

— С Е Р Г Е Й А Н Т О Н О В —

СЛОВА, КОТОРЫМ ВЕРЯТ

— КАК ПИСАТЬ ТАК, —
ЧТОБЫ **УБЕЖДАТЬ** С ПЕРВЫХ СЛОВ



Сергей Антонов

**Слова, которым верят. Как писать
так, чтобы убеждать с первых слов**

«Автор»

2026

Антонов С.

Слова, которым верят. Как писать так, чтобы убеждать с первых слов / С. Антонов — «Автор», 2026

Я покажу Вам, как садиться за текст и не тонуть в общих фразах. Вы перестанете вымучивать вступления, начнёте быстро находить точный тезис, сможете разбирать цитаты так, чтобы они работали на Вас, а не занимали место. Вы узнаете, как спорить с чужой мыслью, как не прятаться за умными словами и как собирать абзацы в дорогу, по которой читатель действительно пойдёт. После этой книги Вы будете писать спокойнее, резче и понятнее: меньше воды, больше опоры, меньше страха перед чистым листом. Берите, если хотите не выглядеть умным, а говорить так, чтобы Вам верили.

© Антонов С., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Введение	5
Глава 1. Искусство утверждения	9
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Сергей Антонов

Слова, которым верят. Как писать так, чтобы убеждать с первых слов

Введение

О словах часто говорят так, будто они стоят в стороне от дела. Есть поступок, есть работа, есть решение, а где-то рядом ходят слова, украшение или шум. Когда человек говорит убедительно, ему иногда не доверяют именно потому, что он говорит убедительно. Если фраза пришла к месту, если слушатели замолчали, если спор вдруг повернулся, обязательно найдется кто-нибудь, кто скажет: это всего лишь риторика. Под этим обычно имеют в виду не искусство речи, а ловкость, с помощью которой можно скрыть пустоту. Слово становится подозрительным, как человек с слишком гладкими манерами.

Подозрение понятно. Мы все видели речь, которая служит не истине, а выгоде. Мы слышали обещания, рассчитанные не на разум, а на усталость. Мы читали тексты, где мысль заменена туманом, а туман выдают за глубину. Но из того, что ножом можно ранить, не выходит, что кухню надо закрыть. Из того, что словами можно обмануть, не выходит, что честному человеку лучше молчать. Скорее наоборот: молчание честного человека часто оставляет место тому, кто говорит без совести.

Эта книга написана о письменной речи, прежде всего о рассуждении. Я буду говорить об эссе, о статье, о письме к читателю, о той форме работы ума, где автор обязан не просто высказать мнение, а показать, почему это мнение стоит принять всерьез. Не всякий текст является спором, но всякий сильный текст несет в себе суждение. Даже когда автор не спорит явно, он выбирает порядок, слова, примеры, меру подробности, тон. Он тем самым просит читателя увидеть предмет именно так, а не иначе.

Поэтому речь не мелочь. Она не стоит после мысли, как краска после стены. Для большинства людей мысль становится видимой только в словах. Пока она не сказана, она часто еще не проверена. Внутри головы легко согласиться с самим собой. Там нет оппонента, нет вопроса в полях, нет читателя, который останавливается на третьем абзаце и спрашивает: откуда это взялось? Письмо выводит мысль на свет и заставляет ее держаться на ногах.

Мне не хочется делать из риторики набор приемов. Приемы существуют, без них не обойтись. Но если ученик получает только приемы, он быстро начинает писать так, будто собирает мебель по инструкции. Вступление, три довода, заключение, аккуратные переходы, спокойная интонация, ни одного живого движения. Такой текст может не развалиться, но он редко убеждает. Он похож на комнату, где все предметы стоят ровно, а жить не хочется.

Риторика в старом и серьезном смысле начинается не с украшения речи, а с вопроса: что я хочу доказать и кому? Затем идут другие вопросы: что именно я знаю о предмете? чего еще не понимаю? какие слова будут честными? какой порядок поможет читателю пройти путь вместе со мной? где нужна строгость, а где пример? где мое утверждение сильное, а где оно держится на привычке?

В этом смысле риторика ближе к ремеслу, чем к фокусам. Хороший столяр не презирает дерево и не насилует его. Он знает материал, видит сучки, понимает, где волокно пойдет прямо, а где треснет. Так и пишущий человек имеет дело не с пустым листом, а с предметом, читателем и собственным умом. Все три сопротивляются. Предмет сложнее, чем казалось. Читатель умнее, чем хотелось бы. Собственный ум ленивее, чем приятно признать.

Риторика нужна именно там, где есть сопротивление. Если предмет прост, если читатель уже согласен, если автор нечего проверять, можно обойтись записью. Но серьезное письмо начинается там, где автор вынужден искать. Он ищет не красивую фразу, а ход мысли. Ищет не эффект, а способ сделать дело ясным. Иногда такой поиск приводит к тому, что первоначальное мнение приходится бросить. Это неприятно. Человек садился писать одно, а в процессе понял другое. Но именно это часто и бывает первым признаком настоящей работы.

Убедительность не равна нажиму. Читателя можно утомить, припугнуть, заболтать, заставить кивать из вежливости. Это не победа. Убедить значит дать ему основания, с которыми он может остаться один и не почувствовать, что его обманули. Автор, который пишет честно, не крадет согласие. Он предлагает путь. Читатель идет по нему добровольно, но не вслепую.

Такой путь требует порядка. В слабом тексте мысль часто возникает кусками. Автор знает несколько верных вещей, но не знает, как они связаны. Он бросает их на страницу, как вещи в дорожную сумку за пять минут до выхода. Нужная рубашка там есть, носки тоже есть, книга где-то на дне, но достать все это трудно. Порядок нужен не для красоты. Он нужен для того, чтобы мысль могла быть проверена.

