких криється не в якихось універсальних таємницях, а в тому, що вони якнайкраще відображають глибинні зміни характеру героїв.

Історія проста, ефективна і безжально заточена на те, щоб загарбати увагу мас.

Гадаю, що саме віра в магічну сюжетну формулу стала причиною клінічних розладів, на які подекуди страждають сучасні історії. Та сюжет не може існувати в ізоляції. Ось чому я думаю, що фокус слід змістити із сюжету на героїв. Нас цікавлять *люди*, а не події. Саме незугарне становище певних — надломлених чи

непересічних — осіб веселить нас, доводить до сліз чи змушує в розпачі обіймати подушку. Звісно, що сюжетні колізії важливі й викладати їх потрібно впорядковано, виважено й ретельно. Однак вони лиш опора для каркаса.

Хоч нам і відомі загальні структурні принципи й фігури-перемикачі базових наративних фігур, які слід розуміти та вправно ними послуговуватися, спроба вивести їх у статус обов'язкових категоричних правил, мабуть, була б хибним намаганням надмірно впорядкувати плін оповіді.

Увагу мозку можна привернути багатьма способами. Оповідачі залучають численні нейронні процеси та грають на них, як на музичних інструментах, видобуваючи потрібні емоції. У їхньому оркестрі є й обурення, і несподіваний сюжетний поворот, і гра на зміні статусу, і деталізовані описи, і допитливість. Після ознайомлення з ними нам краще вдаватимуться чіпкі, глибокі, емоційні та самотутні історії.

Сподіваюся, що цей метод зарекомендує себе як вільнотворчий. Одна з переваг науки розповідати історії — відповідати на численні «чому», що криються за кожним «правилом» написання текстів. А мати відповіді на питання — це обнадійлива перспектива: з'ясувавши, *що* криється за правилами, знатимете, як успішно й мудро їх переступати.

Утім наші відкриття аж ніяк не заперечують підвалин літературознавства, що їх заклали такі теоретики, як Кемпбелл. Радше навпаки. У популярних книжках про написання історій знайдеться багато геніальних відкриттів про природу оповіді та характер людини, які дослідникам вдалося викристалізувати лиш недавно. Я цитуватиму їх на цих сторінках. Аж ніяк не хочу закривати очі на ці відкриття, адже вони доповнюють мої спостереження. Суть радше у спробі розставити акценти: особисто я певен, що самотутні, глибокі та цілісні тексти виростають із розповідей про персонажів, а не із рецептів з необхідними компонентами. А найкращий спосіб виписати персонажа — глибокого, правдивого, з безліччю наративних сюрпризів — це з'ясувати, як він поведився б у реальному житті, а отже, настав час звернутися до науки.

Я намагався створити таку книжку, яку дуже хотів мати, коли писав свій роман. Я прагнув врівноважити «Науку сторітелінгу» так, щоб вона була помічна на практиці, але не вбивала творчий процес нескінченним переліком «можна»/«не можна». Тут я солідарний із викладачем красного письменства Джоном Ґарднером, який переконаний⁶, що «більшість естетичних абсолютів не витримують тиску реальності». Якщо ви стоїте на порозі письменницького проекту, то я хотів би, щоб те, що ви от-от прочитаете, стало для вас не переліком накидних «треба», а робочими інструментами, які ви зможете вибирати та застосовувати на власний розсуд. Я лиш описав практичні методи, що довели свою дієвість на заняттях з письменницької майстерності. Метод священної хиби — це спроба поставити героя на перше місце і виснувати історію, яка імітувала б ті шляхи — правдиві і свіжі, сповнені потенційних драматичних поворотів, якими послуговується наш мозок, снуючи свою реальність.

Ця книжка складається з чотирьох частин, і кожна з них вивчає окремих вимір сторітелінгу. Почнемо ми зі спроби з'ясувати, як оповідачі історій та наш мозок створюють живі світи, де і розгортається історія. Потім ми придивимося до хибного протагоніста, що опинився в центрі світу. Далі пірнемо в підсвідомість і видобудемо на поверхню приховані конфлікти та бажання, що так ускладнюють і сприскують наше життя, але роблять наше історії такими чіпкими, неочікуваними й емоційними. І на завершення з'ясуємо, яка ж мета та роль історій, а також по-новому подивимося на сюжет і його розв'язку.