Порядок, однако, не должен превращаться в клетку. Самая известная школьная клетка - текст из пяти абзацев. У него есть польза: он учит начинать, продолжать и заканчивать. Для подростка это уже немало. Но если человек остается в этой клетке, он начинает считать, что любая мысль обязана иметь три довода, как табурет три ножки. А многие мысли требуют двух опор, некоторые требуют пяти, а некоторые сначала требуют определения слова, без которого спор вообще не имеет смысла.

Письмо не терпит ленивых формул. Оно терпит только те формы, которые выросли из дела. Если вы доказываете, что поступок персонажа был благоразумен, вам придется сказать, что такое благоразумие. Если вы сравниваете два решения, вам придется выбрать основание сравнения. Если вы утверждаете, что одно событие вызвало другое, вам придется показать связь, а не просто поставить события рядом. Так работает ум, когда он не хочет отделаться впечатлением.

У впечатления есть свое место. Часто с него все начинается. Мы закрываем книгу и чувствуем раздражение, радость, недоверие, уважение. Но впечатление еще не аргумент. Если я говорю: мне не нравится этот поступок, читатель может ответить: допустим, и что? Чтобы мысль стала предметом разговора, ее нужно перевести в утверждение, которое можно проверить. Не «мне не нравится», а «этот поступок разрушает доверие, потому что человек требует верности от других, но сам отказывается быть верным». С таким утверждением уже можно спорить. Его можно защищать. Его можно уточнять.

Вот почему тезис так важен. Тезис не обязан быть громким. Он обязан быть определенным. Он говорит читателю, какую ношу берет на себя автор. Слишком широкий тезис похож на обещание за один вечер объяснить всю историю государства. Слишком узкий тезис похож на наблюдение, которое не нуждается в доказательстве. Хороший тезис берет предмет за живое место. Он достаточно смел, чтобы вызвать вопрос, и достаточно точен, чтобы на этот вопрос можно было ответить.

Но тезис сам по себе ничего не спасает. Его надо развивать. Развитие мысли похоже на разговор с придирчивым, но справедливым собеседником. Он спрашивает: что ты имеешь в виду? откуда это следует? есть ли пример? не противоречишь ли ты себе? есть ли другое объяснение? что будет, если я не приму твоего скрытого предположения? Автор, который не задает себе этих вопросов, перекладывает работу на читателя. Читатель может быть добрым, но он не обязан додумывать за автора.

Особенно это видно в текстах о книгах. Студент пишет: автор показывает одиночество человека. Преподаватель спрашивает: где именно? Студент отвечает: это чувствуется. Чувству-

ется многое. Но в рассуждении чувство должно найти опору в словах, сценах, образах, поворотах действия. Текст должен свидетельствовать. Если он молчит, значит, автор говорит за него. Иногда автор прав, но доказать не может. Для письменной работы это почти то же самое, что быть неправым.

Работа с цитатой требует честности. Цитата не украшение и не знак учености. Ее нельзя вставлять в абзац, как печать на справку. Она должна работать. Сначала автор говорит, зачем она нужна. Потом приводит слова источника. Затем делает самое трудное: объясняет, как именно эти слова поддерживают мысль. Многие слабые тексты обрываются как раз на этом месте. Цитата дана, а дальше тишина. Читатель должен сам догадаться, почему она важна. Это не уважение к читателю, а отказ от труда.

При этом нельзя превращать рассуждение в склад цитат. Автор не переписчик. Его дело - вести читателя через материал. Иногда достаточно короткого указания на сцену. Иногда нужна одна строка. Иногда нужен длинный отрывок, потому что важен ход фразы. Мера зависит от задачи. Хорошее письмо вообще часто держится на мере. Сколько объяснить? где остановиться? когда пример уже доказал, а когда только намекнул? где повтор помогает, а где раздражает? Эти вопросы не решаются правилом на все случаи.

Риторика учит не только говорить, но и слушать. Пишущий человек слушает предмет, читателя, традицию, язык. Он слышит, когда слово слишком велико для мысли. Слышит, когда фраза звучит заемно. Слышит, когда абзац хочет быть короче. Слышит, когда довод слаб, хотя внешне выглядит прилично. Это не природный дар избранных. Это навык, который возникает от внимательного чтения и суровой правки.

Правка нужна не потому, что первый вариант всегда плох. Иногда первый вариант живее последующих. Но первый вариант почти всегда знает меньше, чем последний. Он еще не прошел через возражения. Он еще не увидел собственных повторов. Он еще не понял, где начало должно стать серединой, а середина началом. Править - не значит полировать до блеска. Часто править значит резать, переставлять, выбрасывать любимое предложение, которое мешает делу.

Стиль в такой работе не является нарядом. Стиль - это способ присутствия ума в языке. Один автор идет прямо, другой кружит, третий строит длинную лестницу из оговорок, четвертый бьет короткими фразами. Важно не то, чтобы у всех был один тон, а то, чтобы тон отвечал предмету и намерению. Академическая речь не должна быть мертвой. Строгость не требует бескровности. Точность не запрещает интонацию. Но интонация должна служить мысли, а не закрывать ее.

Слова имеют нравственную сторону. Это звучит высоко, но на практике все проще и неприятнее. Можно написать так, чтобы снять с себя ответственность: «были допущены ошибки». Кто допустил? Можно спрятать оценку в тумане: «имеются основания полагать». Какие основания? Кто полагает? Можно назвать жестокость «жестким решением», трусость «осторожностью», пустоту «сложностью». Язык не только сообщает мысль. Он может помогать человеку избегать собственной мысли.

Поэтому хорошая риторика не отделима от характера. Не в том смысле, что хороший человек всегда пишет хорошо. Так не бывает. Но человек, который хочет писать хорошо, вынужден тренировать в себе качества, похожие на нравственные: терпение, внимание, справедливость к чужой позиции, готовность признать ошибку, нежелание выдавать слабое за сильное. Письмо быстро показывает, насколько мы любим свои мнения. Иногда слишком любим.

Эта книга будет двигаться от простого к более трудному. Сначала речь пойдет об утверждении: как мнение становится тезисом, как тезис получает границы, как автор понимает, что именно он доказывает. Затем о доводах: как искать основания, как пользоваться определением, сравнением, причиной, примером, свидетельством. Потом о порядке: почему начало не сводится к общим словам, почему середина нуждается в нарастании, почему конец не обязан

повторять уже сказанное. Затем о стиле и правке, потому что мысль, порядок и слово не живут отдельно.

Я не обещаю легкого способа писать. Легкие способы обычно помогают только на первых шагах, а потом начинают вредить. Но я буду исходить из простой надежды: человек пишет лучше, когда понимает, что именно делает. Не когда запоминает двадцать правил, не когда подражает чужой уверенности, не когда боится красной ручки, а когда видит: вот здесь я утверждаю, здесь доказываю, здесь уточняю, здесь отвечаю на возможное возражение, здесь веду читателя слишком быстро, здесь задерживаю его напрасно.

Письмо в этом смысле является школой свободы. Свободен не тот, кто говорит все, что приходит в голову. Так говорит человек, которым управляет первое впечатление. Свободен тот, кто может остановиться, выбрать, проверить, отказаться от лишнего и сказать нужное. Свобода в речи не похожа на шумную площадь. Она больше похожа на мастерскую, где много труда, мало суеты и каждая вещь должна иметь свое место.

К читателю у такой книги есть требование. Нельзя научиться писать, только соглашаясь. Надо пробовать, ошибаться, перечитывать, спорить с самим собой. Надо брать плохой абзац и спрашивать не «почему я плохо пишу», а «какую работу этот абзац не сделал». Может быть, он не назвал предмет. Может быть, он спрятал тезис. Может быть, он дал пример, но не объяснил его. Может быть, он был написан ради красивого звучания, а не ради мысли. Такой вопрос полезнее обиды.

И еще одно. Письмо не заканчивается на оценке. Оценка может быть нужной, иногда даже отрезвляющей. Но она не является последним смыслом работы. Автор пишет, чтобы увидеть предмет яснее и помочь другому увидеть его яснее. Если это произошло, текст уже сделал больше, чем просто выполнил задание. Он стал местом встречи двух умов. Не торжественной встречей, не всегда приятной, но настоящей.

Глава 1. Искусство утверждения

Первое дело автора - решиться на утверждение. Это звучит легко, пока не садишься писать. Мнение есть почти у каждого. Утверждение есть далеко не у каждого. Мнение может жить в тумане: мне кажется, это важно; мне не близок этот образ; в этом есть что-то странное; автор хотел показать проблему человека. Утверждение выходит из тумана и становится видимым. Оно говорит: вот что я считаю верным, вот в каких границах, вот почему об этом стоит спорить.

Многие боятся утверждать, потому что утверждение можно опровергнуть. Пока мысль расплывчата, она как будто в безопасности. Нельзя попасть в цель, которой нет. Но читатель пришел не охотиться за автором. Он пришел понять, есть ли в тексте мысль. Если автор прячет ее, читатель быстро устает. Осторожность, доведенная до бесформенности, выглядит не как скромность, а как отсутствие работы.

Есть и обратная ошибка. Автор утверждает слишком быстро. Он не боится, но и не думает. Пишет: «Гамлет слаб», «Одиссей хитер», «современное общество потеряло ценности», «образ дороги символизирует жизнь». Такие фразы вроде бы твердые, но на деле пустые. Они давно стерлись от употребления. Их можно поставить почти в любой текст, и именно поэтому они мало что значат. Настоящее утверждение не повторяет общую вывеску. Оно входит в конкретный спор.

Чтобы войти в спор, надо сузить предмет. Нельзя доказать все о человеке, книге, событии, эпохе. Да и не нужно. Хороший автор выбирает место, где предмет открывается. Один поступок иногда говорит больше, чем обзор всей биографии. Одна сцена в романе может показать закон целого. Один термин в политической речи может выдать скрытое предположение автора. Фокус не обедняет мысль. Он дает ей шанс стать точной.

Представим студента, который пишет о лжи. Тема огромная. Можно уйти в мораль, психологию, политику, семейную жизнь, религию. Через страницу такой текст начнет разваливаться. Но если студент спросит: чем отличается ложь ради выгоды от молчания ради защиты другого человека? - появляется работа. Если он возьмет одну сцену, где персонаж скрывает правду, и спросит, разрушает ли это доверие или сохраняет чью-то жизнь, появляется спор. Теперь читателю есть за чем следить.

Фокус рождается из ограничения. Ограничение не враг, а помощник. Когда у автора четыре страницы, он не может написать трактат. Когда у него один вечер, он не может изучить всю историю вопроса. Когда он обращается к конкретному читателю, он не может говорить сразу со всеми. Обстоятельства заставляют выбирать. Риторика начинается там, где выбор осознан.

Выбор предмета связан с выбором аудитории. Частая ошибка начинающего автора - писать как будто в пустоту. Он сообщает мысли никому. Но всякая речь обращена к кому-то, даже если этот кто-то воображаем. Преподаватель, редактор, друг, оппонент, будущий читатель, который ничего не знает о теме, или читатель, который знает слишком много и не простит неточности. От аудитории зависит многое: сколько объяснять, какие термины вводить, где приводить пример, на какие возражения отвечать сразу.

Это не значит, что надо угождать. Угодение портит текст не меньше, чем грубость. Автор не обязан повторять вкус читателя. Но он обязан понимать, перед кем говорит. Если читатель образован и нетерпелив, нельзя долго раскачиваться. Если читатель не знаком с предметом, нельзя бросать его в середину спора без карты. Если читатель не согласен, нельзя делать вид, что возражений не существует. Уважение к аудитории выражается не в поклоне, а в точности хода.