Ця книжка — спроба дати лад тому, що виснували цілі покоління геніальних літературознавців і не менш геніальних науковців. Усім їм я безмежно вдячний.

Вілл Сторп

ЧАСТИНА ПЕРША

СТВОРЕННЯ СВІТУ

1.0

З чого починається історія? Гарзд, з чого все починається? Звісно, що з початку! Гляньте-но: «Чарльз Фостер Кейн народився у Літл-Салемі, штат Колорадо, США, 1862 року. Матір його звали Мері Кейн, а батька — Томас Кейн. Мері Кейн тримала пансіон...».

Так це не працює. Народження, може, і є початком життя, і якби мозок працював як інформаційний процесор, то це й було б початком нашої історії. Та сирі біографічні дані для мозку-оповідача майже нічого не важать. Мозок прагне — навіть наполягає, взамін обдаровуючи таким напрочуд рідкісним даром, як увагою, — чогось зовсім іншого.

1.1

Багато історій починаються з несподіваних поворотів. Так вони і продовжуються. Чи йдеться про заголовок у таблоїді на шість слів про те, що кінозірка загубила тіару, чи епічний твір під тисячу сторінок, як-от «Анна Кареніна», — усі історії, що коли-небудь потраплять чи потрапляли вам на очі, розповідають про «якісь зміни». Зміни неустанно зачаровують мозок. «Чи не вся перцепція базується на тому, що ми зауважуємо зміни, — каже професорка неврології Софі Скотт. — Наша система сприйняття просто не вмикається, якщо довкола нічого не змінюється»⁷. Якщо довкола стабільно, наш мозок вгамовується⁸. Та тільки-но він зауважує зміни, то одразу ж реагує сплеском нейроактивності.

Власне, саме завдяки активності нейронів ми пізнаємо життя. Усе, що ви бачили чи відчували, усі, кого ви любили чи ненавиділи, усі таємниці, які ви чаїли, усі мрії, які ви втілювали, усі заходи сонця, усі світанки, увесь біль, усі радість, смак та жага — це творчий продукт інформаційної бурі, що вирує у віддалених закутках вашого мозку. Пригорща рожевувато-сірого вичислювального желе на 1,2 кг, що міститься у вас поміж вух, насправді незрівнянно потужна річ⁹. У вас є 86 мільярдів клітин, чи то пак нейронів, і кожен за складністю будови може дорівняти мегаполісу¹⁰. Сигнали в ньому шугають зі швидкістю до 120 метрів за секунду^{11, 12}. Вони пробігають 150–180 тисяч кілометрів синаптичної мережі¹³, якої стане, щоб обігнути нашу планету щонайменше чотири рази.

Та *навіщо* нам ця шалена нейронна потужність? Теорія еволюції засвідчує: щоб вижити і залишити потомство. Складні цілі, особливо — залишити потомство, адже це передбачає вміння впливати на те, що про нас думають потенційні партнери. Щоб переконати особу протилежної статі в тому, що ви бажаний партнер чи партнерка, слід дуже добре розуміти такі соціальні концепти, як привабливість, статус, репутація та ритуали залицяння. Тож, якщо широко, місія мозку — контроль. Мозок має зчитувати світ довкола і людей у ньому, щоб мати змогу їх *контролювати*. Тільки навчившись контролювати зовнішній світ, мозок отримує бажане.

Саме тому мозок завжди наготові. Неочікувані зміни — це портал, крізь який у наш світ прослизає небезпека, щоб вп'ястися нам у горло. Хай як дивно, та небезпека — це ще й портал до нових можливостей. Всесвіт дає тріщину, і в ній видніється майбутнє. Зміни — це надія. Зміни — це обіцянки. Це звивиста стежка у світле майбуття. Ми хочемо знати, що ж там за крутим поворотом? Зміни на добре чи на зле? Неочікувані зміни збуджують цікавість, а цікавість — це саме те, що нам потрібно, щоб почати добру історію.