После фокуса приходит тезис. Тезис - не тема и не план. Тема отвечает на вопрос «о чем». План отвечает на вопрос «в каком порядке». Тезис отвечает на вопрос «что именно я докажу». Если тема звучит как «молчание в пьесе», тезис должен сказать, что делает это молчание: скрывает вину, усиливает власть, разрушает близость, открывает то, что персонажи не могут произнести. Тезис ставит мысль на место, где ее можно проверить.

Хороший тезис обычно содержит напряжение. В нем есть возможность несогласия. «В романе есть образ дома» - не тезис, а наблюдение. «Дом в романе не защищает человека, а приучает его к страху» - уже тезис. Кто-то может возразить: нет, дом защищает, просто защита имеет цену. Тогда начинается работа. Без возможности возражения текст превращается в экскурсию по очевидному.

Тезис должен быть определенным, но не деревянным. В процессе письма он может измениться. Это нормально. Автор начинает с одного утверждения, а материал заставляет его уточнить, смягчить или перевернуть мысль. Плохо не то, что тезис меняется. Плохо, когда автор не замечает перемены. Тогда в начале он обещает одно, в середине доказывает другое, а в конце делает вид, что все совпало. Читатель чувствует такую трещину сразу, даже если не называет ее логической ошибкой.

В основе рассуждения лежит простое требование: нельзя одновременно утверждать одно и отрицать то же самое в том же смысле. Это звучит как школьная формула, но в письме она спасает от хаоса. Автор пишет: персонаж свободен, потому что не подчиняется правилам. Через две страницы пишет: персонаж несвободен, потому что не способен подчиниться правилу, которое сам признает. Возможно, это не противоречие, а тонкая мысль о разных видах свободы. Но если автор не объяснил различие, текст выглядит спутанным.

Противоречия часто прячутся не в главных фразах, а в основаниях. На первой странице автор хвалит героя за независимость от толпы, на третьей осуждает другого персонажа за то, что он не слушает общество. Может быть, между случаями есть разница. Но ее надо назвать. Иначе выходит, что один и тот же принцип включается и выключается по желанию автора. Читатель не обязан принимать такой порядок.

После тезиса нужны доводы. Довод отвечает не только на вопрос «почему», но и на вопрос «почему именно это должно убедить». Слабый довод часто имеет вид примера без связи. Автор говорит: персонаж одинок, потому что он стоит у окна. Но у окна можно стоять по многим причинам. Нужен мост: как окно устроено в сцене, что происходит до этого, кто находится рядом, почему взгляд наружу означает не ожидание, а отделенность от других. Без моста пример остается вещью, положенной рядом с мыслью.

Есть несколько мест, где автор обычно ищет доводы. Первое - определение. Если спор идет о смелости, справедливости, зрелости, верности, свободе, надо понять, что эти слова означают в данном рассуждении. Не обязательно начинать с сухой формулы. Иногда определение растет через пример. Но читатель должен видеть, по какому признаку автор судит. Иначе слово становится резиновым: в один момент смелость означает риск, в другой - выдержку, в третий - дерзость, а в четвертый - упрямство.

Определение не бывает нейтральным. Когда автор говорит, что зрелость - это способность отвечать за последствия своих решений, он уже направляет спор. Он мог бы сказать иначе: зрелость - это умение отказаться от иллюзий; или способность заботиться о других; или готовность жить без постоянного одобрения. Каждое определение откроет одни доводы и закроет другие. Поэтому надо выбирать его честно, под предмет, а не под удобный вывод.

Второе место поиска - сравнение. Мы часто понимаем предмет через отличие. Один правитель отличается от другого не тем, что оба имеют власть, а тем, как они понимают ее предел. Две сцены похожи внешне, но в первой молчание означает презрение, во второй - стыд. Сравнение полезно только тогда, когда выбран общий признак. Нельзя сравнивать все со всем.

Надо сказать: эти два поступка похожи по обстоятельствам, но различны по цели; эти две речи похожи по словам, но различны по отношению к слушателю.

Сравнение требует дисциплины. Автор легко увлекается и начинает перечислять: здесь так, там иначе, здесь свет, там тьма, здесь дом, там дорога. Но читателю нужна не витрина различий, а вывод. Что сравнение доказывает? Почему эта разница имеет значение для тезиса? Если ответ не найден, сравнение превращается в украшение.

Третье место - причина и следствие. Люди любят причинные объяснения, потому что они обещают порядок. Но именно здесь чаще всего возникает грубая ошибка: одно произошло после другого, значит, из-за него. Персонаж уехал после ссоры, значит, уехал из-за ссоры. Может быть. А может быть, ссора только ускорила решение, принятое раньше. Политическое решение последовало за кризисом, значит, кризис его вызвал. Может быть. А может быть, кризис стал поводом. Причину надо показывать, а не назначать.

Чтобы показать причину, автор должен объяснить механизм связи. Что именно в первом событии породило второе? Через страх, выгоду, привычку, закон, давление, ошибку, желание? Если механизм не назван, причинность висит в воздухе. В хорошем тексте фраза «это привело к» редко остается без пояснения. Автор показывает дорогу от причины к следствию.

Четвертое место - свидетельство. В тексте о литературе свидетельствует сама книга. В исторической работе - документ, письмо, закон, хроника, статистика, свидетель эпохи. В философском рассуждении - аргумент другого мыслителя, не как костыль, а как собеседник. Свидетельство не освобождает автора от работы. Напротив, оно требует больше аккуратности. Надо не только привести чужие слова, но и показать, почему они надежны, в каком смысле они относятся к делу, где их предел.

Работа с источником особенно хорошо обнаруживает леность. Автор берет сильную цитату и думает, что сила цитаты перейдет к его тексту сама. Не перейдет. Чужая мысль в чужом порядке остается чужой. Ее надо ввести, связать, объяснить, иногда оспорить. Хороший автор не прячется за авторитетом. Он разговаривает с ним.

В академическом письме есть еще одна обязанность: учитывать возражение. Не каждое, конечно. Нельзя отвечать на все возможные недовольства. Но главное возражение надо услышать. Если тезис говорит, что персонаж поступает справедливо, автор должен спросить: где этот поступок выглядит жестоким? Если он защищает политическое решение, должен спросить: кто платит цену? Если он утверждает, что сцена выражает свободу, должен спросить: нет ли там зависимости, которую он не заметил?

Возражение делает текст сильнее не потому, что автор показывает свою широту. Оно заставляет уточнять мысль. Иногда после честного возражения тезис становится скромнее, но крепче. Автор уже не говорит: этот поступок справедлив. Он говорит: этот поступок справедлив в отношении закона, но нравственно опасен, потому что требует от человека подавить жалость. Такой тезис труднее, зато он ближе к предмету.

Нельзя путать сложность с неопределенностью. Сложный тезис может быть ясным. Неопределенный тезис просто уходит от ответственности. Фраза «в этом произведении поднимаются разные вопросы человеческого существования» ничего не обещает. Она слишком гостеприимна: в нее войдет любой абзац. Фраза «произведение показывает, что человек теряет себя не в страдании, а в привычке оправдывать страдание пользой» уже рискует. Риск здесь полезен.

Хороший абзац обычно делает одну работу. Не одну мысль в бедном смысле, а одну задачу. Он может определить, доказать, сравнить, разобрать пример, ответить на возражение, подготовить переход. Когда абзац делает сразу пять дел, читатель теряет нить. Когда он не делает ни одного, читатель чувствует воду. Перед правкой полезно подписать на полях, что делает каждый абзац. Если подпись невозможна, абзац болен.

Связь между абзацами не сводится к словам «кроме того» и «с другой стороны». Эти слова иногда нужны, но они не заменяют движения мысли. Настоящий переход показывает, почему следующий шаг вытекает из предыдущего. Если первый абзац определил зрелость как ответственность за последствия, второй может спросить, где персонаж впервые принимает такое последствие. Если второй разобрал сцену, третий может показать, как эта сцена меняет смысл более раннего эпизода. Переход живет в логике, а не в союзе.

Начало текста должно привести читателя к спору. Слабое начало долго говорит общие вещи: с древних времен люди задумывались, литература играет важную роль, каждый человек сталкивается с выбором. Эти фразы не ошибочны, они бесполезны. Читатель знает, что люди давно задумывались. Он ждет, когда автор назовет свой предмет. Начинать можно прямо, с вопроса, с конкретной сцены, с противоречия, с чужого мнения, которое автор собирается уточнить. Главное - не тратить первые строки на разогрев пустоты.

Конец текста не обязан повторять начало другими словами. Повтор иногда нужен, но он не должен быть единственным делом заключения. Хороший конец показывает, что изменилось после доказательства. Не в мире вообще, а в понимании предмета. Если автор доказал, что молчание персонажа является не слабостью, а формой власти, конец может сказать, как это меняет наше чтение финальной сцены. Конец закрывает путь, а не просто машет рукой у выхода.

Все это может показаться слишком требовательным. Но на практике автор и так делает выборы, только часто не замечает их. Он все равно выбирает тему, тон, примеры, порядок, длину цитаты, степень уверенности. Риторика делает эти выборы видимыми. Она не добавляет искусственности. Она снимает случайность.

Возьмем простой черновой тезис: «Телемах взрослеет в поэме». Это наблюдение верное, но слабое. Что значит взрослеет? В каком смысле? Через что это видно? Зачем это нужно целому? Попробуем уточнить: «Телемах взрослеет тогда, когда перестает быть свидетелем беспорядка в доме и начинает отвечать за восстановление порядка». Теперь появились слова, которые требуют доказательства: свидетель, беспорядок, отвечать, восстановление. Можно идти к сценам. Можно показать, как речь меняется в действие. Можно связать юношу с отцом и домом. Мысль стала рабочей.

Или другой пример: «Автор осуждает толпу». Слишком просто. Толпа в литературе редко бывает только толпой. Уточним: «Автор показывает толпу не как источник зла, а как место, где отдельный человек легче отказывается от личного суждения». Теперь спор точнее. Автору придется показать, как человек прячется в общем голосе, какие слова выдают отказ судить самому, почему вина не растворяется в количестве людей. Такой текст уже имеет направление.

Иногда лучшая правка тезиса начинается с вопроса «потому что». Не надо оставлять его в финальной формулировке, но полезно произнести: я считаю X, потому что Y. Если после «потому что» стоит слабая причина, тезис не готов. «Потому что это видно» - не причина. «Потому что автор так показывает» - тоже. Причина должна открыть ход доказательства. «Потому что персонаж сохраняет власть над словами, но теряет власть над поступками» - уже путь.

Есть соблазн думать, что сильный текст рождается из сильной уверенности. Чаше он рождается из хорошего сомнения. Не из паралича, а из сомнения, которое проверяет. Точно ли я понял сцену? Не подменил ли понятие? Не выбрал ли цитату только потому, что она удобна? Не проигнорировал ли место, где источник сопротивляется моему тезису? Такие вопросы не ослабляют автора. Они мешают ему стать самодовольным.

Риторическая зрелость проявляется в том, как автор обращается с собственной удачной мыслью. Новичок влюбляется в нее и тащит через весь текст, даже когда она перестала рабо-

тать. Более опытный автор благодарит мысль за начало и потом меняет ее, если дело требует. Он понимает: цель не сохранить первую формулировку, а добраться до более точной.

Плохой текст часто говорит читателю: поверь мне, я прав. Хороший текст говорит иначе: пройди со мной, проверь мои шаги, посмотри, как предмет устроен. В первом случае автор требует доверия вперед. Во втором зарабатывает его по дороге. Именно поэтому доказательство важнее уверенного тона. Тон может обмануть на полстраницы. Доказательство держит весь путь.

Надо сказать и о красоте. Она не враг рассуждения. Ясная мысль может быть красивой, а точная фраза может радовать. Но красота, которая не служит делу, быстро становится тщеславием. Автор начинает слушать себя больше, чем предмет. Тогда появляются туманные обороты, большие слова, слишком торжественные концовки. Читатель чувствует, что его не ведут, а заставляют смотреть на походку автора.

Лучший стиль для рассуждения часто скромнее, чем хочется. Назвать вещь своим именем. Не прятать глагол. Не перегружать существительными. Не говорить «происходит формирование понимания», когда можно сказать «человек начинает понимать». Не писать «осуществляется переход», когда можно написать «он переходит». Простота здесь не бедность. Это уважение к мысли.

Но простота не означает плоскость. Сложный предмет требует сложных предложений. Иногда нужна оговорка, вложенная конструкция, медленное движение. Вопрос не в длине, а в управлении. Длинная фраза должна вести, а не путать. Короткая должна ударять, а не рубить без смысла. Ритм текста возникает из работы мысли: где нужно задержаться, где ускориться, где дать читателю передохнуть.

Утверждение, довод, пример, объяснение, возражение, переход - все это кажется техникой. Но за техникой стоит простая человеческая обязанность: не перекладывать на другого то, что должен сделать сам. Если я прошу читателя согласиться, я должен дать ему основания. Если я беру чужие слова, я должен обращаться с ними честно. Если я выбираю тезис, я должен выдержать его последствия. В этом и состоит скромное достоинство письменной речи.

На первой странице автор часто еще не знает, чем закончится работа. Это не беда. Начинать можно с приблизительной мысли. Но нельзя заканчивать приблизительной мыслью, если в процессе появилась точная. Черновик имеет право блуждать. Готовый текст должен помнить дорогу. Он может сохранить живость поиска, но не должен оставлять читателя в кустах.

Поэтому первая глава этой книги сводится к требованию, которое легко произнести и трудно выполнить: утверждай так, чтобы можно было проверить. Не прячься за темой. Не выдавай чувство за доказательство. Не расширяй предмет до бесконечности. Не бойся уточнить мысль, если источник оказался умнее тебя. Пиши не для того, чтобы произвести впечатление уверенности, а для того, чтобы привести читателя к более ясному пониманию.

Когда это получается, текст начинает действовать. Он не давит, не шумит, не просит снисхождения. Он ведет. Читатель может не согласиться, но ему придется отвечать уже не на настроение автора, а на его мысль. Это и есть начало настоящей риторики: слово становится ответственным действием, а утверждение - местом, где ум встречает предмет без бегства.

Порядок, который ведёт читателя

[3.1] У хорошего рассуждения есть неприятная черта: оно не желает оставаться кучей удачных мыслей. Мысли могут быть точными, смелыми, даже редкими, но пока они лежат рядом как бумаги на столе после поспешного обыска, читатель не обязан верить автору. Он может заметить одну сильную фразу, другую, третью, а потом устать и спросить: куда меня ведут? Этот вопрос обычно звучит в голове преподавателя раньше, чем студент успевает дойти до середины работы. И вопрос справедливый. Если автор просит читателя идти за ним, он должен хотя бы знать дорогу.

Многие начинающие авторы думают, что порядок появляется сам. Сначала, говорят они, надо найти, что сказать, а там уже всё как-нибудь выстроится. Иногда и правда выстраивается. Но чаще происходит другое. Человек находит мысль, радуется ей, бросается за второй, потом за третьей, добавляет любимую цитату, вспоминает сильное наблюдение, вставляет его куда придётся, а в конце пишет вывод, который должен спасти всё сразу. Не спасает. Вывод не может быть тележкой, в которую сгружают всё, что не удалось поставить на место раньше.

Устройство текста не похоже на украшение. Это не забота о внешнем виде после того, как смысл уже готов. Порядок сам участвует в доказательстве. Один и тот же довод, сказанный раньше времени, звучит грубо и пусто. Тот же довод, появившийся после нужной подготовки, становится почти неизбежным. Читатель не просто получает мысль. Он проходит путь, на котором эта мысль делается для него возможной.

[3.2] Вот почему старое школьное деление на содержание и форму часто сбивает с толку. Содержание будто бы главное, форма будто бы оболочка. Но в настоящем рассуждении одно от другого так легко не отделить. Если человек говорит беспорядочно, мы не всегда можем честно сказать, что у него была хорошая мысль, только плохо выраженная. Может быть, мысль и не была продумана. Может быть, беспорядок показал её слабость. Когда автор не понимает, что должно идти первым, что вторым, а что надо вовсе убрать, он ещё не вполне понимает собственный предмет.

Представим студента, который пишет о хитрости Одиссея. Он уверен, что Одиссей не мудр, а только ловок. Мысль может быть интересной. Но если он начнёт с обмана Полифема, потом вдруг перейдёт к Пенелопе, потом вспомнит Кирку, потом вставит рассуждение о современных политиках, а в конце вернётся к Полифему, читатель окажется в положении человека, которому дали карту без дорог. На ней есть точки, но нет движения. Автор, может быть, сам видит связь. Читатель не обязан её угадывать.

Порядок нужен не для того, чтобы текст выглядел послушным. Он нужен для честности. Автор показывает, как одна часть его рассуждения требует следующей. Сначала он устанавливает вопрос, потом задаёт меру, потом проверяет героя или событие этой мерой, потом отвечает на возражение, потом делает вывод. Путь может быть другим. Но путь должен быть. Иначе текст похож не на рассуждение, а на разговор у двери, когда человек уже уходит, но всё ещё вспоминает, что хотел сказать.

[3.3] У классической риторики был свой ответ на эту задачу. Он не был тюремной решёткой для мысли. Скорее это был испытанный порядок движения: вступление, изложение обстоятельств, обозначение пути, доказательство, опровержение, заключение. Такая схема кажется сухой только тому, кто видит в ней набор клеток. На деле она описывает простую человеческую ситуацию. Прежде чем убеждать человека, надо привлечь его внимание и расположить его к разговору. Потом надо объяснить, о чём идёт речь. Потом надо показать, куда пойдёт доказательство. Затем доказать. Затем снять сильные возражения. И только после этого отпустить читателя с тем, что он теперь может считать своим знанием.

Конечно, не всякий текст обязан иметь эти части в явном виде. Короткое эссе не должно шагать строем, как чиновник по коридору. Иногда обстоятельство занимает одно предложение. Иногда опровержение спрятано внутри доказательства. Иногда введение так мало, что его почти не видно. Но части не исчезают. Они либо работают открыто, либо действуют тихо. Опытный автор может позволить себе скрывать швы. Начинающий чаще делает хуже: он не скрывает швы, он забывает сшить.

Надо отличать живой порядок от механической схемы. Механическая схема говорит: напиши пять абзацев, в каждом сделай положенное движение, в конце повтори начало. Живой порядок спрашивает: что должен узнать читатель сначала, чтобы следующее место стало для него ясным? Что он, скорее всего, не примет? Где он может возразить? Где он устанет? Где

ему надо дать пример, а где уже пора прекратить примеры и сказать прямо? Такие вопросы труднее готовой формы, но именно они делают форму настоящей.

[3.4] Вступление часто портят потому, что придают ему неверную задачу. Автору кажется, что надо начать широко. Так широко, чтобы в первых строках поместились человек, история, литература, общество и ещё несколько больших слов. Получается не вход в рассуждение, а туман перед ним. Если текст о том, как Телемах взрослеет в Одиссее, нет нужды начинать с того, что с древнейших времён люди интересовались взрослением. Читатель это знает или готов поверить без доказательств. Ему не нужна такая лестница, потому что она никуда не ведёт.

Хорошее вступление делает три дела. Оно вводит предмет, называет напряжение и готовит главное утверждение. Не обязательно именно в таком порядке, но все три дела должны быть сделаны. Предмет отвечает на вопрос: о чём пойдёт речь? Напряжение отвечает на вопрос: почему здесь есть что доказывать? Главное утверждение отвечает на вопрос: что автор собирается показать? Если хотя бы одного из этих дел нет, вступление становится либо объявлением темы, либо красивым предисловием, либо поспешным выводом без дороги.

Плохое вступление часто слишком вежливо. Оно долго ходит вокруг двери, снимает шапку, извиняется, говорит, что вопрос сложный и многогранный, а потом наконец произносит что-то слабое. В риторике такая вежливость не добродетель. Читатель не просит автора грубить, но просит не тратить время. Уважение к читателю состоит не в том, чтобы говорить много предварительного, а в том, чтобы быстро привести его к настоящей трудности.

[3.5] Иногда вступление должно начать с ошибки, которую автор собирается исправить. Это сильный способ, если не злоупотреблять им. Например: Одиссея легко читать как историю возвращения одного человека домой. Но если остановиться на этом, из вида исчезает более трудная вещь: дом должен не только дожидаться хозяина, он должен снова стать порядком. Такое начало сразу создаёт место для спора. Читатель видит привычное понимание и видит, почему оно недостаточно. Теперь ему есть куда идти.

Можно начать с конкретной сцены. Телемах сидит среди женихов, которые едят его хлеб, пьют его вино и говорят в его доме так, будто он уже им не принадлежит. Он ещё сын, но от него уже требуют поступка хозяина. Такое начало не объявляет тему сверху. Оно ставит читателя внутрь положения. Из этого положения потом легче вывести тезис: взросление Телемаха нужно не для украшения сюжета, а для восстановления дома как власти, памяти и будущего.

Можно начать с вопроса, но вопрос должен быть настоящим. Не таким: что такое риторика? Не таким: почему порядок важен? Эти вопросы слишком часто служат ленивой дверной ручкой. Настоящий вопрос уже содержит затруднение: почему разумный довод иногда не убеждает, хотя в нём нет видимой ошибки? Ответ может привести к организации: потому что довод был поставлен не на своё место, а мысль без места теряет силу.

[3.6] После вступления читателю часто нужны обстоятельства. Не все и не любые. Только те, без которых спор не будет понятен. В академическом эссе это особенно заметно. Если автор пишет о сцене, он должен напомнить, где она находится в целом произведении, кто участвует, что уже случилось и чего ещё не знают действующие лица. Но напомнить надо ровно столько, сколько нужно для доказательства. Пересказ, который разрастается сам по себе, быстро съедает рассуждение.

Студент часто пересказывает текст потому, что боится пустоты. Доказательство ещё не найдено, а страницы надо заполнить. И вот он честно рассказывает, что произошло сначала, что потом, кто куда пошёл и кто что сказал. В этом нет обмана, но нет и риторической работы. Пересказ отвечает на вопрос: что было? Рассуждение отвечает на вопрос: что это значит и почему читатель должен согласиться с моим пониманием? Первое может помогать второму. Но когда первое занимает место второго, эссе становится докладом без мысли.

Обстоятельства надо выбирать под тезис. Если тезис о том, что Телемах становится способен участвовать в восстановлении порядка, нужно показать его начальную слабость, давление женихов, вмешательство Афины, поездку к Нестору и Менелаю, возвращение и встречу с отцом. Но не надо пересказывать все приключения Одиссея на море, если они не служат этому рассуждению. Автор, который не умеет отказываться от лишнего, ещё зависит от материала, вместо того чтобы им владеть.

[3.7] Затем полезно обозначить путь доказательства. Не всякий преподаватель любит явные планы вроде: сначала я покажу одно, затем другое, наконец третье. Иногда такая фраза звучит деревянно. Но отсутствие плана хуже, если текст сложный. Читателю надо понимать, как автор собирается двигаться. План может быть прямым, а может быть встроенным в тезис.

Слабый план просто перечисляет темы: сначала будет речь о юности Телемаха, потом о его путешествии, потом о финальной битве. Такой план сообщает порядок страниц, но не показывает связи. Сильный план уже содержит движение мысли: сначала надо увидеть, что Телемах не владеет собственным домом; затем, что путешествие учит его говорить и судить как наследника; наконец, что в возвращении Одиссея он действует уже не как ребёнок рядом с отцом, а как участник восстановления власти. Здесь каждая часть вырастает из предыдущей.

План дисциплинирует автора не меньше, чем читателя. Он не даёт спрятаться за удачную фразу. Если обещаны три шага, каждый должен быть выполнен. Если второй шаг не нужен, он выпадет. Если третий повторяет первый, это станет видно. План, конечно, можно изменить при переписывании. Но писать без всякого плана, надеясь, что мысль сама найдёт дорогу, значит просить у случайности слишком большой услуги.

[3.8] Главная часть эссе принадлежит доказательству. Здесь автор должен делать то, ради чего он начал разговор. Не заявлять о своей правоте, а добиваться её. Доказательство строится из абзацев, и каждый абзац обязан иметь свою малую работу. Он не должен быть ящиком для всего подходящего. Хороший абзац похож на небольшой суд: есть утверждение, есть свидетельство, есть разбор свидетельства, есть связь с главным делом.

Самая частая слабость доказательства состоит в том, что автор подменяет разбор примером. Он говорит: Телемах вырастет, потому что он едет к Нестору и Менелаю. Но поездка сама по себе ещё ничего не доказывает. Надо показать, что меняется в его речи, в его отношении к славе отца, в его способности слушать старших, в его готовности вернуться в опасный дом. Пример молчит, пока автор не заставит его свидетельствовать.

Есть и обратная слабость: автор рассуждает без примера. Он говорит о взрослении, власти, семье, порядке, ответственности, но не даёт читателю увидеть, где всё это находится в тексте. Тогда рассуждение висит в воздухе. Академический читатель не обязан доверять словам о произведении, если произведение не приведено к ответу. Текст должен быть не поводом для мыслей, а местом проверки мысли.

[3.9] Порядок доказательств зависит от природы дела. Иногда лучше идти от простого к сложному. Иногда от видимого к скрытому. Иногда от слабого довода к сильному, чтобы сила росла. Иногда наоборот, с самого сильного, если читатель сопротивляется и надо сразу показать, что автор не пришёл с пустыми руками. Но любой порядок должен иметь причину.

Если рассуждение историческое, часто естественен ход времени. Если речь о развитии персонажа, движение по сюжету может быть разумным. Но хронология не должна становиться заменой мысли. То, что событие произошло раньше, ещё не значит, что о нём надо говорить раньше. Иногда поздняя сцена объясняет раннюю, и тогда автор имеет право начать с конца, а потом вернуться назад. Главное, чтобы читатель понял, зачем сделан такой поворот.

В литературном эссе особенно важно не путать порядок произведения с порядком анализа. Произведение может скрывать, задерживать, обманывать ожидание. Анализ, наоборот, часто раскрывает устройство уже после того, как всё прочитано. Автор эссе не обязан повторять путь первого чтения. Он должен предложить путь понимания. Это разные вещи.

[3.10] Опровержение кажется начинающим авторам делом лишним или опасным. Зачем самому приводить возражение против себя? А если читатель поверит возражению? Но сильное возражение всё равно появится в голове внимательного читателя. Лучше встретить его самому, чем делать вид, будто его нет. Невысказанное возражение часто сильнее высказанного, потому что читатель решает, что автор его просто не заметил.

Опровержение не должно быть карикатурой. Плохой автор придумывает слабого противника и легко побеждает его. Это детская победа. Если автор спорит с пустяком, читатель видит не силу, а уклонение. Надо брать лучшее возражение, то, которое действительно может поколебать тезис. Если тезис выдержит, он станет сильнее. Если не выдержит, значит, автору повезло узнать это до сдачи работы.

Например, в рассуждении о Телемахе можно возразить: он действует только потому, что рядом Одиссей и Афина; значит, его зрелость преувеличена. Это серьёзное возражение. Ответ не должен отрицать помощь богини и отца. Надо показать, что зрелость в эпосе не означает независимость от всех связей. Она означает способность занять своё место внутри правильных связей: услышать совет, принять риск, говорить тогда, когда раньше молчал, и действовать в доме, где раньше был только терпящим сыном.

[3.11] Заключение тоже часто понимают неверно. Его заставляют повторять сказанное, будто читатель забыл всё за несколько страниц. Краткое напоминание возможно, но заключение не должно быть простой копией тезиса другими словами. Если путь был пройден, читатель в конце находится не там, где был в начале. Значит, заключение должно говорить с ним с новой точки.

Хорошее заключение показывает, что теперь стало видно благодаря доказательству. Оно не открывает новую большую тему, которую уже поздно доказывать. Оно не произносит торжественную мораль. Оно собирает результат и даёт ему должную меру. После рассуждения о Телемахе можно сказать, что восстановление дома в Одиссее зависит не только от возвращения сильного отца. Оно требует появления сына, который способен унаследовать порядок, а не просто жить под его защитой. Это не новый тезис. Это плод доказанного.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.