А тепер подумаймо про наше обличчя — та не як про таку собі фізіономію, а як про машину для виявлення змін, сформовану мільйонами років еволюції. На ній нема ані міліметра, що не був би задіяний у процесі ідентифікації змін. Ви йдете

вулицею, у голові порожньо, аж тут — бум, неочікуваний поворот, — хтось гукнув вас на ім'я. Ви спиняєтеся. Вимикається внутрішній монолог. Вмикається кнопка уваги. Ви вмикаєте суперпотужну машинерію, що має віднайти відповідь на питання: «Що відбувається?».

Те саме роблять й історії. Вони створюють неочікуваний поворот, що привертає увагу протагоніста, а заодно й читачів чи глядачів. Ті, хто намагався розгадати, як побудовані успішні історії, добре це знають. Арістотель стверджував, що «перипетія», драматичні сюжетні колізії, — це щонайпотужніші рушії драми, а теоретик літератури та уславлений сценарист телевізійних драм Джон Йорк пише¹⁴, що «по суті, омріяний кадр широким планом, про який мріє чи не кожен режисер телесеріалу чи документального кіно, — це вираз обличчя в момент щирого здивування».

Неочікувані повороти настільки важливі, що часто вони вже є в першому реченні:

Ох, цей Спот! Він не вечеряв. Де ж він може бути?

*Ерік Гілл, «Куди подівся Спот?»
(Where's Spot?)*

Куди це татко йде із сокирою?¹⁵

Елвін Вайт, «Павутиння Шарлотти»

Коли я прокинулася, місце біля мене було холодне¹⁶.

Сюзанна Коллінз, «Голодні ігри»

Ці початкові речення породжують цікавість, описуючи неочікуваний момент. А ще вони з тривогою натякають на недобрі зміни. Чи потрапив Спот під автобус? Куди цей чоловік із сокирою йде? Навіть імовірні зміни — це напрочуд ефективний метод, щоб розбурхати увагу. Альфред Гічкок, режисер і майстер тримати мозок у напрузі ймовірними загрозами змін, якось сказав: «У вистрілі нема нічого жакливого, увесь страх в очікуванні»¹⁷.

Та передчуття небезпеки не обов'язково має бути на видноті, як ніж психопата, що видніється з-за штори в душі.

Містер та місіс Дурслі, що жили в будинку номер чотири на вулиці Привіт-драйв, пишалися тим, що були, слава Богу, абсолютно нормальними¹⁸.

Джоан Ролінг, «Гаррі Поттер і філософський камінь»

Речення Джоан Ролінг повниться дивовижним передчуттям змін. Досвідчені читачі знають, що *щось* та й вигулькне з-за доволі бундючних пичок сімейки Дурслі. Це початкове речення написане в тій самій манері, що й початкове речення в романі Джейн Остін «Емма»:

Емма Вудхаус, власниця розкішного маєтку та щасливої вдачі, вродлива, розумна і багата, здавалося, втілювала в собі деякі з найомріяніших дарів земного існування і прожила на світі майже двадцять один рік безтурботно та безжурно¹⁹.

Це вступне речення доводить, що натяки на круті повороти та неочікувані зміни, — це фокус, притаманний не лише авторам книжок для дітей. Ось початок роману «Інтимність» (Intimacy) Ганіфа Курейші:

Ця ніч — найсумніша з ночей, бо я йду, щоб не повертатись.

А так Донна Тартт починає свою «Таємну історію»:

У горах танув сніг, і Банні був мертвий кілька тижнів, перш ніж ми збагнули всю серйозність нашого становища²⁰.

Або ось ще «Сторонній» Альбера Камю:

Сьогодні не стало нені. А може, вчора, не знаю²¹.

Чи ось Джонатан Франзен починає свій шедевральный роман «Поправки» (The Corrections) достоту так само, як Ерік Гілл починає «Куди подівся Спот?»: